

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Магнитогорский государственный технический университет  
им. Г.И. Носова»

## **МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ**

Сборник материалов международной студенческой  
научно-практической конференции

25 ноября 2016 г.

Магнитогорск  
2016

УДК 800  
ББК Ш15(2=Р)

**Рецензенты:**

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

***Т.А. Тяглова***

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

***М.Б. Баландина***

**Редакционная коллегия:**

Рудакова С.В. – науч. редактор, д-р филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова;

Абрамзон Т.Е. – зам. науч. редактора, д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова;

Зайцева Т.Б. – техн. ред., д-р филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова;

Петров А.В. – техн. ред., д-р филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова.

**Мировая литература глазами современной молодежи:** сборник материалов междунар. студенческой научно-практической конференции, 25 ноября 2016 г. / науч. ред. С.В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2016. – 396 с.

ISBN 978-5-9967-0883-3

Издание представляет собой сборник материалов международной научно-практической студенческой конференции «Мировая литература глазами современной молодежи» (25 ноября 2016 г., Россия, г. Магнитогорск, МГТУ им. Г.И. Носова, кафедра языкознания и литературоведения) и включает в себя доклады и статьи, посвященные актуальным вопросам изучения мировой литературы. Среди рассмотренных проблем поэтика постмодернизма, этико-философская проблематика, жанровое своеобразие, особенности стиля и языка, многообразные историко-теоретические подходы к изучению русской и зарубежной литературы XVIII, XIX и XX веков.

УДК 800  
ББК Ш15(2=Р)

ISBN 978-5-9967-0883-3

© Магнитогорский государственный  
технический университет  
им. Г.И. Носова, 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

### РАЗДЕЛ I. «ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ»

#### И АРХЕТИПЫ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

<i>Балбенова Д.В.</i> Образ «потерянного рая» в лирике В.В. Набокова: райский сад – свидетель счастья.	7
<i>Болтикова Е.И.</i> Сюжет о «блудном сыне» в «Житии Феодосия Печерского»	12
<i>Горенок Я.Н.</i> Архетип «мать-земля» в художественном пространстве романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»	18
<i>Загидуллина А.Р.</i> Постмодернистская Золушка: мотивы сказки в романе А. Нотомб «Кодекс принца»	25
<i>Иркова А.В.</i> Образ росы в стихотворении «Лилии» (1904) А.А. Ахматовой	31
<i>Калимуллина Е.В.</i> Архетипы в повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана»	35
<i>Коротеева В.В.</i> Темпоральный аспект мифологемы воды в лирике А. Тарковского и В. Стуса	40
<i>Макрушина Ю.А.</i> Архетипический образ бабушки в повествовании в рассказах «Последний поклон» В.П. Астафьева	44
<i>Муратова Е.В.</i> Образы сильных женщин в мировой литературе	48
<i>Матвейчук ВВ.</i> Мифологема «вечная невеста» в романе Ч. Айтматова «Когда падают горы»	52
<i>Никишина М.В.</i> Интерпретация масонских мифов в поэме И.Ф. Богдановича «Душенька»	57
<i>Оноприенко А.Д.</i> Функционирование архетипа Арахны в поэзии символизма	61
<i>Осинцева К.А.</i> Концепт «любовь» в художественной концептосфере русских писателей	66
<i>Пономарева О.А.</i> Хронотоп дома как слагаемое постапокалипсисной картины мира (Р. Мерль «Мальвиль»; К. Маккарти «Дорога»)	72
<i>Соловьев Н.Н.</i> Эволюция образа Петербурга в поэзии П.А. Вяземского от «наследного памятника» к «великосветской темнице»	76
<i>Солодкин С.И.</i> Образы Александра I и Наполеона Бонапарта в «Ежедневных записках в Лондоне» П.П. Свиньина	85
<i>Юрченко Д.И.</i> Творчество Л. Улицкой сквозь призму концепта «семья»	91

### РАЗДЕЛ II. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

#### МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Абрамов А.А.</i> Поэтика книги Гриши Брускина «Прошедшее время несовершенного вида»	95
--	----

<i>Клименко М.С.</i> Фэнтези как носитель нравственных и религиозных ценностей (на примере произведений Дж.Р. Р. Толкина)	101
<i>Козлова А.В.</i> Образ рассказчика как организующий центр прозаического цикла Анатолия Приставкина «Маленькие рассказы»	107
<i>Костюченко М.В.</i> Роман Х. Филдинг «Дневник Бриджит Джонс» как современный ремейк романа Д. Остин «Гордость и предубеждение»	113
<i>Матвеева Т.Ю.</i> Поэтика прозаических циклов И Ильфа и Е. Петрова «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска» и «1001 ночь или Новая Шахерезада»	118
<i>Медведева А.К.</i> Особенности временной организации басен А.Е. Измайлова	122
<i>Пономарева Э.В.</i> «Москва Нуар»: на стыке жанровых традиций	128
<i>Пучкова С.А.</i> Книга-игра как жанровое явление	134
<i>Третьякова А.С.</i> К вопросу о неавторской циклизации (о фетовских стихотворениях, посвященных М. Лазич)	141
<i>Эргашев Д.С.</i> Произведения на военно-морскую тему в русской литературе XX века: документальное и художественное (А. Крон «Капитан дальнего плавания»)	146

### **РАЗДЕЛ III. ЭТИКО-ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII-XXI ВЕКОВ**

<i>Вильховский И.И.</i> «Особенности художественного осмысления судьбы интеллигенции в русской прозе рубежа XX – XXI вв.: мотив инакомыслия (Произведения А. Варламова «Купол», «Здравствуй, князь!»)	153
<i>Гулиева И.Т.</i> Взаимодействие философии и литературы как способ разрешения этических проблем в романе Т. Драйзера «Американская трагедия»	158
<i>Дворжецкий Р.В.</i> Тема воспитания в свете учения «Живой Этики» Е.И. Рерих	164
<i>Жукова М.А.</i> Вольтеровская традиция в пьесе Бертольда Брехта «Святая Иоанна скотобоен»	169
<i>Косминская Е.А.</i> Проблема воспитания в романе Ш. Бронте «Джейн Эйр»	174
<i>Костюченко М.В.</i> Проблема рабства в романе Г.Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома»	180
<i>Макарова Ю.В.</i> Православные мотивы в лирике М.Ю. Лермонтова	185
<i>Маклаков А.С.</i> Миропонимание «подпольного парадоксалиста» в повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» как предчувствие экзистенциального сознания XX века	189
<i>Моржерин Г.А.</i> Гуманистические идеи в поэзии Вивиана Азаревича Итина	195
<i>Назарян С.А.</i> Художественная интерпретация человека в романе Д.Г. Лоуренса «Сыновья и любовники»	201

*Сахневич М.С.* Тема вечности в книге стихов И. Бродского «Пейзаж с наводнением» 206

*Шустикова Ю.Н.* Проблема семьи и брака в литературно-критическом наследии В.В. Розанова 211

#### **РАЗДЕЛ IV. НОВЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ**

*Александрова Е.А.* Мотив сна в раннем творчестве М. Цветаевой (на материале сборников «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь») 217

*Васильев Г.А.* Соотнесенность образов «Книги Джунглей» Р. Киплинга и персонажей «Истории с кладбищем» Н. Геймана 224

*Володина М.В.* Художники-творцы и властимущие в поэтической системе Е.П. Ростопчиной 229

*Губанихина Е.В.* Образ злого гения в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» 234

*Зыкова Ю.В.* Пространство и время в романе В. Катаева «Время, вперед!» 238

*Еськова А.С.* Апокрифический образ Иуды в рассказе Андреева «Иуда Искариот» 243

*Козлова Н.К.* Авторский концепт «Бумага» в романе Л. Леонова «Соть» 248

*Коркина Е.М., Н.А.* Некрасов и Н.Д. Хвощинская 253

*Масленникова М.А.* Особенности литературоведческих исследований М. Эпштейна в 1990–2000-е г.: «парадоксы новизны» 259

*Медведева А.К.* Роль категории пространства и времени в художественном мире Л.Н. Андреева 264

*Менщикова И.Ю.* Мотив сна в поэзии Ф. Сологуба 267

*Нестерова А.В.* «Вишневый сад» А.П. Чехова: авторский замысел и современные интерпретации 272

*Пэн Юй.* Галерея «переодетых женщин» в древней китайской литературе 279

*Рудакова Т.В.* О мотиве радости в лирике И.И. Козлова 284

*Старкова Л.А.* Фитосимволика в поэзии М.И. Цветаевой 288

*У Ци.* Сопоставление образа Матрены Васильевны и образа Матрены Тимофеевны 293

*Ханенко О.С.* О роли литературных реминисценций в малой прозе В. Пьецуха (рассказы «Палата № 7», «Крыжовник», «Государственное дитя») 299

*Черепанова С.Н.* Образ сада в повести А.П. Чехова в «Драме на охоте» 303

#### **РАЗДЕЛ V. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

*Литвиненко В.А.* Метафора в визуальной поэзии А.А. Вознесенского 308

*Лужманова Е.К.* Гоголь в эстетике современного театра 315

<i>Михайлова А.А.</i> Книга «Кошки – мышкой. Упражнения в котях и стилях» как литературный проект	321
<i>Плетеная Е.А.</i> Квестовая структура пространственно-временного лабиринта в романе Дж. Роллинса «Ключ Судного дня»	328
<i>Плотникова Т.А.</i> Влияние кинематографа на личность	333
<i>Тихова М.А.</i> Квест как жанр словесного искусства и разновидность компьютерной ролевой игры (RPG-повествования)	337
<i>Ушакова О.Н.</i> Категория музыки в сборнике Г.В. Иванова «Отплытие на остров Цитеру» (1937)	345
<i>Цаплин Р.С.</i> Художественные особенности текстов рэп-группы «макулатура»	352
<i>Шумкина П.А.</i> Феномен Интернет-мемов и его отражение в творчестве поэтессы Стефании Даниловой	358

## **РАЗДЕЛ VI. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

<i>Альменова А.Х.</i> Языковая личность в контексте проблемы национального менталитета	364
<i>Горшенина А.В.</i> Проблема перевода названий фильмов и сериалов с английского на русский язык	371
<i>Давлетишина С.Р.</i> Роль лексики и грамматики в формировании национального характера	376
<i>Касимова В.Е.</i> «Из наблюдений над структурой предложения в прозе и письмах Ф.М. Достоевского»	382
<i>Лаева К.П.</i> Стилистические особенности рекламного слогана	386
<i>Никитина Т.Э.</i> Лексико-грамматические и стилистические аспекты перевода романа Фрэнсис Элизы Ходжсон Бернетт «Таинственный сад»	390

## **РАЗДЕЛ VII. ПОЭТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ ФИЛОЛОГОВ**

<i>Эргашев Д.С.</i> Тихий Холм	395
Гитара	395
<i>Ишбердин Д.Т.</i> История и прошлые года...	396
Кружится в городе осенний лист...	396

## РАЗДЕЛ I. «ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ» И АРХЕТИПЫ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Д.В. Балбенова,  
магистрант 1 курса КГУ (г. Кострома)  
Научный руководитель – Н.Г. Коптелова,  
д.ф.н., проф. кафедры отечественной  
филологии и журналистики КГУ*

### ОБРАЗ «ПОТЕРЯННОГО РАЯ» В ЛИРИКЕ В.В. НАБОКОВА: РАЙСКИЙ САД – СВИДЕТЕЛЬ СЧАСТЬЯ

В статье анализируется образ «потерянного рая» в лирике В. Набокова 1920-ых годов, который находит различное выражение и заключает в себе представления о прошлом в преображенном виде. Образ рая создается с помощью детального описания предметного мира. Важным становится прием противопоставления хронотопов.

**Ключевые слова:** В.В. Набоков, «Горный путь», «Гроздь», образ рая, скрытый психологизм, литература зарубежья

В лирике Владимира Набокова 1920–1930 годов прослеживаются разные реализации идеи «утраченного рая». Условно эти произведения мы разделили на группы стихотворений, где:

- 1) описывается сад как некое идиллическое пространство;
- 2) сад выступает как топос, где находится «дама сердца»;
- 3) описаны вещи, предметы, локации из детства;
- 4) присутствуют размышления о «потерянной» России.

В данной статье мы предлагаем рассмотреть первые две группы, выделенные нами.

#### *1. Райский сад*

Эти произведения описывают необычайно яркий, умиротворенный, наполненный красками, звуками и ароматами идиллический топос. В стихотворениях складывается образ «рая» и прослеживается единая система средств для его создания. Этот рай – органичная часть души поэта, его воплощенное воспоминание.

Идиллическая картина, которую видит лирический герой, представлена в стихотворении «Кто выйдет поутру? Кто спелый плод подметит...» (1922) [1, 20]. Здесь изображается безмолвный, целостный в своей гармонии и никем не нарушаемом спокойствии сад. Открывая строфу вопросом «Кто?», поэт дает читателю понять, что главное действующее лицо отсутствует. Это пространство дано как бы вне сферы влияния человека. Складывается особый локус, в котором

конкретное время – да и вся жизнь – течет по своим гармоничным законам. Утром сад изобилует спелыми плодами. Ассоциация с райским садом усиливается эпитетом «блаженно». И сам солнечный свет обретает почти осязаемую форму – он способен стекать. Тем не менее, сад здесь не копия ветхозаветного рая. Заросли набоковского сада определяются словами «сонный, сладостный» – эпитетами, традиционно не характерными для описания святого места. Это идиллическое место словно ждет своего хозяина, новые вопросы завершают стихотворение: «Кто выйдет ввечеру? Кто плод поднимет спелый?» Вместе со временем суток меняется и расположение предметов – прекрасный сад не статичен. В следующей строке вопрос: «Кто вертограда господин?» – открывает новые смыслы. Устаревшее слово «вертоград» (его концептуальный фон) помогает определить хозяина сада как существо надземное. Ощущение избранничества гипотетического владельца сада усиливается следующей строкой, где появляется колоратив – лилейно-белый. Этот оттенок понимается не просто как белоснежный в качестве цвета (в данном случае, оперения), он также имеет значение безупречности, избранности.

Таким образом, в лирической ткани стихотворения сад понимается как аналог сада райского, но потерявшего своего «господина», как пространство, словно ожидающее своего творца.

На рассмотренное нами стихотворение похож по содержанию и «Сонет» [I, 45], в котором райскими чертами наделяется уже сокровенное пространство внутреннего мира, воплотившегося в образе райского леса.

Я. Погребная, сопоставляя все сонеты Набокова, отмечает их тематическую общность: «все они указывают на присутствие иной реальности, что отвечает в целом пафосу творчества Набокова» [2, 95]. В приведенном сонете тема ирреального мира воплощается в образе некоего поэтического леса, где ярко прослеживаются идиллические черты. Образ леса как особого топоса создается определенными средствами. Лирический герой признает, что этот локус «чудится», но фантазия может находиться независимо от человека (об этом говорит синтаксическая модель первого предложения: лес является субъектом действия, т. е. олицетворяется, наделяется способностью влиять на другие объекты). А призыв прислушаться к звукам леса говорит, что это «волшебное» пространство доступно не каждому, вступить в него способен только ощущающий суть жизни человек. Тем не менее, лирический герой присваивает его себе, называя «мой лес». В какой-то степени, он даже ощущает себя его хозяином.

Мастерски играет Набоков со светом и тенью, цветом, звуком, запахом при описании данного локуса. Поэтический лес предстает в единстве, в тысяче материализованных созвучий. «Зелень» наделяется



эпитетом «святая», а в строках ниже читаем, что каждый листик тут с сердцем; солнце не просто светит, но звучит «летучим смехом». Трепетное движение лучей подобно звонким тонам человеческого голоса. Даже туча в этом мире становится собственной противоположностью: она в небе находится «вздохом», то есть концентрируется «в себе», в противоположность «выдоху», который мог бы восприниматься в таком контексте как дождь, проливающийся «из себя». Она блестящая, то есть пронизанная светом, и легкая – противопоставлена выражению «тяжелые тучи». Здесь представляется полная гармония внутри природы. Звуки одного ее элемента поддерживаются другим: поэт различает «песню пчел над шепчущей травой», «душистая азбука ветерка» знакома и ландышу, и лани. В целом, лесу соответствует эпитет «нежный», что включает в себя семантику как хрупкости, тонкости, искусности формы, так и наделенности чувством ласки, любви.

## 2. Сад – свидетель счастья

Образ девушки, которую герой встречает лишь в саду, часто появляется в стихотворениях молодого Сирина. Трепетное отношение лирического героя к ней переносится и на пространство, ее окружающее. Вновь описывается особый локус, взаимодействующий с героиней, наделенный райскими чертами.

Интересно стихотворение «Мне так просто и радостно снилось...» [I, 76]. Обращение к прошлому через сон привносит ощущение не просто воспоминания, а открытия перед лирическим героем ирреального, одухотворенного мира. Радостный сон приходит и представляет собой воспоминание о девушке в окружении сада, с которым героиня воспринимается как единое целое. Поэт подчеркивает неразделимость героини и окружающей ее природы. Например, описывается заря вокруг, в природе, но дальше следует строка, где передается, как свет от зари освещает лицо героини. Она не может скрыться от этого света: «А заря у тебя на лице» [там же]. Интересна с этой точки зрения и конструкция второй строфы:

Упали легко и росисто

луч на платье и тень на порог... [там же].

В ней подчеркивается совместность, неразрывная связь света, девушки, предметов вокруг нее. Важно то, где стоит героиня, – крыльцо, порог как пограничное место между садом и домом. При этом сад отмечен особо:

...а в саду каждый листик лучистый

улыбался, как маленький бог [там же].

Сад одушевлен и несет печать божественного, подчеркивается наполненность светом, благодатью. Вновь поэт обращает внимание читателя на то, что девушка из сновидения – часть этого

идиллического топоса: в третьей строфе ее взгляд привлекает «голубая глубина аллея» (эпитет, применимый и к описанию небес), а на ее шее отражается этот сад [I, 76].

Девушка, стоящая на солнце, о которой говорится в последних строках, сама заключает в себе свет, и сад вокруг дома, с которым героиня неразделима, – все это, появившееся в сновидении, дарит лирическому герою в какой-то степени очистительные слезы, пробуждает стихшие ранее струны сердца.

Сад как постоянный спутник возлюбленной представлен и в стихотворении «Когда захочешь, я уйду...». Первые строки указывают на то, что герой, покидая возлюбленную, оставляет и некое особое место [I, 145].

Сад становится символом и взаимной любви, и дней блаженства. Девушка будет возвращаться в этот сад, поскольку для поэта она и сад неразделимо связаны. А подарок для нее – «одна бесценная звезда» – сохранится именно внутри, в границах сада. Здесь же появляется мотив утраченного рая и выражается авторское отношение к этой потере: «утрату сладостно прославлю...».

Подобно по содержанию и стихотворение «Вот дачный сад, где счастливы мы были...» (1918). Погружение в воспоминания живительны для лирического героя:

Сегодня мне как будто и не грустно,  
что кануло все прежнее навек [I, 153].

Воскресить былое помогают конкретные вещи – интерьер сада, не изменившийся со временем: «стеклянный шар, жасмин и частокол». Незыблемым хранителем прошлого выступает и сама природа: закат над теми же деревьями, тот же мотылек, те же звезды.

Набоков раскрывает принципы своего мифотворчества в стихотворении «Пускай все горестней и глуше...». Герои, достигшие полного единения («и наши души одной весной убелены» [I, 173]), способны создать свой мир. И цель своей поэзии Сиринов определяет как возможность сохранить идеальный образ возлюбленной. Расшифровывая стих, потомки станут причастны к потаенному прошлому и «увидят – белую – тебя...» [там же].

Способность природы возвращаться в прошлое описана в стихотворении «Как пахнет липой и сиренью...». Знакомый дурманящий запах аллея, лунная ночь над парком – эта повторяемость состояний окружающего мира вызывает у героя сильные эмоции: «Мне прошлого не превозмочь!», это приводит к тому, что он погружается в воспоминание об «отроческой любви».

В строках стихотворения «В полнолуние, в гостиную пыльной и пышной...» предсказывается развитая в следующих романах тема

двоемирия. Девушка-видение открывает время-пространство прошлого. Складывается оппозиция: чужбина, полнолуние, пыльная гостиная в настоящем – родная, «любимая» усадьба, яркое солнце, оживленная комната в утраченном прошлом. Пространство расширяется, воспоминанию не хватает пределов комнаты:

...и в окне, на еловой опушке парка,  
серебрился березовый ствол... [I, 221].

Тема растительного мира как особого топоса присутствует и в процитированном стихотворении. В этом случае он реализуется в образе елового парка, который вновь репрезентируется как избранное, уникальное место. В стихотворении особо акцентируется образ березы, растущей среди елей, ствол которой способен сверкать, иметь металлический блеск, о чем говорит образный глагол «серебриться». При этом читатель, конечно, помнит, что береза в русской культуре выступает как концепт, наделенный глубоким значением: в нем заключена семантика и женственной красоты, и святой чистоты, и животельной силы, и всей русской природы, всего русского уклада – России в целом.

Таким образом, в стихотворениях сборников «Гроздь» и «Горный путь» сознание лирического героя, тесно слитое с авторским, создает образ «потерянного рая» в разных вариациях. Поэт использует знаковые лично для него черты природного мира, образы из своих воспоминаний. Хронотоп рая детства наделяется особыми чертами: обилие света, звука, красок, высокая степень сопричастности с природой. Уже на этом этапе формируется антагонизм времени и вечности, характерный для онтологии и эстетики В. Набокова.

#### Список литературы

1. Набоков, В.В. Стихотворения / В.В. Набоков // сост., вступ. ст. и примеч. В. Смирнова. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 311 с.
2. Погребная, Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...» Лирика В.В. Набокова / Я.В. Погребная. – 2-е изд. – М.: Флинта, 2011. – 247 с.

#### Abstract

There is the image of «paradise lost» in Nabokov's poems. It represents the past, which transfigured by protagonist's mind. The image of the paradise created using an imagery description of the objective world and contrast with reality.

**Keyword:** V. Nabokov, The Cluster, The Empyrean Path, Paradise Lost Symbolism, emigre literature

*Е.И. Болтикова,  
студент 2 курса РГУ им. С.А. Есенина (г. Рязань)  
Научный руководитель – А.А. Решетова,  
д.ф.н., доц., зав. кафедрой литературы РГУ им. С.А. Есенина*

## **СЮЖЕТ О «БЛУДНОМ СЫНЕ» В «ЖИТИИ ФЕОДОСИЯ ПЕЧЕРСКОГО»**

Статья посвящена осмыслению роли сюжета-архетипа в «Житии Феодосия Печерского». В ней представлена одна из древнерусских интерпретаций мифологического сюжета евангельской притчи о блудном сыне. Анализ истории взаимоотношений грешной матери и благочестивого преподобного помогает раскрыть общехристианский, сакральный смысл притчи.

**Ключевые слова:** притча о блудном сыне, трансформация мифа, сюжет-архетип, житие преподобного, святой Феодосий Печерский

Отечественная литература заимствует мотивы, сюжетные коллизии и образы из текстов Священного Писания с момента своего зарождения. Обращение писателей к библейскому тексту приводит к анализу реминисцентных элементов, трансформации их смысла, интерпретациям разного уровня: с преобразованием художественных канонов или с изменением их ценностно-смысловой составляющей.

Немало литературных интерпретаций получила библейская притча о блудном сыне из Евангелия от Луки. По мнению исследователей, в ней заложена особая мифологическая модель, отражающая взаимоотношения поколений, и, будучи всевременной, она напрямую связана с идеей Бога-Отца и Его детей. В разных смысловых вариантах она по-новому звучит в контексте каждой новой эпохи. Востребованности текста способствовал не только нравоучительный рассказ притчи, но и ее тайный план – призвание «вести людей к страху Божьему и нравственно добродетельному поведению» [3, 46]. С помощью евангельской притчи можно объяснить восстановление прерванной связи между человеком и Господом, а также внутреннее преображение человека, обретение им Бога внутри себя; можно определить духовный смысл жизни людей. На протяжении всего своего существования человечество, сопоставляя свою настоящую жизнь с «вечными» сюжетами из евангельского прошлого, всякий раз открывает для себя новые грани бытия. «Сюжетообразующий мотив притчи о блудном сыне смысловыми

нитями связан с биографией каждого человека, начиная от Адама и Евы, с человечеством в целом» [3, 16].

С архетипом блудного сына в притче тесно сплетается мотив «отцы – дети». Его грех обусловлен духовным падением и фактическим отречением от отца, что повлекло за собой череду дурных поступков, в которых биологические потребности человека взяли верх над социальными и духовными. Однако добродетель, раскрывшаяся в отношениях с природой и обществом, состоящая в познании мира, в самой способности мыслить и анализировать, была ему возвращена не только через покаяние, но и благодаря кротости и смирению Бога-Отца, которые противопоставлены блуду, эгоизму и праздности сына. «Блуд как похоть, блуждание в пространстве, заблуждение в выборе пути, символическая смерть, сменяется мотивом воскресения, который в первоначальном сюжете-архетипе многозначен и который восстанавливает гармонию отношений человека с окружающим миром» [3, 23].

Евангельская притча о блудном сыне включает в себе поведенческий канон в ситуации конфликта поколений. Возможно, поэтому она породила разнообразные художественные воплощения и интерпретации в русской литературе, в том числе в эпоху ее становления и раннего средневекового развития. Через сопоставление древнерусских текстов с притчей о блудном сыне можно определить степень следования книжников Древней Руси этому сюжету, характер модификации и преобразования мотива «отцы – дети» и архетипа блудного сына. Особенностью ранней русской словесности является общая религиозная концепция духовного единения поколений и праведная жизнь во Христе. Именно поэтому после принятия на Руси христианства складывается жанр жития. В числе первых древнерусских оригинальных агиографических произведений – и преподобническое «Житие Феодосия Печерского», написанное монахом Киево-Печерского монастыря Нестором (нач. XII века).

Феодосий – один из основателей и второй игумен Киево-Печерского монастыря, канонизированный в 1108 году. Святой обладает рядом особенных черт, отличающих его от других людей: в житийном рассказе акцент сделан на том, что вся его жизнь – это непрестанный подвиг человека благочестивого и кроткого, смиренного и трудолюбивого. Герой полностью посвящает свою волю божественным силам, он уверен в Господней помощи: «Растый убо тѣльмь и душею влекомъ на любовь Божию, и хожаше по вся дъни въ църквь Божию, послушая божьствныхъ книгъ съ всѣмъ вѣниманием...» [2]. Феодосий проявляет смирение и самоуничтожение,

отказывается от забот о мирских нуждах, а выполнение тяжелых работ ему в радость, в то же время он никогда не боялся обличать неправду, творимую земными властителями мира сего. Его образ прочитывается как яркий пример беззаветной службы Богу, бесстрашия, правдивости и честности [4, 285].

О жизни и деяниях преподобного в произведении рассказывается подробно, в соответствии с житийным канонами. Так, в «Житии» встречаем распространенные агиографические мотивы: избранности и мудрости святого-ребенка, чудес, происходящих как при его жизни, так и после смерти. Соответствует канону и первое сообщение о родителях Феодосия в «Житии»: «родители святого благочестивы уже в силу того, что причастны к святости» [5, 669]. Рассказывается о них, что в возрасте тринадцати лет Феодосий потерял отца, и воспитание святого полностью легло на плечи матери. В дальнейшем развитии действия зарождается конфликт «отцов и детей», но он сразу же обретает этический смысл и раскрывается в истории взаимоотношений святого Феодосия и его грешной матери. Мать Феодосия была мужеподобна: голос ее низок, и не только слышавшие, но и видящие думали, что это говорит мужчина: «Оному о томъ не послушающю ея, и якоже многашьды еи отъ великыя ярости разгнѣватися на нь и бити и, бѣ бо и тѣльмь крѣпъка и сильна, якоже и мужь» [2]. Из описания героев видно, насколько различны между собой мать и сын: они отличаются друг от друга как небесное и земное, духовное и материальное. Овдовевшая мать пытается ответственно, на первый взгляд, выполнять свой долг. Вместе с тем непослушание или несогласие с ее мнением выводит женщину из себя, «она не желает войти в положение сына, а разумный компромисс мать отвергает. Ее страстность в соединении с социальными претензиями на сына легко переходила в ярость и гнев» [5, 670].

Мать не согласна с решением Феодосия посвятить себя Богу. Наиболее сильно это противостояние проявляется, когда Феодосий решает покинуть дом, а женщина препятствует этому уходу. Так, когда святой хочет пойти вместе с паломниками в Святую Землю, мать догоняет путников. Она обрушивается на них с грубой бранью, ругает их и Феодосия, бьет его ногами так сильно, что святой падает на землю. Связанного Феодосия она ведет домой, где запирает в подвале, продолжая избивать и бранить: «Таче же, яко гнѣнаста путь мьногъ, ти тако пристигъша, яста и, и отъ ярости же и гнѣва мати его имъши и за власы, и повръже и на земли, и своима ногама пѣхашети и, страньныя же много коривъши, възвратися въ домъ свои, яко нѣкоего зьлодѣя вѣдуци сьвязана» [2].

Однако с первых строк «Жития» ясно, что судьба святого была предопределена свыше еще при рождении: ему было назначено вести праведную жизнь в Киеве, создать Киево-Печерский монастырь и заложить церковь. Скорее всего, это объясняет, что причина неудач, которые Феодосий принимает со смирением, в неверно выбранном пути. Из всех злоключений святой делает те правильные выводы, которые от него и ожидаются. Ему предстояло преодолеть преграды на пути к достижению своей цели – отречение от «мира». Юный Феодосий проделал долгий путь от матери, не принимавшей высшего предназначения сына, через подвижничество к Господу Богу.

В.Н. Топоров считает, что мать Феодосия проявила стойкость и силу своей материнской любви, она боится, что больше никогда не увидит сына [5, 672]. Порой кажется, что действия ее побуждаемы не любовью, а эгоизмом человека земного, не чувствующего настоящей веры в Бога и не понимающего человека «обожненного». По всей земле мать разыскивает Феодосия, обещая большое вознаграждение за известие о нем. Но обретает сына только через четыре года в киевской обители преподобного Антония. Испросив свидания с ним, женщина предлагает возможные, на ее взгляд, компромиссы, вследствие которых она сможет вернуть сына в свой дом. Однако у Феодосия – свое условие, практически ультиматум: мать должна постричься в одном из женских монастырей Киева, если она хочет видеть сына. Несколько дней убеждал Феодосий мать поступить по его совету, но согласиться с этим, как она полагала, в то время было выше ее сил. Со временем она переступила через свою гордыню и приняла волю Божью: «Се, чадо, велимая вся тобою сътворю, и къ тому не возвращюся въ градъ свой, нъ яко Богу волящу, да иду въ манастырь женъ, и ту остригъшися прочая пребуду дъни своя ...» [2]. В этом поражении матери, по мнению В.Н. Топорова, заключается высшая победа ее духа [5, 673].

Автор «Жития Феодосия Печерского» обращается к конфликту «отцов» и «детей», интерпретирует его особым образом. Сюжетообразующий мотив «отцы – дети» в структуре агиографического сочинения свидетельствует о необходимости единения поколений, поскольку все люди – Божьи дети, для всех существует только один отец – Бог. Исследователь Э.А. Радь отметила, что в сюжете «Жития» реализуется перевернутый вариант притчи о блудном сыне [3, 54]. Феодосий – сын – предстает перед нами как «земной ангел и небесный человек», имевший от рождения особое предназначение, не понятый матерью. Он трижды уходит из дома не познавать соблазны жизни, не жить себе в «удовольствие», а спасти

душу свою от грехов мирской жизни, с целью всецело служить «милостивому Богу». Блудный в представлении матери сын на самом деле является святым. Дому матери Феодосий предпочитает святую обитель преподобного Антония, в лице которого он обретает своего духовного отца (с ним конфликта, естественно, никакого нет).

Мать Феодосия, также движимая желанием воссоединиться с сыном (в ее понимании) и не нести бремя одиночества, проходит сложный и тернистый путь к Богу. Эта сюжетная линия выстраивается согласно евангельской притче и отражает духовные искания матери. Именно ее автор ставит в ситуацию морального и духовного выбора – ей нужно очиститься от мирской скверны, покайся, пройти путь от греха к пониманию смысла своей жизни. Только в этом случае она обретает душевный покой, окажется готовой к настоящей встрече с Богом и к настоящему родству с сыном. Так, в житии XII в. обретается духовное единство поколений. Агиограф показывает: и мать преподобного сделала свой выбор, и она обрела свой путь, единственно должный и возможный. Неслучайно в «Житии» не говорится, виделась она с Феодосием или нет после своего решения принять монашеский постриг.

Таким образом, в «Житии Феодосия Печерского» воплощается комплекс мотивов: ухода в мир, грехопадения, блуждания, возвращения, радости и обретения духовного родства. Они позволяют сопоставить взаимоотношения матери и Феодосия с евангельской притчей о блудном сыне. Отмечается, с одной стороны, генетическое восхождение к сложившейся на ее основе мифологической модели («блудный сын», «отцы - дети»), а с другой - трансформация первообраза под влиянием общественных представлений Киевской Руси. Сюжет-архетип о блудном сыне модифицируется и представляет собой его перевернутый вариант: грешнице-матери (старшее поколение) противопоставлен «божественный» Феодосий (поколение «детей»). Но возрастное или социально-политическое понимание конфликта здесь отсутствует, и мотивный комплекс притчи также претерпевает изменения. «Житие» построено на мотивах ухода и пути к Всевышнему через препятствия и обретение нового дома для сына и матери, что подтверждает мысль о непреходящем единении «отцов» и «детей» в их обязательном обращении к Господу.

#### **Список литературы**

1. Архангельская, А.В. Женщина в древнерусской литературе [Электронный ресурс] / А.В. Архангельская. – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/zhenshhina-v-drevnerusskoy-literature-lektsiya-annyi-arhangel'skoy-video/>



2. Библиотека литературы Древней Руси [Электронный ресурс] / под ред. Д.С.°Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 1: XI-XII века. – 543 с. – Режим доступа: <http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4872>.

3. Радь, Э.А. История «блудного сына» в русской литературе: модификация архетипического сюжета в движении эпох: монография / Э.А. Радь. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. – 276 с.

4. Ранчин, А.М. «Житие Феодосия Печерского». Литература Московской и домосковской Руси: Аналитическое пособие / А.М.°Ранчин / Мос. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова; ин-т мировой литературы РАН им. А.М. Горького; Отв. ред. А.С. Демин. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 297 с.

5. Топоров, В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Том 1. Первый век христианства на Руси / В.Н. Топоров. – М.: «Гнозис», Школа «Языки русской культуры», 1995. – 875 с.

#### **Abstract**

The article is devoted to understanding the role of plot-archetype in «Life of Feodosiy Pechersky». It presents one of the ancient interpretations of the mythological story of the parable of the prodigal son. Analysis of the history of relations between the sinner and pious mother the Reverend helps to reveal the common Christian, the sacred meaning of the parable.

**Key words:** parable of the prodigal son, the transformation of the myth, the archetype, the life of the monk, Saint Theodosius of the Kyiv caves

**Я.Н. Горенок,**  
*магистрант 1 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*  
*Научный руководитель – Т.Е. Абрамзон,*  
*д.ф.н., проф. кафедры языкознания*  
*и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

**АРХЕТИП «МАТЬ-ЗЕМЛЯ»  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ  
РОМАНА Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»**

Статья посвящена одному из фундаментальных архетипов в мировой культуре – архетипу «Мать-земля» и его репрезентации в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».

**Ключевые слова:** архетип, Мать-земля, Б. Пастернак, «Доктор Живаго»

Мифология как архаическое идеологическое образование дает нам представление о первобытном мировоззрении, когда жизнь народов была подчинена закону гармонии с природой, и служит своеобразным механизмом коллективной памяти, запечатлевающим значимые элементы социокультурного опыта человека, которые по сей день оказывают сильное влияние на культуру и менталитет народов [см.: 1; 15]. Такими значимыми элементами, свидетельством гармонии человека с природой выступают архетипы – коллективное бессознательное, подсознательные образы и модели инстинктивного поведения. И.Я.°Баховен, швейцарский ученый, автор научного труда «Материнское право», относит к наиболее древним и устойчивым такие архетипы, как: Мать-земля, Anima (душа), старый мудрец, герой-богатырь, демон и др. [5, 226, 1]

Одним из фундаментальных архетипов в мировой культуре является архетип Матери. Обладая огромным творческим и созидательным потенциалом, земля представлялась нашими предками всеобщей матерью. Памятники ранних этапов развития общества изображают женщин с гипертрофированной грудью, что символизирует плодородие [3]. Культ земли имеет широкое распространение в язычестве: земля – олицетворение женского производящего начала Вселенной, жена неба. В мифологии Древней Греции на вершине пантеона богов – первопричина всего сущего – Гея, Мать-земля. У восточных славян можно обнаружить многофункциональный культ Матери-земли (встречаются вариации Великая Богиня-Мать, Мать сыра земля). Исследователи

восточнославянской мифологии (Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев, А.Н. Веселовский, А.Н. Пынин и др.), а также известные русские мыслители XIX-XX века (Л.Н. Толстой, В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, В.В. Розанов) отмечают особую связь наших предков с землей, имеющую мистическую природу. Автор научно-исследовательской работы «Мать-земля и Царь-город» С.Д. Домников, считает, что начало этой связи положили национальная мифология и ментальность, которые «пронизаны ощущением сыновней зависимости земледельца от Матери-земли – Властительницы и Благодетельницы» [8, 60]. Это наглядно проявляется в семейных и календарных обрядах, заговорах, клятвах.

Таким образом, можно говорить о том, что в восточнославянской культуре наиболее почитаем синкретичный культ Матери-земли, отразившийся в сознании носителя как архетип. На определенных исторических этапах восточнославянской общности функции Матери-земли стали переходить к другим женским божествам, в частности Макоши, перенявшей от Матери-земли аграрные функции и получившей культ земли и плодородия. Связанными с культом земли и плодородия были и *русалки*, как духи воды, жизненной влаги и, соответственно, покровительницы урожая, о чем свидетельствуют сохранившиеся сведения об обычаях, проводимые в канун Дня Ивана Купалы, коими являются, например, ритуальные танцы плодородия, песенные заклинания, призывающие русалок на поля и др.

Глобальные исторические процессы: переход от матриархата к патриархату, принятие христианства на Руси, привели к разрушению высших уровней мифологии восточных славян. Многие женские божества интерпретировались как демонические существа низшего уровня, это обусловили появление негативных характеристик языческих существ. Прежние представления о Богине-Матери, Матери-земле, благодаря устойчивой аграрной традиции восточных славян, после принятия христианства сохранились, органично вплетаясь в культ христианской Богородицы. Языческим отголоском древнего культа Матери-земли в христианских ритуалах является, например, традиция перед посевом зерна ставить в емкость с семенами икону пресвятой Богородицы. По поверью, зерно после этого ритуала приобретало дополнительную силу.

Многие исследователи истории отечественной культуры подчеркивают особую мистическую связь русской земли, России и Богородицы [20, 358]. Образ Богородицы в русской поэзии и живописи конца XIX – XX вв. приобретает черты русской культуры, русского

мировоззрения, отождествляется с образами русской природы, русской Земли-Матушки. Архетип женщины-матери, спасительницы, защитницы, хранительницы тайны продолжения человеческого рода, становится одним из преобладающих в культуре XX века.

Известный русский мыслитель Серебряного века Н.А. Бердяев отмечал уникальное своеобразие русской ментальности, заключающееся в сильном влиянии на нее архетипического женского начала [6, 35]. В работе «Философия свободы» он использует Софию для объяснения русского национального характера в целом, сводя к русскому культу Матери-земли: «Вечная женственность есть девственность Марии, и она соединяется с вечной мужественностью, с мужественностью Логоса. И вся земля, вся мать-земля женственна, но женственность ее двойственна, как и всякая женственная природа, Земля Ева и Мария. Только в мистическом браке раскрывается тайна соединения Логоса с женственной душой мира, с землей» [7].

Таким образом, через языческий культ Матери-земли, христианский культ Богоматери конструируются идейные основания культа женственности (стремление к «вечной женственности») в русской традиции. Культ женственности становится важной составной частью русского народного сознания, влечет за собой священность светской любви в литературе. Сакральность женственного образа несет идею соединения Небесного Царства с земным миром.

Претворение образа русской Матери-земли в женский образ, древнейший культурный архетип, – один из наиболее существенных мотивов романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» [2, 142].

В автобиографическом очерке «Охранная грамота» Б. Пастернак уже в 1920-е гг. высказал чрезвычайно продуктивную мысль о том, что «образы, возникающие из глубин художественного сознания, из прапамяти, дороги наиболее чутким читателям, критикам в силу их мифологизма» [17, 62]: «Область подсознательного у гения не поддается обмеру. Ее составляет все, что творится с его читателем, и что он не знает» [11, 45].

Исследователи отмечают особое внимание Б. Пастернака к женской теме. У Пастернака женский облик присутствует в душе мужчины изначально, это анима в юнговской трактовке, «внутренний образ женщины, хранимый мужчиной» [19, 27]. Сплетение архетипов родной земли с образом женщины обусловлено тем, что они связаны на бессознательном уровне и отношение субъекта к родной земле и к женщине основывается на одном и том же наборе ценностей. Через олицетворение родной земли происходит еще большее сближение сознания героя со стихией, ее «очеловечивание». Родная земля

порождает у него определенные, родственные эмоции, становясь близкой и понятной в плане выражения. С другой стороны, отождествление женщины и родной земли окончательно возвышает первую, придавая ей более значимое положение по отношению к герою. Архетипические отношения героя и первичного женского образа приобретают характер преклонения героя перед женщиной, благоговения перед ней.

В творческом мировоззрении Б. Пастернака происходит почти полное слияние архетипов женщины и природного начала. Это как нельзя лучше иллюстрирует следующий эпизод: «Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу. Тот юношеский первообраз, который на всю жизнь складывается у каждого и потом навсегда служит и кажется ему его внутренним лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нем и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и все видимое преобразиться в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки» [10, 369].

В другом эпизоде магический облик женщины рождается в воображении героя уже из водной стихии: «Они были так уверены в этом, что, когда они заперли дверь, след этой уверенности остался за углом дома на улице, в виде водяного знака этой женщины или ее образа, который продолжал им мерещиться за поворотом» [10, 160]. С водной стихией связаны широко распространенные у славян языческие обряды «русалии» – проводы русалок, покровительниц влаги на полях. По мнению Г.И. Мальцева, необрядовые формулы «девушка у воды» связаны с представлениями о женской производящей силе [9, 97]. На это факт указывает и исследователь восточно-славянского обрядового фольклора В.К. Соколова: «Магия воды, ее животворящая сущность связана прежде всего с представлениями о Праматери, все создающей из водной стихии» [18, 102].

Приведенные выше отрывки из романа указывают нам на то, что репрезентация индивидуального, авторского архетипа «Мать-земля» в тексте представлена первородными природными стихиями, такими как огонь, свет, вода, воздух (звнящие в воздухе слуховые галлюцинации женских голосов).

Существенной в плане репрезентации архетипа «Мать-земля» оказывается и такая деталь в тексте, как женские руки. В своих черновиках Б. Пастернак отмечал: «Протягиваются из жизни *две большие белые, голые до плеч руки*, он слабый, одинокий,

полуумирающий, и вдруг начинается медленное, нарастающее пробуждение всевозрождающей крови, такое же решающее, полное, как полным было на свет, превращение из небытия в бытие, и как окончательно полным будет в смерть из бытия в небытие с участием неба в этом самом земном событии, в смысле ли обряда или в смысле необъяснимости в этом самом краеугольном жизнеобразующем факте... Так и тут полное красоты и милости небо наклоняется к умирающему всей неизъяснимостью своей выси и протягивает ему свои *большие белые руки любящей женщины*» [12, 627, III]. В тексте произведения мы находим немало эпизодов, когда внимание главного героя акцентировано на женских руках. Это и руки Тони, сидящей у гроба матери: «Она часами распластывалась на коленях возле покойницы, в промежутках между панихидами обнимая *большими красивыми руками* угол гроба вместе с краем помоста, на котором он стоял, и венками, которые его покрывали» [10, 181]. И руки Лары, обнимающие Живаго во время его тяжелой болезни: «В недавнем бреду он укорял небо в безучастии, а небо всею ширию опускалось к его постели, и две *большие, белые до плеч, женские руки* протягивались к нему» [10, 490]; «Он вспомнил *большие белые руки Лары, круглые, щедрые*» [10, 380]. Руки Лары, пришедшей проститься с Юрой: «Она замерла и несколько мгновений не говорила, не думала и не плакала, покрыв середину гроба, цветов и тела собою, головою, грудью, душою и своими *руками, большими, как душа*».

На наш взгляд такой акцент на руках неслучаен. Олицетворением Матери-земли в восточнославянской мифологии была Макошь, покровительница плодородия, семейного очага, женских работ. Тожественные ей греческая Тихе и римская Фортуна, сочетавшие покровительство изобилию с влиянием на случайности в судьбе человека, изображались с рогом изобилия (ср.: «*щедрые руки*» и рог изобилия). Согласно этнографическим записям XIX-XX вв., Макошь представляется в виде женщины с распущенными волосами и *большими руками* [см.: 14]. В христианской же традиции руки – символ защиты и покровительства матери, а объемлющее движение рук героинь романа напоминает о жесте Богородицы в то ее явление, которому посвящен праздник Покров Пресвятой Богородицы.

Ю. Тынянов писал следующее о лирике Б. Пастернака: «Часто под видимой случайностью *ассоциаций* есть твердая почва. Можно проследить и выявить те *силовые линии*, по которым располагаются *образы*» [21, 186]. Иными словами, архетипическое, мифологическое сознание (по Пастернаку, «область бессознательного») прекрасно чувствовали и современники Б. Пастернака. Вопрос о выявлении этих

«силовых линий», внутренних архаических связей в текстах, в современном литературоведении становится чрезвычайно актуальным.

### Список литературы

1. Абрамзон, Т.Е. Поэтические мифологии XVIII века (Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин): дисс. ... докт. филол. наук / Т.Е. Абрамзон. – М., 2007. – 620 с.
2. Аवासянц, О.В. Архетипическая триада «женщина – душа – Россия» в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» / О.В. Аवासянц – Владикавказ: Изд-во Вестник Сев.-Осет. гос. ун-та им. К. Л. Хетагурова. – 2013. – №1. – С. 142-145.
3. Андреева, П.А. Архетип Матери, как определяющая сущность женской ментальности [Электронный ресурс] / П.А. Андреева // Аналитика культурологии. – 2009. – № 13. – 5 с. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-materi-kak-opredelyayuschaya-suschnost-zhenskoj-mentalnosti>
4. Афанасьев, А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян / А.Н. Афанасьев // Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. – М.: Эксмо, 2002. – Т.1. – С. 136-142.
5. Бахофен, И.Я. Материнское право / И.Я. Бахофен // Классики мирового религиоведения. Антология. – М.: Канон+, 1996. – Т.1. – С.216-267.
6. Бердяев, Н.А. О вечно-бабьем в русской душе / Н.А. Бердяев // Судьба России. – М.: Изд-во МГУ. – 1990. – С. 30–42.
7. Бердяев, Н.А. Философия свободы [Электронный ресурс] / Н.А. Бердяев. – Режим доступа: [http://www.booksite.ru/fulltext/ber/dya/berdyaev\\_n\\_a/fil/filosof/10.htm](http://www.booksite.ru/fulltext/ber/dya/berdyaev_n_a/fil/filosof/10.htm)
8. Домников, С.Д. Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество / С.Д. Домников. – М.: Алетейя, 2002. – 671 с.
9. Мальцев, Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики / Г.И. Мальцев. – Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1989. – 165 с.
10. Пастернак, Б.Л. Доктор Живаго / Б.Л. Пастернак. – М.: Профиздат. – 2008. – 593 с.
11. Пастернак, Б.Л. Охранная грамота / Б.Л. Пастернак // Борис Пастернак об искусстве. – М., 1990. – 399 с.
12. Пастернак, Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. / Б.Л. Пастернак. – М., 1990. Т. 3.
13. Померанцева, Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре / Э.В. Померанцева – М.: Наука, 1975. – 194 с
14. Пушкина, И.О. Репрезентация архетипа Матери в мифологических представлениях восточных славян [Электронный

ресурс] / И.О.°Пушкина. – Режим доступа:  
<http://www.ruthenia.ru/folklore/pushkina1.htm>

15. Рудакова, С.В. Мифологическое, историческое, поэтическое в контексте «Алкивиада» Е.А. Боратынского / С.В. Рудакова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2012. – Т. 1. –№ 1. –С. 7–14.

16. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков – М.:°Наука, 1981. – 608 с.

17. Смирнов, В.А. Семантика образа «небесной девы» в°романе Б.Л.°Пастернака «Доктор Живаго» / В.А. Смирнов // Филоlogos. – 2011. – № 1(8). – С. 62-73.

18. Соколова, В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов / В.К. Соколова. – М.: Наука, 1979. – 284 с.

19. Сэмьюэлз, Э. Критический словарь аналитической психологии К.°Юнга./ Э. Сэмьюэлз, Б. Шортер, Ф. Плот – М.: Эси, 1994. – 184 с.

20. Трубецкой, Е.Н. Национальный вопрос, Константинополь и Святая София / Е.Н. Трубецкой // Смысл жизни – М., 1994. – 358 с.

#### **Abstract**

The article is devoted to one of the fundamental archetypes in world culture - the archetype of «Mother Earth» and its representation in the novel by Boris Pasternak «Doctor Zhivago».

**Keys word:** archetype, «Mother Earth», Boris Pasternak, «Doctor Zhivago»



*А.Р. Загидуллина,  
студент 3 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)  
Научный руководитель – Н.Л. Зыховская,  
д.ф.н., доц. доцент кафедры филологии ЮУрГУ*

## **ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЗОЛУШКА: МОТИВЫ СКАЗКИ В РОМАНЕ А. НОТОМБ «КОДЕКС ПРИНЦА»**

В статье рассматривается роман А. Нотомб «Кодекс принца» с точки зрения наличия в нем мотивов и элементов сюжета сказки «Золушка». Автором подчеркивается зависимость построения сюжета ремейка сказки от одной из основных особенностей постмодернистской литературы – постмодернистской чувствительности.

**Ключевые слова:** А. Нотомб, сказка, Золушка, миддл-литература, постмодернистская литература

В современной литературе нередким становится явление переосмысления извечных сюжетов, знакомых каждому. Это и «переделки» классической литературы и древних мифов, сюжетов религии. Сюда же мы можем отнести и сюжеты известных сказок, а если быть точнее, их формул.

Для постмодернистской литературы формулы сказок становятся настоящим сокровищем, в них можно вложить бескрайнее количество смыслов, включить их в своеобразную игру, а также перенести в современную действительность, убрав всю фантастическую составляющую. Но наиболее важной чертой постмодернистской литературы нам представляется ее так называемая «постмодернистская чувствительность», которую И.С. Скоропанова определяет, как «ощущение мира как хаоса, где отсутствуют какие-либо критерии ценностей и смысловой ориентации, мира ... отмеченного “кризисом веры” во все ранее существовавшие ценности» [7, 16]. Такой подход к миропониманию особенно ярко выражен в творчестве бельгийской писательницы А. Нотомб. Нами уже рассматривались романы «Гигиена убийцы», где автором поднимаются вопросы жизни и смерти, а также дается их неоднозначное, почти имморалистическое толкование, и «Синяя борода», роман, возвращающийся к известной одноименной сказке, точно так же переносящий действие в современную действительность и раскрывающий неоднозначность понятия справедливости [1; 2].

А. Нотомб считается мастером краткой прозы, основной двигатель сюжета в подавляющей части романов – это диалог, заменяющий действия персонажей. Ее произведения относят к так называемой миддл-литературе, которая определяется С. Чуприниным как «тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной, и массовой, развлекательной, литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и по сути снимающий извечную оппозицию между ними» [8]. Творчество А. Нотомб активно изучается в зарубежном и российском литературоведении [3; 9]. Однако в центре внимания в основном оказывается роман «Страх и трепет» [6].

Роман «Кодекс принца» повествует о тридцатидевятилетнем французе Батисте Бордаве. Повествование начинается с диалога между Батистом и его знакомым на вечере у их друзей. Странный собеседник заговаривает о том, как незнакомцы (особенно мертвецы) способны перевернуть нашу жизнь, после чего приходит к выводу: если в вашем доме умирает человек, немедленно везите его в скорую, где констатируют его смерть. Так хотя бы можно уберечь себя от подозрений. Батист разговору особого значения не придает, но вынужден о нем вспомнить, когда на следующий день становится свидетелем смерти незнакомца у себя в квартире. Тот является Олафом Сильдуrom, постучавшим в дверь к Батисту, чтобы от него позвонить – его машина сломалась. Но ему не суждено рассказать о поломке, он внезапно умирает прямо на пороге квартиры. Батист после долгих сомнений принимает в высшей степени судьбоносное решение – сбежать от своей скучной жизни, начав новую – жизнь Олафа Сильдура. Забравшись в «ягуар» незнакомца, он отмечает множество нестыковок в истории Олафа. У Батиста закрадывается подозрение: Олаф не случайно постучался именно к нему. Но времени не так уж много, и Батист решает отправиться домой к Олафу, если быть точнее – уже к *себе* домой. Так Батист начинает новую жизнь с женой Олафа, которую он окрестил именем Сигрид. Их дни проходят в настоящей праздности, но лишь до того момента, как Сигрид узнает от недоброжелателей ее мужа о его смерти и о том, что человек, пребывающий у нее в доме, не тот, за кого себя выдает. Однако вместе они сбегают в Стокгольм, где вновь начинают новую жизнь.

Саму сказку «Золушка» В.Я. Пропп относит к типу волшебных сказок [5], которые имеют ряд определенных черт. Роман начинается с диалога между главным героем и случайным гостем на встрече. Для повествования этот мимолетный разговор имеет огромное значение, ведь именно в собеседнике Батиста мы можем узнать черты

«волшебного помощника» (а именно, волшебной «феи»). Как считает В.Я. Пропп, «важно установить, что с точки зрения развития действия все они относятся к одной категории: при их помощи герой получает в руки волшебное средство» [5, 208]. Как мы помним, в сказке волшебная фея помогает Золушке попасть на бал. В романе «Кодекс принца» собеседник, конечно, не превращает тыкву в «ягуар», но дает то самое волшебное средство главному герою, которое и поможет ему перевоплотиться. Он посеял в его голове зерно определенной мысли: «Если гость, паче чаяния, умрет у вас дома, ни в коем случае не звоните в полицию. Вызовите такси и велите шоферу везти вас в больницу: мол, другу стало плохо. Смерть констатируют в отделении “Скорой помощи”, и будет кому подтвердить, что больной скончался по дороге. Все чисто, вас оставят в покое» [4, 5]. Ведь не будь этого разговора, Батист бы и не подумал заменить свою личность на личность только что умершего незнакомца, а позвонил бы в полицию (что он, кстати, и собирался сделать, но передумал, вспомнив разговор с одним из гостей: «Последовать ли совету моего давешнего собеседника?» [4, 11]). Таким образом, движение повествованию дает именно разговор с незнакомцем.

Далее герой сталкивается с несчастьем, вынудившим его покинуть свой дом. Решив, что единственное место, куда он может податься со своей новой личностью, это дом Олафа, он и отправляется туда на его машине. Здесь прослеживается параллель с перевоплощением Золушки, которая, нарядившись, спешит на бал к принцу. Батист так же перевоплощается и спешит в прекрасный «замок» (виллу) на встречу, правда, с принцессой.

Интересна и подача контраста между жизнью прошлой и обновленной. Батист, ведущий жизнь обычного клерка, без семьи, друзей, каких-никаких развлечений, оказывается среди роскоши и довольства, не прикладывая для этого каких-либо усилий, кроме храбрости и отчаянности. Важно заметить, что и Золушку, и Батиста роднит глобальное ощущение неудовлетворенности жизнью. Золушка живет посреди чужих ей людей, лишённая ласки и заботы; Батист живет в полном одиночестве.

Итак, Батист прибывает на виллу Олафа, где знакомится с его женой, которая на удивление легко воспринимает присутствие в доме совершенно постороннего человека. Они хорошо проводят время, попивая шампанское и ведя незамысловатые разговоры.

Тут важно отметить детективную составляющую сюжета – на протяжении романа Батист будет искать ответ на очень простой вопрос: почему Олаф так внезапно умер именно у него в квартире?

Ответ он сможет найти, но тем самым нарушит условный запрет. В сказке «Золушка» таким запретом можно считать запрет на выход из дома (что можно трактовать как своеобразное незнание действительности и, следовательно, лучшей жизни). Здесь же фигурирует *запрет на знание правды и, опять же, лучшей жизни*. Преследование Батиста начинается именно после его решения поменять свою личность на личность Олафа, более того, оповестить об этом в ходе расследования людей, убивших Олафа на самом деле. После этого за домом устраивается слежка, а жена Олафа получает письмо, где ей раскрывают правду. Если в сказке приметой, по которой узнают Золушку, является туфелька, то здесь этой самой приметой становится письмо.

Эпизод с узнаванием правды приводит к интересному парадоксу. Сама жена Олафа была спасена им еще в юности: «Мой брат приторговывал наркотой. Чтобы знать, хорош ли товар, он испытывал его на мне. Я была у него дегустатором героина. Конечно, я не только снимала пробу. Олаф подобрал меня никакую, без сознания, в жестоком передозе. Очнулась я здесь» [4, 54]. Таким образом, в романе мы получаем следующую схему.

Жена Олафа, Сигрид, является одновременно и Золушкой, и принцем. Она прошла через те же испытания, находилась под гнетом родственников, а потом была вознаграждена и спасена Олафом. Но она же является и принцем, который спасает Батиста от его скучной серой жизни. Более того, в финале она вновь меняет весь уклад своей жизни на новый, примиряясь с обновленной ролью. Батист же является и Золушкой, и антагонистом. С одной стороны, он все та же Золушка, бегущая от тяжелой жизни, но он же и антагонист, лишь притворяющийся героем – Олафом. Тем интереснее выглядит реакция Сигрид, которая не только не осуждает его, но и бежит с ним за границу (выглядит так же, как если бы принц в сказке женился не на Золушке, а на ее злобной сестре). Происходит то самое «узнавание», что и в сказке, но здесь оно не в полной мере удовлетворяет читателя, который не совсем понимает, как ему на это реагировать – удивляться героям, осуждать их или радоваться. А разгадка, дающаяся А. Нотомб, очень проста – любой человек, не обязательно самый чистый душой, жаждет обновления. В романе автор восстает против серых будней вообще, давая шанс простому человеку из них вырваться.

Абсурдность происходящего особенно заметна в бытовых ситуациях, где лишь подчеркивается мелочность Батиста:

«– Знаете, если бы не Олаф, я бы давно умерла. И это было бы даже не очень печально, при моей тогдашней жизни. Олаф меня не только спас, он еще и научил меня всему, ради чего стоит жить.

Она начинала меня раздражать со своим святым Олафом. Так и подмывало сказать, что он умер, а меня, живого, пора бы накормить» [4, 57].

Но тем не менее именно этот антигерой получает вознаграждение и возможность шикарной жизни, а не наказание (хотя угроза такого наказания вполне исходила от людей, убивших Олафа и следивших за домом). В таком свете интересен и финал, в котором Батист и Сигрид погрязли в долгах, но все еще счастливы, ведь у них есть этот «чистый лист», обновление. Подчеркивается, что стабильная жизнь, которую вел Олаф, им тоже не подходит (и она им не интересна).

Таким образом, А. Нотомб, разрушая фантастическую составляющую сюжета сказки, переносит ее в действительность, где наделяет ее парадоксальной моралью. Если сама сказка учит нас тому, что внутренняя красота всегда будет вознаграждена, то роман, скорее, говорит о том, как желание выбраться из серых будней приводит нас к судьбоносным переменам. Да, путь Батиста не идеален и не добродетелен, но сам он полон решимости всем рискнуть и все изменить. Для А. Нотомб такое желание является важной ценностью, которая стоит тяжелых испытаний и вполне перевешивает привычные ценности добродетельного терпения и «несения своего креста».

#### **Список литературы**

1. Загидуллина, А.Р. Ремейк сказки в миддл-литературе (роман А. Нотомб «Синяя борода») / А.Р. Загидуллина // Литература в контексте современности: Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: сб. материалов VIII Всероссийской научной конф. с международным участием (Челябинск, 10–11 декабря 2015 г.). – Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2015. – С. 22–26.

2. Загидуллина, А.Р. Философия жизни и смерти в романе А. Нотомб «Гигиена убийцы» / А.Р. Загидуллина // Русистика и современность: сб. научных статей XIX Международной научной конференции (г. Астана, Казахстан, 22–24 сентября 2016 г.). – Астана: ЕНУ им. Л.Н. Гумилева, 2016. – Том 2. – С. 279–283.

3. Макаревич, О. В. Бинарные категории мышления как основа философского мировосприятия в литературных сказках Амели Нотомб и Мишеля Турнье / О.В. Макаревич // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский

государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2010. – № 4–2. – С. 886–888.

4. Нотомб, А. Кодекс принца / А. Нотомб; пер. с фр. Н.°Хотинской. – М.: Иностранка, 2010. – 160 с.

5. Пропп, В.Я. Русская сказка / В.Я. Пропп; комментарии Ю.С.°Рассказова. – М.: Издательство «Лабиринт», 2000. – 416 с.

6. Самсонова, М.В. Столкновение национальных культур на примере романа Амели Нотомб «Страх и трепет» / М.В. Самсонова // Мировая литература в контексте культуры. – Пермь: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Пермский государственный национальный исследовательский университет», 2011. – № 6. – С. 209–212.

7. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие / И.С. Скоропанова. – 3-е изд., доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.

8. Чупринин, С.И. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям / С.И. Чупринин. – М.: Время, 2007. – 768 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litrus.net/book/read/111291?p=144>

9. Gorrara, Claire. Speaking volumes: Amélie nothomb's hygiène de l'assassin / Claire Gorrara // Women's Studies International Forum. – 2000. – Volume 23. – Issue 6. – PP. 761–766.

#### **Abstract**

In the article author discusses the novel A. Nothomb «Le Fait du Prince» from the point of view of presence the motifs and story elements from tale «Cinderella». The author emphasizes the dependence of constructing the story of a remake of the tale of one of the main features of postmodern literature – postmodern sensibility.

**Keywords:** A. Nothomb, a fairy tale, Cinderella, middle-literature

*А.В. Иркова,  
магистрант 1 курса КемГУ (г. Кемерово)  
Научный руководитель – Н.В. Налегач,  
д.ф.н., доц. кафедры журналистики  
и русской литературы XX века КемГУ*

## **ОБРАЗ РОСЫ В СТИХОТВОРЕНИИ «ЛИЛИИ» (1904) А.А. АХМАТОВОЙ**

Статья посвящена рассмотрению символики образа росы как смыслообразующего элемента в стихотворении А.А. Ахматовой «Лилии» (1904). С целью проследить закономерности процесса символизации, особое внимание было сосредоточено на единичной подробности художественного произведения, ее функционировании. Представлен анализ реализации смыслового комплекса мотивов, связанного с образностью росы в контексте феномена любви и ее различных вариаций.

**Ключевые слова:** роса, художественный образ, символ, А.А. Ахматова, поэтика акмеизма

Эпоха модерна представляет собой новую художественную парадигму, объединяющую в себе разнообразные течения в искусстве. Она породила особое мироощущение человека и самоопределение его «Я» по отношению к той реальности, в которой он существует. Историко-культурная атмосфера того времени, в которой зарождались символизм, акмеизм, футуризм как магистральные литературные направления, начинает вырабатывать особое понимание природы поэтического слова. Осмысление языка XX века необходимо как для установления преемственности литературных, религиозно-философских, эстетических традиций прошлого, так и для определения и раскрытия смыслового «спектра» духовных знаний современного литературного процесса.

Существенным в рамках акмеистической поэтики оказывается тезис, выдвинутый О.А. Лекмановым, о поэзии «как средстве достижения «живого равновесия» между «небесным» и «земным... что потребовало от акмеистов овеществления абстрактных категорий» [2, °77]. Такое овеществление вызвало повышенное внимание акмеистов к предметному миру, которое стало декларироваться в их манифестах. В этом ключе интересно обратиться к образу росы как явлению и, одновременно, отражению различных реалий художественного универсума. Как отмечает Л.Г. Кихней, в

акмеистическом понимании сама реальность, изображение ее «вещной» природы эстетически уравнивает быт и бытие, а каждый малый замкнутый фрагмент этой действительности оказывается подобен макроструктуре мирового целого [1, 34]. Необходимым представляется обращение к одному из первых вхождений образа росы в стихотворении А.А. Ахматовой «Лилии» 1904 года, которое является одним из немногих ранних сохранившихся произведений поэта. Подробное рассмотрение смыслового наполнения первого включения данного образа поможет впоследствии пронаблюдать его динамику в творчестве А.А. Ахматовой. В связи с этим оказывается важной концепция Л.Г. Кихней [1], касающаяся периодов формирования и смены поэтического мироощущения А.А. Ахматовой. Исследователь выделяет такие стадии изменения авторского мировидения, как «ранняя лирика», связанная с любовной тематикой и с началом зарождения мифотворчества в 1912–1914 гг., модификация картины переживания и нарастание мифопоэтических тенденций усиливается в рубежных сборниках 1921, 1922 гг., в которых выкристаллизовывается идея «собрания мира» воедино, сохранения его в целокупности времен прошлого и настоящего, что в дальнейшем станет одним из ключевых мотивов позднего творчества А.А. Ахматовой (1930–1960 г).

Проблематика настоящей статьи связана с изучением сущности образа росы и его роли в смысловой организации лирического мира стихотворения «Лилии» А.А. Ахматовой. Сам образ росы был выбран не случайно. Как отмечает А. Ханзен-Леви, роса являет собой самую возвышенную (*sublimste*) форму слияния небесной воды и земли. Это «перегонка» содержащейся в воздухе влаги в воду служит символом «конденсата» в алхимии. Окропление росой в мистическом смысле означает нисхождение Духа на душу и оплодотворение цветов души как проявления некой герметической эротики [4, 672], что находит отклик уже в ранних ученических стихотворениях А.А. Ахматовой, в которых впервые возникает этот образ.

До настоящего момента смысл образа росы не был предан детальному изучению с точки зрения его постоянного смыслового обогащения в русле модернистской поэтики. Отсюда важным является осмысление своеобразия литературы XX века в контексте единого литературного процесса и развития семантики слова-символа в художественном сознании эпохи модерна, соединяющего в себе различные литературные, религиозно-философские, культурные традиции.

Цель статьи заключается в выявлении смысловой наполненности образа росы в лирике А.А. Ахматовой в период становления и оформления акмеистической поэтики, поэтому для рассмотрения привлекается



стихотворение, относящееся к ранней лирике поэта – «Лилии» (1904). Для достижения поставленной цели мы обратились к комплексному сочетанию структурно-семиотического и мифопоэтического подходов к анализируемому материалу. Взаимодействие структурно-семиотического подхода, позволяющего остановиться на образном уровне структуры стихотворения как «сложно построенного смысла» [3, 142], и мифопоэтического моделирования авторской картины мира, поможет нам раскрыть смысл образности росы в уникальном творчестве А.А.°Ахматовой.

Так, в «Лилиях» композиционная структура лирического произведения распадается на 2 части, каждая из которых представляет собой смену различных состояний чувства лирической героини. Образ росы возникает в пространстве природного мира стихотворения. Отправной точкой в развитии драматического сюжета любовного переживания героини является событие собирания букета из лилий, цветов символизирующих невинность самой героини, чистоту ее первой любви. Появление росы на еще не раскрывшихся бутонах являет эротический мотив открытости и готовности движения лирической героини к приятию этого первого «трепетного» чувства. Само природное явление покрывания росой лепестков лилий акцентирует направленность чувства по отношению к героине. Эпитеты «душистых», «прекрасных», «стыдливо-невинных» цветов также работают на создание картины предметно-вещественного мира, который разворачивает для читателя силу внутреннего переживания героини. Так, образ росы служит наиболее полному развитию психологической тематики интимного переживания события ожидания и встречи лирической героини с первым чувством влюбленности.

Таким образом, символика росы в поэтической картине мира А.А. Ахматовой приобретает многоплановое смысловое наполнение. Роса – это феномен природного мира, связанный со стихией воды. Этот образ связан с психологической тематикой предельно интимного переживания лирической героини Ахматовой. Образное значение росы раскрывает различные грани любовной тематики произведений от зарождения первых чувств, готовности движения им навстречу, до иллюзорности их существования. В то же время роса представляет собой связующее звено, через которое происходит единение всех реалий художественного мира.

Все это демонстрирует нам, как единичная деталь поэтического мира связывает все его элементы в органичное целое, по-разному преломляясь своей образностью в поэтическом мире А.А. Ахматовой. Впоследствии возможно обращение к другим лирическим произведениям А.А. Ахматовой, где функционирует образ росы, для выявления особенностей развития

семантики слова-символа, а также для сравнения смысловой наполненности этого образа в творчестве других поэтов-акмеистов.

#### **Список литературы:**

1. Кихней, Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика / Л.Г. Кихней. – 2-е изд., стереотип. – М.: Планета, 2004. – 184 с.
2. Лекманов, О. А. Книга об акмеизме и другие работы / О. А. Лекманов. – Томск: Водолей, 2000. – 704 с.
3. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Ленинград: Просвещение, 1972. – 272 с.
4. Ханзен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.

#### **Abstract**

This paper deals with symbol of dew's imagery presented as an meaning making element in the lyric poetry of Anna Akhmatova. Purpose of the article is to examine regularity of symbolism's process and to focus the attention on singular detail of the work. The analysis of the implementation of complex semantic motifs associated with the imagery of dew in the context of the phenomenon of love and its different variations.

**Keywords:** dew, imagery, symbol, Anna Akhmatova, acmeism/akmeism

**Калимуллина Е.В.**  
*аспирант 1 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*  
*научный руководитель – М.Л. Бедрикова,*  
*канд. филол. наук, доцент кафедры*  
*языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **АРХЕТИПЫ В ПОВЕСТИ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА «ДОЧЬ ИВАНА, МАТЬ ИВАНА»**

В статье рассматриваются особенности архетипа воды на материале повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» и связанные с ним архетипические мотивы мирового потопа и обряда инициации.

**Ключевые слова:** повесть В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана», архетип, архетипический мотив, архетип воды, обряд инициации

Понятие «архетип», первоначально сформировавшееся в рамках психологии и философии, в трудах швейцарского ученого К.Г. Юнга, занимавшегося исследованием коллективного бессознательного (анализом сновидений, таких видов деятельности, как обряд и ритуал, мифологии, фольклора), постепенно завоевало свои позиции в литературоведении. Для современных исследований архетипа «на грани общечеловеческого и национального (этнокультурного)» [2, 7] характерно «усилившееся сейчас стремление к постижению национального менталитета и его составляющих (национального характера, идеи, идентичности) через глубинные архетипы, укорененные в коллективном бессознательном и на поверку определяющие самодвижение народной жизни <...>» [2, 7]. В этих работах архетип выступает как воплощение «коллективного опыта народа». В таком значении «архетип» позволяет увидеть существенные стороны в содержании художественных произведений: сохранение памяти о прошлом, т. е. архетипической памяти, необходимой в нынешнее переходное время – утраты основных мировоззренческих универсалий, поиска путей выхода из кризиса национальной идентичности.

Архаические и мифологические мотивы пронизывают произведения современных писателей, особенно представителей «деревенской прозы». Писатели – «деревенщики» поднимают мучительные вопросы современности и находят ответы на них в классическом наследии. «Деревенская проза» неразрывно связана с национальным самосознанием и жизнью, а творчество ярчайшего представителя этого течения писателя В.Г. Распутина тому подтверждение. «Художественная интуиция ведет писателя вглубь сущности

русского космоса, к самым основам национальной жизни, и не только национальной – вглубь природы человека, сущности мира в целом» [3]. В.°Распутин слышал голос родовой памяти и давал возможность услышать его читателю в глубинах своей души, распознать в своем сознании.

Эта художественная интуиция, с точки зрения Е. Галимовой, определяет образную систему прозы Валентина Распутина. Все образы и мотивы в художественном мире писателя взаимосвязаны, а ключевыми среди них являются образы, архетипы воды и земли, города и деревни, избы и храма, неба и дороги, предков. В силу обширности материала невозможно рассмотреть все архетипы в рамках одной работы, поэтому сосредоточимся на архетипе воды, являющимся одним из главных в повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана».

Чаще всего исследователи творчества В. Распутина ставят знак равенства между такими образами, как вода и река, сосредотачиваясь на последнем. В распутинской прозе образ реки, без сомнения, занимает центральное место, а его главное архетипическое значение – это река-жизнь, причем, и в метафорическом, и в буквальном смысле. Этот аспект подробно рассмотрен в работах М.Л. Бедриковой: «Река» мыслится не только как богатство, дар Божий, источник жизни, но и как сама жизнь в ее движении (течении)» [1, 323]. И от того, какой водой наполнится река, будет зависеть жизнь людей. Эту уникальную взаимосвязь природы и человека, всего сущего, хорошо осознает главная героиня повести – Тамара Ивановна: «от того, какой Ангара полнится водой, чистой и говорливой, или тяжелой, стоящей неподвижной запрудой, зависит и наполненность ее поселенцев» [5, 46].

Особенностью же данной повести, отмечает М.Л. Бедрикова, является необычная интерпретация образа реки Ангары персонажами. Например, отец Тамары Ивановны еще в детстве объяснял дочери «великую миссию» Ангары как «Божьего дара». В разговоре с родителями на тему «Бог все видит» звучит следующее размышление отца: «А мы все ходим воду пить на реку, – полушутя – полусерьезно, присаживая голову, прикидывая себе, говорил он. – Без реки, без Ангары нашей, никто не проживет. А все реки мимо Бога протекают. Он в них смотрит и, как в зеркале, каждого из нас видит» [5, 46]. В данном фрагменте вводится сравнение Ангары с «зеркалом» Бога, отражающим жизнь людей. Наши предки поклонялись водной стихии во всех ее проявлениях – рекам, озерам, дождю и даже колодцам, обоготворяли ее как неиссякаемый источник жизни, благодаря которому оплодотворялась другая великая стихия – земля. Почтительное отношение к воде отмечалось множеством запретов, одним из которых был запрет плевать в воду, поскольку верили, что нарушивший плюет в глаза самому Богу, а «вода может оскорбиться и

отомстить» [4, 65]. Таким образом, в повести река выступает проводником воли Божьей, посредником в общении с небом и глашатаем судьбы.

В мифах многих народов встречается представление о реке как о времени. Тамара Ивановна вспоминает: «Все Ангарой пронесет – и детство, и старость, и радость, и горе», – философски изрекалось у них в деревне. И жизнь проносила, и долю намывала новую, и такие сказки по камешкам насказывала, пока была проточная вода, что только дивуйся» [5, 46]. Подобное восприятие реки как времени, характерное для мифологического сознания, традиционно присутствует в прозе Распутина. Писатель отождествляет жизнь человека с разными ипостасями водной стихии: стремящаяся к закату жизнь пожилых – это «колодезные заросли прожитого», а «только что выбившийся из-под земли ключик хрустально-счастливого плеска» – жизнь молодых [5, 54].

Амбивалентность образа воды, идущая из мифов, нашла свое отражение в повести. Она проявляется в сопоставлении «живой» воды Ангары и «мертвой» водопроводной. Вода в городе течет «застоявшейся пружинистой струей, слепой и заравленной, выфыркивала из трубы, как из преисподней. Какое уж тут зеркало, какое попечение, целение?!» [5, 46]. Люди совершают насилие над чистой водой реки и заставляют ее подчиниться их воле, заключая ее в плен водопроводных труб, спрятанных в толще земли, тем самым оскверняют сакральность водной стихии. Поэтому вода теряет свое живительное, светлое начало, становясь мертвой.

Противопоставление чистой, открытой воды Ангары и грязной, застойной, закупоренной городской воды имеет мифологические корни. С глубокой древности люди, осознавая огромное значение водной стихии, считали ее источником жизни и одновременно обладательницей невероятной разрушительной силы, поэтому в отношении к ней соединялись два чувства: благодарность и страх. Амбивалентность образа воды развивает и «демонические» водные характеристики. Изнемогающая от жажды в душном, вязком, раскаленном городском пекле Тамара Ивановна с трудом находит источник воды – небольшой краник над раковиной в крытом рынке, но утолить жажду этой водой не может, поскольку это не исцеляющая ангарская вода, а водопроводная. И как человек, чувствующий и осознающий свою связь с природой, задается вопросом: «А где же здесь птица-то пьет? – стала размышлять. – Еды здесь натряхивается вдоволь, а вся вода закупорена, до нее не добраться» [5, 91]. Чистота данной Богом воды из Ангары и «мертвая» вода «преисподней» – городского водопровода создают в подтексте оппозицию «божественного» и «дьявольского».

Амбивалентность образа воды проявляется еще и в том, что во всех архаических культурах вода одновременно является началом и концом мира. Подобную символику мы обнаруживаем в повести, где эпизод побега Светки из дедовского дома и ее свидание с матерью на фоне проливного дождя предстает в форме архетипического мотива мирового потопа. Начавшийся «тихой моросью» дождь разошелся к полудню: «из пористого замшелого неба сыпало вовсю» [5, 143], а затем стал все больше набирать силу и заливать город потоками воды: «Дождь полоскал без устали, из трубного зева водосточков вода выфыркивала залпами, залитый асфальт пузырил, люди попрыгались, машины медленно проплывали, отваливая на стороны волны» [5, 144]. Автор использует части речи, которые ассоциируются в сознании читателя с потопом: «не поплелся, а погреб», «проплывали», «отваливая на стороны волны», «схали вброд», «вплавь», «мокро, мрачно».

Сюжетная функция этого эпизода традиционна: потоп («настегивающий ливень») – это очищение, искупление водой, после которого создается новый мир, а в повести и новый человек – Светка. Иван Савельевич, ее дед, после безуспешных поисков, возвращаясь домой и глядя на залитый город, задается вопросом: «А это к чему?» [5, 144], ответ на которой дает автор через размышления следователя Николина: «Он слишком хорошо понимает, что у девчонки это прощание с собой, и с тою, какой она была раньше, и во что превратилась в последний месяц, и что это в корчах и муках рождается новый человек. Каким он будет, неизвестно. Но чем страшнее муки, тем больше перемены» [5, 154]. Сакральная небесная вода перерождает Светку – она становится другой: «В ней вдруг появилось спокойное и непробиваемое упрямство: нет и никаких!» [5, 154]). Теперь она закрыта, безучастна в своем отстранении от брата и отца («Анатолия поразили и этот язык, какого еще совсем недавно не было у Светки, и тон ее, тоже новый, неприятный, в котором жалость звучала спокойно, почти безучастно» [5, 192]).

Следуя мифологической и христианской традиции, автор завершает эпизод с ливнем-потопом картиной ясного неба и колокольного звона – символа благословения Божьего: «На улице Светка не замечает ни солнца, согнавшего тучи и ярко блестящего в лужах, ни шумного и веселого воробьиного гвалта на маленькой пустой площади, ни плывущего над городом сладкого боя церковных колоколов» [5, 154].

Таким образом, мы можем говорить о присутствии в повести описания обряда инициации одной из героинь – символа перехода в новую жизнь. Небесная вода в виде проливного дождя, будучи священной по своей природе, выполняет в нем функцию очищения души после осквернения и совершения греха. Можем ли мы

утверждать, что этот обряд инициации представляет собой некую форму христианского обряда крещения? Скорее всего, ответ будет отрицательным, поскольку колокольный звон, *не слышимый* Светкой, предназначен не ей. Дочь Тамары Ивановны, после событий, перевернувших ее жизнь, стала другим человеком, но *не живущим во Христе*. Высокое предназначение уготовано ее брату Ивану.

Заявляя в начале данной работы о всеобщей связи элементов в художественном мире Валентина Распутина, мы приводим свидетельства «взаимосвязи»: важнейший архетип воды генетически связан в художественном пространстве распутинского текста с образами неба и земли, а архетип земли соотнесен с образами деревни, избы, храма, противопоставленными городу и рынку.

#### **Список литературы**

1. Бедрикова, М.Л. Концепт «Родная земля» в прозе В.°Распутина последней трети XX – XXI вв. как материал для антологии художественных концептов / М.Л. Бедрикова // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2014. – 3(45). – С. 323–325.

2. Большакова, А.Ю. Архетип, миф и память литературы / А.Ю.°Большакова // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции / под ред. Г.Г.°Исаева. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 7–24.

3. Галимова, Е. Архетипический образ реки в художественном мире Валентина Распутина [Электронный ресурс] / Е.°Галимова. – Режим доступа: <http://www.voskres.ru/literature/critics/galimov.htm>

4. Левкиевская, Е.Е. Мифы русского народа / Е.Е.°Левкиевская. – М.:°АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2011. – 526 с.

5. Распутин, В.Г. Дочь Ивана, мать Ивана: Повести и рассказы / В.Г.°Распутин. – М.: Эксмо, 2005. – 640 с.

#### **Abstract**

The article discusses the features of archetype of the Water in V.°Rasputin's novel «Ivan's daughter, Ivan's mother» and connected with its archetypal motive of Noah's Flood and initiation's rite.

**Keywords:** V. Rasputin's novel «Ivan's daughter, Ivan's mother», archetype, archetypal motive, archetype of the Water, rite of initiation

**В.В. Коротеева,**  
*аспирант кафедры мировой литературы и культуры*  
*им. проф. О. Мишукова ХДУ (г. Херсон)*  
**Научный руководитель – Н.И. Ильинская,**  
*д.ф.н., проф., зав. кафедрой мировой литературы*  
*и культуры им. проф. О.Мишукова ХДУ (г. Херсон)*

## **ТЕМПОРАЛЬНЫЙ АСПЕКТ МИФОЛОГЕМЫ ВОДЫ В ЛИРИКЕ А. ТАРКОВСКОГО И В. СТУСА**

В статье в компаративном аспекте исследуются особенности художественной передачи мифологемы воды в темпоральном аспекте в лирике Арсения Тарковского и Василия Стуса, специфика ее трактовки. Очерчивается значение и роль мифологемы воды в созданной А. Тарковским и В. Стусом мифопоэтической картине мира, рассматривается интерпретация образов водной стихии в художественных текстах российского и украинского поэтов второй половины XX века, определен характер переосмысления и трансформации этой мифологемы как одной из универсальных мифоструктур их лирики.

**Ключевые слова:** мифологема, вода, мифопоэтическая картина мира

Мифологема воды как один из первоэлементов бытия, характеризующаяся многогранностью семантики, занимает важное место в художественной концепции мира А. Тарковского и В. Стуса. Являясь сквозной в творчестве поэтов, она реализуется в различных контекстах, обретая индивидуально-авторскую интерпретацию.

Традиционно вода – источник жизни, одна из основных стихий Универсума, символ животворящей материи, женского начала в природе. Основные ее грани – жизнь и здоровье, очищение и любовь, также вода выступает посредником между двумя мирами – живых и мертвых, служит средством предсказания будущего. Именно из нее по воле богов появились земля, солнце и все живое. Поэтому вода является символом как вечности, так и быстротечности времени [4, 66]. На взаимосвязь воды и времени указывает и Г. Башляр в своем исследовании «Вода и грезы», посвященном «психоанализу воды». Для автора является очевидным, что художественное воплощение образов прошлого должно передаваться через интерпретацию мифосемантики водной глубины [1; 86]. Исследователь также подчеркивает, что вода является объектом одной из наиболее



значимых символических ценностей, когда-либо созданных человеческой мыслью: архетипа чистоты [1, 34].

Г. Башляр разработал философско-поэтическую классификацию различных воплощений водной стихии в художественных текстах. Он выделяет воды прозрачные, вешние и текущие, глубокие, спящие и мертвые, материнские и женские, пресные и соленые, чистые и необузданные. Не обходит вниманием исследователь также и сочетания воды с другими стихиями.

Семантическое поле мифологемы воды в лирике А. Тарковского и В. Стуса включает образы реки, источника, пруда, моря (океана), колодца, дождя, снега, льда, слезы, росы. Характерно использование этих образов в названиях стихотворений («Мне снится какое-то море...», «Ардон», «Мартовский снег», «Дождь», «Река Сугакля уходит в камыш» А. Тарковского и «І джерело, напругле і круте...», «Я там сидів, де трьох річок вода...», «Наснився син і море, і лагуни», «Нехай сьогодні буде дощ...», «Розспіваний сніг, розлінований лижами, ранній...» В. Стуса). Высокая частотность обращений к этим образам, а также актуализация их в пространстве онирических мотивов свидетельствуют об особом месте символики вод в аксиологии поэтов. В лирике обоих поэтов амбивалентная мифологема воды приобретает многочисленные коннотации и вариации. Так, отмечается разделение воды на «живую» (текучая вода, наделенная целительными свойствами) и «мертвую» (стоячая вода, лед), небесную (дождь, снег) и земную (река, пруд, море).

В ряде стихов А. Тарковского и В. Стуса актуализируется традиционная метафора «время – вода». Смысловой опорой для сближения образов времени и воды выступает идея текучести: вода струящаяся, текучая является репрезентацией субстанциального воплощения идеи изменчивости бытия, движения времени. Наиболее часто в лирике А. Тарковского и В. Стуса идея текучести воплощается благодаря использованию сравнений. Например, «смыкаются, как воды, времена», «как прибой, за часом новый час» у А. Тарковского; «вода, як вічність, літепло струмує», «йдуть літа, як води» у В. Стуса. О глубоком понимании А. Тарковским подобия воды и времени свидетельствует использование им цитаты из «Метаморфоз» Овидия в качестве эпиграфа к стихотворению «Надпись на книге»: «Как волна на волну набегают, гонит волну пред собой, нагоняема сзади волною, так же бегут и часы...» [цит. по: 3, 213].

Интересна семантика воды и времени в стихотворении А. Тарковского «Дом без жильцов заснул и снов не видит...», которая синтезируется с мифологемой дома. Поэт наделяет дом душой,

которую характеризует как безгрешную и пустую, поскольку без людей дом-сирота «самое себя не сознает». Находясь в состоянии сна, дом замирает во времени. Возвращение же времени непосредственно связано с возвращением в дом воды. Хотя образ стихии и эксплицирован, но он подразумевается и усиливается использованием амплификации: жильцы вернутся и принесут время «в больших кувшинах, в синих ведрах, в банках из-под компота». В данном контексте вода реализует одно из своих основных архетипических значений – начала всего, начала жизни.

В контексте интимной лирики темпоральный аспект мифологемы воды раскрывается в стихотворениях А. Тарковского «Мне странно, и душно, и томно...» и В. Стуса «Той спогад: вечір, вітер і печаль...». В стихотворении «Мне странно, и душно, и томно...» появляется образ ладьи, которой уподобляется страдающий лирический герой. Доверившись страстному чувству последней любви, он оказался посреди бушующей морской стихии («на огромной, бездомной и темной волне») и одновременно как бы вне временных и пространственных координат («и нет мне на свете причала, и мимо идут времена»). В этом произведении образ глубины не наделяется темпоральным измерением, его следует истолковывать как атрибут женского первоначала. В ностальгическом ключе в стихотворении «Той спогад: вечір, вітер і печаль...» В. Стус передает текучесть времени через метафорический образ волны (волны времени). Вода в тексте выступает символом преграды, водораздела между прошлым и будущим, пределом воспоминаний и реальности, который пытается преодолеть лирический герой.

Мифосемантика воды выступает ключевым элементом для понимания «поэтической философии» А. Тарковского и В. Стуса. Темпоральный аспект мифологемы водной стихии в анализируемых текстах наиболее ярко воплощается в образах текучих, земных, необузданных и глубоких вод.

Разрабатываемая нами проблема является научно перспективной, требует многоаспектного дальнейшего изучения, что позволит описать художественные миры А. Тарковского и В. Стуса, опираясь на ценностные для них первоэлементы бытия и категории человеческого мышления.

#### **Список литературы:**

1. Башляр, Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Г. Башляр [пер. с франц. Б.М. Скуратова]. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. –268 с. – (Французская философия XX века).

2. Стус, В. Зібрання творів: у 12 т. Т. 3: Час творчості / Dichtenszeit / Василь Стус [редкол.: Д. Стус (голова) та ін.]. – К.: Факт, 2008 (Бібліотека журналу «Київська Русь»). – 752 с.

3. Тарковский, А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. / Сост. Т. Озерской-Тарковской; Примеч. А. Лаврина / А. Тарковский. – М.: Художественная литература, 1991. – 462 с.

4. 100 найвідоміших образів української міфології / [під заг. ред. О. Таланчук, Ю. Бедрика]. – 2-е вид., виправ. й допов. – К.: Автограф, Орфей, 2006. – 460 с.

#### **Abstract**

The article deals with the study of the mythologeme of water in its temporal aspect artistic rendering and features in the comparative aspect in lyrics of Arseniy Tarkovskiy and Vasyl Stus, specificity of its interpretation. The importance and role of the mythologeme of water in the mythopoetic world view of Arseniy Tarkovskiy and Vasyl Stus are found out. The interpretation of the water images in the artistic texts of Russian and Ukrainian poets of the late 20<sup>th</sup> century is reviewed. The character of reinterpretation and transformation of this mythologeme as one of the universal mythostructures of lyric poetry artists is determined.

**Keywords:** mythologeme, water, mythopoetical world view

*Ю.А. Макрушина,  
студентка 4 курса КемГУ (г. Кемерово)  
Научный руководитель – И.В. Ащеулова,  
к.ф.н., доц. кафедры журналистики и  
русской литературы XX века КемГУ*

**АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ БАБУШКИ  
В ПОВЕСТВОВАНИИ В РАССКАЗАХ  
«ПОСЛЕДНИЙ ПОКЛОН» В.П. АСТАФЬЕВА**

Рассматривается воплощение архетипов Великой Матери и Мудрой Старухи в художественной структуре повествования В.П. Астафьева «Последний поклон». Данные архетипы актуализируются писателем при создании образа бабушки Екатерины Петровны, которая становится для автора-рассказчика воплощением сакрального знания, мудрости рода, олицетворением жизни рода, бытия.

**Ключевые слова:** архетипический образ, Астафьев, «Последний поклон»

Понятие «архетип» сформировалось в психологии и философии, затем постепенно вошло и в другие науки, в том числе и в литературоведение. Обращаясь к исследованию архетипических оснований репрезентации образа бабушки в повествовании в рассказах «Последний поклон» В.П. Астафьева, необходимо обращение к теории К.Г. Юнга, который определил архетип как коллективную универсальную модель или мотив, формирующийся на основе коллективного бессознательного [4, 45]. Основными архетипами души Юнг считал архетипы Тени, Анимы и Анимуса, Старого Мудреца (Мудрой Старухи), Самости, Маски (Персоны), Великой Матери [2, 40].

В рамках русской литературы XX века (особенно традиционалистской прозы) актуальными становятся образы русского крестьянина, тесно связанного с землей, которую он возделывает, и образ дома, который создает микромодель мира и жизни. В «Последнем поклоне» образом, синтезирующим два намеченных вектора, является образ бабушки Катерины Петровны, который становится не только сюжетным центром повествования в рассказах «Последний поклон» В.П. Астафьева, но и концептуальным архетипическим и скрепляющим воедино (наряду с образом автора-повествователя) все главы образом.

В образе Екатерины Петровны тесно переплетаются два архетипа: Великой Матери и Мудрой Старухи, которые стали ключевыми компонентами при формировании архетипического мотивного комплекса. Основополагающим в данной модели является первый из названных архетипов, по поводу которого К.Г. Юнг пишет: «Архетип матери имеет воистину невообразимое множество аспектов. <...> Его свойство суть нечто «материнское»: мудрость и духовная высота по ту сторону рассудка; нечто благостное, нечто дающее пристанище, нечто чреватое, несущее в себе что-то, подательница роста, плодородия и пропитания; место магического преосуществления и возрождения» [3, 100].

Образ бабушки стал собирательным образом русской сибирской крестьянки, соединившей в своем характере все то, что осталось в родной земле и среде крепкого, наследного, исконно родного, то, что мы про себя чувствуем, как свое, данное заранее и навсегда. Ничего герой-повествователь в ней не приукрасит, оставит и грозу характера, и желание распоряжаться всем (за то ее и кличут Генералом).

Важным является святость бабушки, осознание которой приходит к герою-автору с возрастом. Самое дорогое на свете для бабушки – это внуки, дети, которые являются продолжением жизни рода, и главное для Екатерины Петровны – уверенность в том, что она сделала все возможное для сохранения им жизни. Бабушку на «этом» свете держала неизвестность судьбы Вити (любимого внука), что, на данном этапе, являлось для нее смыслом жизни (рассказ «Последний поклон»). Для рассказчика святость бабушки не нужно доказывать, он чувствует это интуитивно, по ее отношению к нему, по умению прощать («Я знаю, бабушка простила бы меня. Она всегда и все мне прощала») [1, 542]. И святость бабушки, как у истинного праведника, подтверждается через свидетельства знакомых, соседей уже после ее смерти: это паломничество в Киево-Печерскую лавру, которое можно считать христианским подвигом Екатерины Петровны. И тогда бабушка «воскрешается» посредством вечной памяти о ней в сознании рассказчика.

В «Последнем поклоне» В. Астафьева образ бабушки Екатерины Петровны неразрывно связан с хлопотами в кути, у печи, что вполне объяснимо и закономерно: она хозяйка дома, поэтому приготовление пищи, солонины на зиму входит в ее обязанности. Печь – сакральное место в крестьянской избе, поэтому процесс выпекания орешков, шанег, печенюшек и, конечно, блинов (рассказы «Бабушкин праздник», «Стряпухина радость»), засолка капусты (рассказ «Осенние грусти и радости») приобретает значение таинства, совершить которое под силу только посвященному.

Мудрость Екатерины Петровны неизбывна (архетипические черты типа Мудрой Старухи): к ней обращаются за советом дети, соседи, она является главным и достоверным носителем мудрости рода в целом («Бабушкин праздник»), уважаемым на селе человеком («Монах в новых штанах»). В. Астафьев изображает Екатерину Петровну как носителя народной нравственности, духовности, ее образ воплощает христианскую идею всепрощения («Конь с розовой гривой»). Подчеркивается большое желание исполнить обещанное, видеть и помнить в своей простой и нелегкой жизни радостные события, связанные, казалось бы, с обыкновенными вещами («Монах в новых штанах»).

Жизнь в гармонии с природой, умение тонко чувствовать ее определило в бабушке особое восприятие красоты и тесную связь с живым миром леса, птичьего гама, возникающего на заре. Екатерина Петровна черпает силы для жизни из природы. Витя, видя это, на своем еще детском уровне и не всегда осознанно начинает приобщаться и следовать такому жизненному принципу («Зорькина песня», «Деревья растут для всех»). Связь бабушки с землей и окружающей природой объясняет знание трав, методов народного лечения («Запах сена», «Монах в новых штанах» и т.д.). Вещный мир (дивный пряник или новые штаны из «трико»), как и поэтические картины природы, не самоценны для автора. Они выступают как некие посредники теплого человеческого общения, духовного контакта людей, приобщения ребенка к истинным ценностям бытия. И, одухотворяясь в этом процессе, вещь приобретает уже некий нравственный смысл, надолго откладываясь в памяти.

Постепенно расширяющееся пространство (дом–двор–село–пашня–лес–река–мир), которое должна организовывать бабушка, строится по законам народной морали и нравственности, крестьянской общности. Дом – главное характеризующее образ пространство – становится центром, объединяющим большую семью; ценность дома для всех членов семьи непреложна. Екатерина Петровна, синтезируя в себе одновременно функции воспитателя и носителя народной мудрости и традиций, пытается передать и приобщить к ним своих детей: «Песня про реченьку протяжная, величественная. Бабушка все увереннее выводит ее, удобней делает для подхвата. И в песне она заботится о том, чтобы детям было хорошо, чтоб все пришлось им впору и песня будила бы неизгладимую память о родном доме, о гнезде, из которого они вылетели, но лучше которого нет и не будет...» [I, 247].

Воспринимаемые мальчиком нравственные уроки настолько важны, что впечатались в его память на всю жизнь и составили основу мировоззрения, законов, которые основаны на проверенных веками

крестьянских канонов, уже взрослого повествователя. Именно поэтому он чувствует «гнетущую вину» перед бабушкой из-за неисполненного долга прощания (рассказ «Последний поклон»). Вера в ценность семьи, в дом как родовое гнездо позволяет автору-повествователю примирить драматизм своего земного существования, боль за происходящее в мире с идеалами добра, любви и мудрости, воплощением чего в жизни для него была Екатерина Петровна. В общем контексте повествования рассказ «Последний поклон» не финальный. Последующие рассказы третьей книги – «Кончина», «Зазубренная головушка», «Вечерние раздумья» – продолжают развивать архетипический мотив сохранения памяти, тем самым утверждая превосходство жизни над смертью, веру в «пробуждение» поколения, возвращения к начальным, ничем не заменимым и единственно верным законам жизни.

Стоит отметить и то, что воспринимать, сохранять и «применять на практике» передаваемые матерью законы дети не способны: их изменила среда, в которой они теперь живут, оторванность от родной земли, исторические события (коллективизация и война).

Таким образом, для автора-рассказчика образ бабушки воплощает сакральное знание и мудрость рода (Мудрая Старуха) и олицетворяет жизнь рода и бытия (Великая Мать).

#### **Список литературы**

1. Астафьев, В.П. Последний поклон: Повесть / В.П. Астафьев. – М.: Современник, 1985. – 543 с.
2. Шустова, Е.В. Проявление основных архетипических образов в американской политической карикатуре / Е.В. Шустова // Политическая лингвистика. – 2013. – № 1. – С. 39–58.
3. Юнг, К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К.Г. Юнг. – М.: АСТ, 2005. – 400 с.
4. Юнг, К.Г. Символическая жизнь / К.Г. Юнг; [пер. с англ. и предисл. В.В. Зеленского]. – М.: Cogito centre, 2010. – 324 с.

#### **Abstract**

Considered archetypal incarnation Great Mother and Wise Old Woman in artistic structure narration of V.P. Astafyev «The Last Tribute». This archetypes are actualized by writer in create image of grandmother Catherine Petrovna, which became for author-narrator is embodiment sacred knowledge, wisdom of kin, impersonation kind of life and being.

**Keywords:** archetypal image, Astafyev, «The Last Tribute»

*Е.В. Муратова,  
студент 1 курса  
ЛГПУ им. П.П. Семенова-Тян-Шанского (г. Липецк)  
Научный руководитель – О.С. Шурупова,  
к.ф.н., доц. кафедры английского языка  
ЛГПУ им. П.П. Семенова-Тян-Шанского*

## **ОБРАЗЫ СИЛЬНЫХ ЖЕНЩИН В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

В данной статье рассматриваются знаменитые женские персонажи русской и зарубежной классики, служащие примером силы духа и стойкости.

**Ключевые слова:** сильные женщины, Скарлетт О'Хара, Мелани Уилкс, Марья Болконская, Татьяна Ларина

Что делает персонажей особенно привлекательными и запоминающимися в глазах читателя? На наш взгляд, это душевная сила. Когда мы начинаем анализировать образ героя какого-либо произведения, то судим о нем по его поступкам и по тому, как он справляется с непредвиденными трудностями и задачами. Мужские персонажи обычно с самого начала ассоциируются с силой, смелостью, борьбой и упорством. Но справедливо ли это относительно женских образов? Ведь каждой девочке с самого детства едва ли не внушают мысль о том, что она принадлежит к слабому полу и поэтому должна всегда быть под защитой мужчины. Но всегда ли это так? Знакомясь с историями из жизни, читая книги, слушая музыку, просматривая фильмы, мы понимаем, что нет. Женщины могут быть слабы физически, но сильны морально. Они способны перенести такое тяжкое бремя, какое может сломить мужчину. Дабы доказать свою мысль, я приведу в пример несколько женских персонажей, наделенных душевной силой.

Для начала хотелось бы обратиться ко всемирно известному произведению Маргарет Митчелл «Унесенные ветром». В данном романе представлены две яркие, но совершенно непохожие по характеру и жизненным ценностям личности – Скарлетт О'Хара и Мелани Уилкс.

Кто-то спросит: что может быть привлекательного в образе Скарлетт? Ведь она жестокая, расчетливая, алчная, высокомерная, не ценящая близких людей женщина, которая думает лишь о себе... Не станем спорить с этим фактом, поскольку это действительно так. Однако ее умение выживать и быть сильной личностью в трудные



военные времена не может не вызвать уважения и даже некоторой симпатии.

В начале романа читатель видит обаятельную, но избалованную шестнадцатилетнюю героиню с зелеными глазами, которая не думала о своем образовании или каких-либо социальных проблемах. Главная задача Скарлетт состояла в том, чтобы выйти удачно замуж, родить здоровых детей и прожить спокойную жизнь. По правде говоря, в первых главах произведения Скарлетт абсолютно пуста, ведь ее не интересует серьезно практически ничего, кроме Эшли – ее безответной любви.

Жизнь главной героини «Унесенных ветром» полностью меняется, когда начинается Гражданская война. Привычный мир буквально рушится на глазах Скарлетт. Война, трудное возвращение в Тару, неуверенность в завтрашнем дне, смерть матери, потеря рассудка у отца, голод, разграбленное поместье, вынужденное убийство мародера и многое другое – все это должно было сломить Скарлетт, возможно, даже заставить ее пойти на самоубийство, ведь на хрупкие плечи героини легли заботы не только о себе, но и об остальных людях, находящихся в Таре. Но она не сдается. Она решает выжить во что бы то ни стало. И у Скарлетт это получается. Ей удается пережить и не сломаться после всех бед, а ведь не каждый способен поступить так, как она. Разве такая сила духа не может вызвать хотя бы долю восхищения этой женщиной?

Неслучайно исследователи романа М. Митчелл говорят, что «эта книга представляет собой, пожалуй, наиболее точное и яркое описание американского национального характера... «Tomorrow is another day», – говорит главная героиня романа, потеряв одного за другим всех дорогих ей людей, и читатель может быть уверен: она найдет в себе силы жить и бороться дальше» [4, 33].

Мелани Уилкс – полная противоположность Скарлетт. Она добра, милосердна, верна, не лишена сострадания к другим людям. Более того, Мелани всегда видела только хорошее в Скарлетт О'Хара и в мистере Батлере, хотя положительными персонажами их не назовешь. Например, в разговоре с Милочкой она заступается за Скарлетт: «Скарлетт просто живая, жизнерадостная девушка. Помоему, она очаровательна» [1, 1, 160]. В трудный период войны она находит в себе силы быть рядом с ранеными и больными солдатами, верит, что Эшли вернется живой и невредимый к ней и они будут счастливы. Мелани даже могла дать отпор и отказаться от общения с теми людьми, которые ненавидели Скарлетт. Мелани – очень сильная личность, поскольку, несмотря на страшное время, она не утратила

своих чудесных редких качеств. Не всякий человек сумел бы сохранить в себе доброту, наблюдая за ужасными событиями и сталкиваясь с бездушными людьми.

Говоря об этой героине, нельзя не вспомнить княжну Марью Болконскую из великого романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир». Можно отметить, что Марья и Мелани близки по характеру. Героине романа Л.Н. Толстого также не чужды такие понятия, как «верность», «доброта», «честность». Ее отец, князь Болконский, воспитывал Марью в строгости и нередко срывал на ней свой гнев, однако это сделало княжну сильным и гордым человеком. Это проявляется в эпизоде, когда она отказывается просить покровительства у французов в Богучарове: «Чтобы князь Андрей знал, что она во власти французов! Что она, дочь князя Николая Андреича Болконского, просила господина генерала Рамо оказать ей покровительство и пользовалась его благодеяниями!» [3, 3, 156]. Марье противна мысль, что она, дочь своего отца и сестра Андрея Болконского, станет унижаться и молить о помощи врага, поэтому она желает немедленно покинуть поместье. Потеря отца и брата – еще один серьезный удар для Марьи, который она переносит с достоинством.

Важно также отметить, что Марья уважает саму себя, поскольку в тот момент, когда раскрывается правда о знаках внимания Анатоля Курагина, претендентом в ее мужа (мадемуазель Бурьен), она отказывается стать его женой, прекрасно понимая, что он ее не любит и с ним она счастлива не будет. А ведь ей так хотелось вырваться из дома отца, стать счастливой и любимой, но пройдет еще много лет, прежде чем все мечты Болконской станут реальностью.

А в чем же заключается проявление душевной силы Татьяны Лариной из романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин»? В смелости признаться в своих чувствах и в осознанном отказе Татьяны от связи с Онегиным.

В конце произведения очень трудно узнать милую, мечтательную, романтическую юную Татьяну, какой она была в начале. Как только она стала женой генерала и вышла в свет, ей пришлось научиться контролировать свои чувства, забыть о любви к Онегину. Нельзя поспорить с тем, что Татьяна по-настоящему любила Евгения, и это отражено в ее любовном письме. Именно поэтому ей было особенно трудно отказаться от чувств, забыть о них и выйти замуж за другого. Когда же сам Онегин влюбляется в Татьяну, оказывается слишком поздно. Будучи все еще любящей Онегина, Татьяна сознательно отказывает ему в любви, поскольку честь и долг для нее

превыше всего: «Я вас люблю (к чему лукавить?), / Но я другому отдана; / Я буду век ему верна» [2, 2, 335].

Разумеется, что эти персонажи не зря заслужили такую популярность во всем мире. Это очень разные женщины, но все они являют собой эталон силы духа, стойкости, самоуважения, гордости, самодостаточности. Такие женские персонажи могут служить читателям примером.

### Список литературы

1. Митчелл, М. «Унесенные ветром»: В 2-х т. / М. Митчелл. – М.: Правда, 1986.
2. Пушкин, А.С. Сочинения в 3-х т. / А.С. Пушкин. – М.: Художественная литература, 1986. – Т. 2. – С.186 – 336.
3. Толстой, Л.Н. «Война и мир»: В 4-х т. / Л.Н. Толстой. – М.: Правда, 1971.
4. Шурупова, О.С. Элементы городского текста в романе М. Митчелл «Унесенные ветром» / О.С. Шурупова [Электронный ресурс] // Электронный научно-практический журнал «Культура и образование». – 2014. – №10 (14). – С. 33. – Режим доступа: <http://vestnik-rzi.ru/>

### Abstract

This article considers the famous female characters of Russian and foreign classics serving as an example of fortitude and endurance.

**Keywords:** strong women, Scarlett O'Hara, Melanie Wilks, Marya Bolkonskaya, Tatiana Larina

**В.В. Матвейчук,**  
*студент 4 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)*  
*Научный руководитель – М.П. Двойнишникова,*  
*к.ф.н., доц. кафедры филологии ЮУрГУ*

## **МИФОЛОГЕМА «ВЕЧНАЯ НЕВЕСТА» В РОМАНЕ Ч. АЙТМАТОВА «КОГДА ПАДАЮТ ГОРЫ»**

Статья посвящена анализу мифологемы «Вечная невеста» в романе Ч. Айтматова. В мифологеме автор выражает художественную идею о неразрывности прошлого и настоящего, о цикличности времени и связанности человеческих судеб.

**Ключевые слова:** Ч. Айтматов, миф, мифологема, Вечная невеста

Киргизский писатель Ч.Т. Айтматов является одним из самых исследуемых авторов в отечественном литературоведении. В настоящее время изучаются основные темы и идеи, своеобразие художественного языка, а также ключевые особенности поэтики айтматовского творчества.

Одной из ярких черт произведений Ч. Айтматова является мифологичность. Обращение писателя к мифу – это способ выражения художественной идеи о неразделенности прошлого с настоящим и будущим, о связи судеб потомков с судьбами предков. Отдельный интерес исследователей вызывает процесс мифотворчества у Айтматова (В.Г. Левченко, В.И. Воронов, М.С. Мискина и др.).

На становление художественного стиля писателя значительное влияние оказала тюркская мифология. Айтматов берет ее за основу при создании собственного мифа. Так были рождены легенды: о манкурте, о Рыбе-женщине, о Рогатой Матери-оленихе и др. Наибольший интерес представляет легенда о Вечной невесте. Данная мифологема является важной структурно-композиционной единицей итогового романа Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)».

В настоящее время нет единого толкования термина «мифологема». Он был введен в научный оборот швейцарским психиатром и философом К.Г. Юнгом. Ученый называл мифологемами устойчивые ментальные единицы, принадлежащие коллективному архаическому сознанию и представляющие собой обобщенное отражение действительности в виде мифического образа,

который воспринимался как действительно существующий [5]. Таково понимание мифологемы в культурологии. В литературоведении данный термин интерпретируется иначе. В «Литературоведческой энциклопедии» Ю.В. Ковалева дается следующее определение: «Мифологема – обломок мифа, мифема, потерявшая свои автохтонные характеристики и функции, вовлеченная в фольклорный текст, в котором воспринимается как выдумка, образное украшение или сюжетная схема, которая уже стала традиционной» [4, 54].

Нередко мифологему заменяют понятием архетипа. Но архетип – это «прообраз, идея» [3, 64], он остается неизменным и повторяется в мифологиях различных культур, в то время как мифологема являет собой вариацию этого архетипа, ее своеобразные черты обусловлены принадлежностью к определенной культуре.

Анализ мифологемы «Вечная невеста» невозможен без обращения к образной структуре романа, и прежде всего – к системе женских персонажей. В систему женских образов входят три героини: Вечная невеста, Айдана Самарова, Элес (последняя возлюбленная героя).

Вечная невеста – это героиня легенды, созданной Айтматовым в контексте романа «Когда падают горы». Эту легенду рассказывает главный герой Арсен Саманчин своей возлюбленной Айдане: молодой охотник, будущий бий (вождь) одного из киргизских племен, влюбляется в девушку из соседнего рода, и она отвечает ему взаимностью. Вскоре происходит помолвка, и влюбленным пророчат счастливое будущее. Их завистники решают разлучить жениха и невесту, похитив девушку и оклеветав ее (охотнику говорят, что его невеста сбежала со своим прежним возлюбленным). Девушке удается освободиться из плена, но ее жених, поверив обману, бесследно исчез. Так у киргизов рождается поверье, что дух девушки ходит по горам и кличет возлюбленного, а она сама становится Вечной невестой.

В действительности в киргизском фольклоре не существует такой легенды. Она была сочинена Айтматовым, но в то же время в ней мы можем обнаружить элементы, заимствованные из тюркской мифологии.

Так, существует определенное сходство между древнетюркской богиней Умай и айтматовской героиней. Умай является олицетворением женского начала. Она защитница детей, рожениц и охотников, хозяйка гор. Эту богиню принято представлять птицей, как правило, водоплавающей (лебедь и др.). У Айтматова же мы встречаем такое сравнение: «Чудом спасаяся невеста обрела дар летать, как птица...». Немаловажен также эпизод освобождения из плена, где

обнаруживается покровительство водной стихии Вечной невесте: «Река спасла ее, а похитителей потащила вниз по течению и расшибла о камни» [1, 80]. Еще одной общей чертой является солярный культ. Как и Умай, Вечная невеста связана с огнем: «...И обычай у них тот же – разжигают летом в полнолуние костры и вызывают духов в помощь Вечной невесте» [1, 68]. Конечно, нельзя сказать однозначно, что прототипом Вечной невесты стала только Умай. В тюркском мифе существуют и другие божества, родственные ей. Героиня Айтматова стала собирательным образом, вобравшим в себя черты древних женских персонажей тюркской мифологии. Так, интересен образ Отаны («огонь-мать»), богини огня и сестры Умай (согласно другой версии – дочери), а также различных фантастических существ, принимающих облик прекрасных девушек, в которых мы можем обнаружить черты Вечной невесты.

Трагический финал легенды глубоко взволновал главного героя Арсена Саманчина. По ее сюжету он мечтает поставить оперу, где роль Вечной невесты исполнит его возлюбленная Айдана Самарова. Герой неосознанно проецирует эту историю любви на собственную жизнь. Вечная невеста становится для него обобщенным идеалом возлюбленной и сливается в сознании героя с образом Айданы. Но если Арсен Саманчин способен, подобно юноше-охотнику, отречься от всего мира из-за любви, то Айдана вовсе не была его Вечной невестой. Она предпочитает возлюбленному карьеру эстрадной певицы, а ариям Вечной невесты – пошлые «шлягеры». Очень точное высказывание о героине принадлежит ученому-литературоведу А. Акматалиеву: «Айдану, казалось бы, также волнуют события легенды, но она не смогла сделать это обретением души: ей не хватило духовной щедрости» [2, 300].

Особо важен последний женский образ, который появляется только в финале романа, – молодая девушка Элес. Автор не дает каких-либо конкретной портретной характеристики героини: она описывается как «ловкая», «стройная», «с сияющими глазами». Сама Элес о себе сразу же говорит, что она «из соседнего Тюмен-аила» (Вечная невеста – «из соседней долины»). Айтматов описывает девушку с помощью народно-поэтических эпитетов, которые вполне могли быть использованы и при описании Вечной невесты. Кроме того, автор с самого начала указывает на концептуальную значимость роли Элес в образной системе романа: «Он еще ее не знал, но увидел в ней обещание любви и защиту – защиту, дарованную в момент, когда ему было остро необходимо остаться самим собой, не потерять себя из-за страха и слабости» [1, 176]. Сравнивая Элес с образом Вечной

невесты, мы обнаруживаем тождественность их судеб. Обе девушки были разлучены с возлюбленными, но остались им верны: «Слышу, слышу тебя, Вечная невеста, теперь и я такая же, как ты. Стала я, незамужняя, вдовой...» [I, 239]. Айтматов особо подчеркивает природное родство этих героинь. Так, например, оба образа «сопровождает» стихия огня: «...И потому зажигают для меня люди в горах ночные костры, чтобы явилась я, блуждающая в тоске и горе, на светящийся огонь, чтобы свиделись мы у костра...» [I, 81]; «Ночью, сидя у костра, думала Элес все о том же: суждено ли будет ей ходить в памятные дни на кладбище, к его могиле, ведя за руку их чадо?» [I, 239]. Можно сказать, что они связаны не только общей судьбой и одним чувством, сходны также их мысли: если дух Вечной невесты надеется когда-нибудь встретить своего возлюбленного, то Элес мечтает о ребенке как о частице любимого человека.

Элес и Вечная невеста – образы-близнецы, но эта не единственная пара близнецов в образной системе романа. Айдану можно назвать лжедвойником Вечной невесты, но сама она имеет собственного двойника. Им является барсиха, самка Жаабарса, которая, как и Айдана, совершает предательство.

Третьей группой образов-«близнецов» становятся главные мужские персонажи (охотник, Арсен Саманчин и Жаабарс). Каждый из них был предан или думал, что предан (охотник), возлюбленной. Охотник отрекается от мира и бесследно исчезает; Арсен Саманчин осознанно идет на смерть, желая предотвратить беду; Жаабарс стремится добраться до высокогорного плато, чтобы там погибнуть. Главный герой обладает чертами и охотника, и Жаабарса. Важно отметить, что сам он является охотником (Арсен Саманчин соглашается по просьбе своего дяди участвовать в охоте на барсов). Но в то же время он, как и Жаабарс, становится жертвой других «охотников» (и человек, и зверь были убиты в перестрелке, начавшейся во время охоты). Тело Арсена Саманчина находят в пещере рядом с телом мертвого барса.

Таким образом, «однородны» и судьбы мужских персонажей. В произведении переплетаются сюжетные планы, а ключевые образы вступают в диалогические отношения и являются «повторениями» друг друга. Поэтому в реальной художественной действительности становится возможен фантастический элемент: «Исчез куда-то Жаабарс. Исчез бесследно... А позже говорили, что скитается он тенью по горам» (так же бесследно исчезает охотник, узнав об «измене») [I, 240]. Соединяя миф и реальный мир, Айтматов создает новую действительность, в которой эти два хронотопа постепенно

сливаются в один. Художественная идея о неразрывности прошлого и настоящего, о цикличности времени и связанности человеческих судеб пронизывает структуру произведения на всех уровнях.

Таким образом, мифологема «Вечная невеста» играет ключевую роль в художественном произведении: легенда связывает всех героев между собой, и каждый из них переживает то же, что когда-то было пережито другим. Судьбы героев в контексте данного романа цикличны: из мифологического мира они переходят в мир реальной действительности. Реальная художественная действительность сливается в произведении с мифологической картиной мира, в результате чего образуется новый хронотоп. Художественная действительность романа Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)» – это искусно синтезированное пространство-время, где неразделимы прошлое и настоящее, прошлое и будущее, мифический мир и реальный. Мифологема «Вечная невеста» становится той идейно-композиционной единицей, которая позволяет писателю Ч. Айтматову достигнуть этой цели.

#### **Список литературы**

1. Айтматов, Ч.Т. Когда падают горы (Вечная невеста): роман, повесть, новелла / Ч.Т. Айтматов ; предисл. Г. Гачева. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 480 с.
2. Акматалиев, А.А. Чингиз Айтматов: Человек и Вселенная: монография / А.А. Акматалиев; НАН Кырг. Респуб. – Бишкек: Илим, 2013. – 576 с.
3. Литературоведческий словарь-справочник / под ред. Р.Т. Громьяка, Ю.И. Ковалева, И.В. Теремка. – Киев: Академия, 2007. – 752 с.
4. Литературоведческая энциклопедия : в 2 т. / сост. Ю.И. Ковалев. – Киев: Академия, 2007. – Т. 2. – 624 с.
5. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М.: Канон, 1991. – 330 с.

#### **Abstract**

This article analyzes the mythologeme «Eternal Bride» in the novel by Ch. Aitmatov. In this mythologeme author expresses his artistic idea of the continuity of the past and the present, the time`s cyclicity and connectedness of human destinies.

**Keywords:** Ch. Aitmatov, myth, mythologeme, Eternal Bride



*М.В. Никишина,  
магистр РГУ им. С.А. Есенина (г. Рязань)  
Научный руководитель – А.А. Решетова,  
д.ф.н., проф., зав. кафедрой литературы*

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МАСОНСКИХ МИФОВ В ПОЭМЕ И.Ф. БОГДАНОВИЧА «ДУШЕНЬКА»**

В статье рассматривается факт влияния масонства на поэму И.Ф. Богдановича «Душенька». Особое внимание уделяется функционированию в ней мифологии масонства.

**Ключевые слова:** И.Ф. Богданович, масонство, миф, Золотой век, мотив смерти

Поэма И.Ф. Богдановича «Душенька» создавались писателем-масоном в тот момент, когда идеология «вольных каменщиков» играла в его жизни первостепенную роль. Поэт принял масонскую идеологию, состоял в ложе, хорошо знал главные установки и мифы общества. В его произведении нашли отражение основные легенды: о Золотом веке Астреи, о Природе как храме истины и милосердия, о Добродетели.

Главная героиня поэмы Душенька проходит путь самосовершенствования для обретения высшего счастья и гармонии. Этот путь долгий и тернистый, поэтому награда по его окончании высока. В начале произведения девушка оказывается в рае, в Золотом веке слишком рано, она еще не в силах оценить важности произошедшего события. Земной рай предстает перед ней не как награда за труды, а как подаренное, а потому незаслуженное благо. Золотой век для Душеньки – это возможность сладко спать, вдоволь есть, носить красивые наряды: «Ее одели там, как царскую особу, / В богатейшую робу. // Нетрудно разуметь, что для ее услуг / Горстями сыпались камения и жемчуг» [1, 341].

Царство Астреи – это мир гармонии и справедливости, красоты и блаженства: «Меж тем над ней с верхов, // В чертогах беспечальных, / Раздался сладкий звук орудий музыкальных / И песен ей похвальных, / Какие мог творить лишь только бог стихов» [3, 346]. В этом царстве искусства доведены до совершенства и служат Красоте: «Вначале райские певички / Воспели красоту сей новой их царицы <...> / В искусстве все едины были духом, / Чтоб Душенька в раю / Познала часть свою / Прикосновением, устами, оком, слухом...» [1, 345].

Однако оценить оказанную ей честь героиня не может: она нарушает запрет, из-за чего оказывается изгнанной из земного рая. Массонский мотив тайны, клятвopеступления в красках описывается автором: «Амуры с Душенькой расстались, возрыдали / И только взорами ее препровождали. <...> Умри, красавица, умри! / Твой сладкий век // С минувшим днем уже протек!..» [I, 487].

Душа, получившая доступ в рай, не смогла оценить дарованного ей счастья, поэтому оказалась изгнана оттуда. Мотив наказания звучит в произведении в тот момент, когда Душенька осознает свою греховность. Именно это время является поворотным: душа, совершившая неправильное действие, становится на путь исправления и очищения. На этой дороге будет множество препятствий, но, согласно чаяниям масонов, в финале ее ждет возрождение и гармония.

Мотив преодоления препятствий становится определяющим. Так, героиня отправляется в странствие, чтобы вернуть супруга. Этот сюжет аллегорически отражает представления масонов о перерождении души на пути к гармоничному Золотому веку.

Душенька готова пройти весь путь страданий, чтобы достичь катарсиса. Ничего не боясь, она отправляется служить Венере: «Богиня в мщении послала царску дочь / Принесть чрез три часа воды живой и мертвой <...> / Но в сем пути никто не возвращался жив. / Царевна, к службе сей, как должно прицепив / Под плечи два кувшина, / Пошла без дальна чина, / Пошла на все труды / Искать такой воды» [I, 357].

С мотивом утраты царства Астреи тесно связан мотив смерти. Массоны учили не бояться ее, а воспринимать как переход в Божье царство, царство гармонии и красоты. Поэтому героиня, изгнанная из царства Астреи, не боится смерти, а ищет ее: «Зарежусь!» – вскричала, / Но не было у ней кинжала, / Ниже какого остря, / Удобного пресечь несчастну жизнь ея <...> / Желала бы она / Скончаться лучше ядом; <...> / Не могли к дубу прицепиться, / Она решила утопиться» [I, 339]. В произведении лейтмотивом проходит тема искупления, возвращения в царство Света и Гармонии.

Важное место в произведении Богдановича занимает природа. Она предстает перед читателем одушевленной и живой. Поэт воспринял теорию: Природа – храм души. В связи с этим герои произведения все время сталкиваются с силами стихий, которые помогают и наставляют их либо же карают. Духи воздуха и воды играют с богиней, стараясь угодить ей: «Вослед богини сей тритонов тьмы плывут, – / Одни, звуча в рога жемчужные, зовут, / Другие вкрут

ее плывут, в водах играя, / Скрываются, резвясь в волнах морских, ныряя. / Наяд и nereid полк тщится ей служить» [3, 403].

Одушевленная природа всегда окружает Душеньку: «О, чудо из чудес! / Потрясса дол и лес! / Дубовый грубый сук, на чем она повисла, / С почтением к ее прекрасной голове / Погнулся так, как прут, изросший в вешни числа, / И здраву Душеньку поставил на траве; / И все тогда суки, на низ влекомы ею, / Иль сами волею своею / Шумели радостно над нею / И, сьединаючи концы, / Свивали разны ей венцы. / Один лишь наглый сук за платье зацепился, / И Душенькин покров сверху остановился. / Тогда увидел дол и лес / Другое чудо из чудес!» [1, 351]

Природа для масонов была местом гармонии и счастья. Этот идиллический мир служил отголоском Золотого века Астреи, повторного наступления которого ждали все «вольные каменщики».

С миром природы тесно связано учение о Добродетели. Находясь на пути саморазвития, человек должен пытаться сделать мир вокруг себя более гармоничным и целостным. Помогая «братьям», он сам приближается к Богу и Его царству Света. Богданович уже в первых строках «Душеньки» говорит, как важна Добродетель: «Красота и добродетель / Из веков имели спор; / Свет нередко был свидетель / Их соперничеств и ссор. / Хлоя! ты в себе являешь / Новый двух вещей союз» [1, 330]. При этом автор отмечает, что Добродетель важна в сочетании с Красотой. Именно в гармонии между душевными качествами и внешними достоинствами рождается Гармония мира. В связи с этим аллегоричной представляется сцена обретения Душенькой своей утерянной красоты: «Закон времен творит прекрасный вид худым, / Наружный блеск в очах преходит так, как дым, / Но красоту души ничто не изменяет, / Она единая всегда и всех пленяет» [1, 387]. Важно, что наружную красоту Душенька вернула, пройдя все службы и доказав, что она достойна быть в земном рае.

Таким образом, в произведении И.Ф. Богдановича «Душенька» реализуются основные мифы масонства – о Золотом веке Астреи, о Природе как храме, о потере земного рая, раскрывается мотив смерти как перерождения. Их трактовка и осложнение образного ряда полностью зависят от авторского замысла. Золотой век Астреи представляется не эфемерным, а реальным, в него попадает главная героиня, которая, однако, не в силах постичь и оценить важности этого события. В результате в повествование вплетается мотив изгнания из рая и поиска пути: Душенька оказывается изгнана из земного рая и вынуждена искать возможность вернуться. Согласно масонским канонам, этот путь – аллегорическое прохождение души через

страдания к возрождению. Преодолеть его возможно только через слияние с Природой, которая предстает олицетворенной. Писатель-масон видит в ней храм души человека, будучи убежден в том, что нравственное очищение возможно только в лоне природы.

Мотив смерти является неотъемлемой частью поэмы. Масоны призывали не бояться смерти, относиться к ней с почтением, ведь это переход в царство Добра и Справедливости, в Царствие Божие. В связи с этим Душенька думает о суициде, но потом выбирает более сложный путь – дорогу земной жизни, которая поможет вернуть Золотой век всем людям.

### Список литературы

1. Богданович, И.Ф. Стихотворения и поэмы / И.Ф. Богданович. – Л.: Советский писатель, 1957. – 569 с.
2. Брачев, В.С. Масоны и власть в России / В.С. Брачев. – М.: Эксмо-Пресс, 2005. – 640 с.
3. Сахаров, В.И. Русская масонская поэзия XVIII века: К постановке проблемы / В.И. Сахаров // Русская литература. – 1995. – №4. – С. 17–23.
4. Серков, А.И. Русское масонство. 1731–2000: энциклопедический словарь / А.И. Серков. – М.: Просвещение, 2001. – 576 с.
5. Стенник, Ю.В. Православие и масонство в России XVIII века / Ю.В. Стенник // Русская литература. – 1995. – № 1. – С. 76–92.

### Abstract

The article M.V. Nikishina's «Interpretation of Masonic myths in the poem by I.F. Bogdanovich's «Dushen'ka» considered the influence of Freemasonry on a poem. Particular attention is paid to the functioning of the mythology of Freemasonry in the work presented.

**Keywords:** I.F. Bogdanovich, Freemasonry, myth, Golden age, the motif of death

*А.Д. Оноприенко,  
аспирант 2 года обучения ХГУ (г. Херсон, Украина)  
Научный руководитель – Н.И. Ильинская,  
д. ф.н., проф., зав. кафедры  
мировой литературы и культуры им. проф. О.Мишукова ХГУ*

## **ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ АРХЕТИПА АРАХНЫ В ПОЭЗИИ СИМВОЛИЗМА**

В статье рассматривается специфика использования архетипа Арахны в лирическом произведении. Исследуется его значение в мифотворчестве поэтов-символистов и место образа паука и паутины в структуре мотива «ennui de vivre».

**Ключевые слова:** паук, паутина, архетип, зоосимвол, декаданс

В контексте поэтики символизма достаточно распространены образы паука и паутины. Несмотря на это, существует не так много исследований, посвященных изучению функционирования этого образа в контексте мотива тоски-«ennui» – одного из основных в творчестве писателей-символистов. Целью статьи является исследование художественного воплощения семантики архетипа Арахны в структуре мотива «ennui de vivre».

Связь зоосимвола паука с декадентскими мотивами рассматривалась в западном литературоведении, в частности – в монографии А. Ханзен-Леве «Русский символизм» [7], где образ паука прослеживается в контексте развернутого исследования мотивной структуры поэзии символизма. Х. Бар-Йосеф также упоминает о значении данного образа [1] – уже в компаративном аспекте, где зоосимволика выступает как составная часть системы воздействий европейского символизма на еврейскую литературу. Некоторые аспекты символики паука и паутины исследованы В. Мароши [3], в работах которого эти образы рассматриваются в контексте архетипа Арахны, прослеживается генезис и трансформация образов паука и паутины в мировой литературе.

В процессе эволюции этот символ значительно трансформируется, однако основные его качественные черты остаются неизменными – с образом паука связаны мотивы яда, судьбы, ловушки, процесса ткачества, плетения и т.д., которые контекстуально объединяются в единое семантическое поле преимущественно через зоосимвол паука. Литературоведы исследуют архетипическую природу этого зоосимвола, начиная от хтонического образа женщины-

паука Арахны. Именно от этого мифа начинается использование символики пауков в мировой литературе – как напрямую, через использование образа паука самого по себе, так и опосредованно – через поэтическую лексику, относящуюся к семантическому полю паука и паутины: «Во второй, протомодернистской и модернистской фазе актуализации архетипа как метатекстуальной метафоры внетекстовое время и пространство становятся частью воображаемого и «текстового» пространства, созданного суверенным субъектом – автором или героем, который претендует на статус «автора». В рамках христианской культуры неизбежна демонизация образа Арахны и самой метафоры, которая разветвляется на собственное текстильную (шитье и прядение) и демоническую» [3, 28]. Исследователи обращают внимание на ту же черту, которую отмечает А. Ханзен-Леве, – на демонизацию архетипа Арахны.

Вследствие демонизации образа паука западное литературоведение относит мотивы паука и паутины в группу диаволических мотивов литературы символизма [7, 101–102]. В нашей статье термин «диаволический мотив» используется согласно трактовке А. Ханзен-Леве. Исследователь видит начало демонизации паука еще в творчестве Достоевского, влияние образной системы которого, по словам литературоведа, прослеживается в творчестве писателей-декадентов. Вот что пишет по этому поводу А. Ханзен-Леве: «архетипический символ «мира-паука» занимает важное место в мифопоэтической космогонии» [7, 102]. Кроме того, по А. Ханзен-Леве, «мир-паук» тесно связан с «миром-тюрьмой» через символ паутины-ловушки. А с этим мотивом тюрьмы логически связан хронотоп замкнутого пространства, характерный для создания мотива тоски/скуки – «ennui». Демонизированный образ паука выходит за пределы архетипа Арахны, расширяясь до смыслового наполнения мира-ловушки, приобретая глобальное значение.

Связь символа паутины как с космогоническим мифом «мирового полотна» [7, 107], так и с символистской мифологемой «мира-тюрьмы» прослеживается в текстах Ф. Сологуба:

Повсюду плелась паутина,  
Повсюду рабочих судьбина  
В нее неизбежно вела [4, 244].  
(«Под солнцем страны полуденной...»)

Невозможность спасения является определяющей чертой паутины-ловушки в лирике декадентов. Для Ф. Сологуба ловушкой является сама жизнь, а спасением – смерть: «...и грызет мое сердце тоска ядовитая с каждым днем все сильнее, да сильней, хоть бы

смерть, старушонка сердитая, приходила ко мне поскорей» [4, 699]. «Паутину жизни рву» [5, 227], – пишет автор в произведении «Думы черные лелею ...», выражая готовность лирического героя оборвать жизнь самостоятельно, – «И дознаться не умею, для чего и чем живу». Именно эта невозможность найти свое место в паутине реального мира вызывает тоску-«ennui». Аналогичную точку зрения находим в книге Х. Бар-Йосеф [1, 143]. По мнению исследователя декадентской поэтики, паук символизирует ощущение декадента того, что внешняя и внутренняя реальности являются невидимой ловушкой, и у человека нет другого шанса высвободиться из нее, кроме смерти.

Характерная для лирики Ф. Сологуба мифологема смерти-спасительницы граничит с богоборческими мотивами – лирический герой готов разорвать паутину жизни самостоятельно, тем самым идя против общемирового порядка. Рассматривая поэтическое творчество Ф. Сологуба как мифопоэтическое единство, богоборческие мотивы объединяются с архетипом Арахны через образ антропоморфного паука, в частности, в произведении «Люблю блуждать я над трясиной...»: «Люблю по липкой паутине таиться пауком [6, 129]». Демонизированный архетип семантически сочетается со смертью через мотив яда: «Судьба дала мне плоть растленную, отравленную кровь [6, 129]». Такая «отравленная кровь» заполняет саму сущность лирического героя. Его невозможность найти место среди паутины жизни, которая вызывает тоску-«ennui», подобна невозможности Арахны оставаться в мире людей.

Ф. Сологуб видит единственную возможность спасения в смерти, тогда как в лирике Ш. Бодлера путь спасения отсутствует вообще:

Quand la pluie étalant ses immenses traînées  
D'une vaste prison imite les barreaux,  
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées  
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux [8].

(«Spleen»)

Эти строки из стихотворения Ш. Бодлера «Spleen» («Сплин») имеют несколько поэтических переводов, однако исходя из воздействий французской литературы на русскую одним из важнейших является именно перевод Вяч. Иванова:

Как прутья частые одной темничной клетки  
Дождь плотный сторожит невольников тоски,  
И в помутившемся мозгу сплетают сетки  
По сумрачным углам седые пауки [2, 115]...

(«Сплин»)

«Невольники тоски» – образ, который появляется в поэтическом переводе. Именно «тоска»-сплин является ключевым мотивом стихотворения Ш. Бодлера, а паутина становится метафорой ловушки, однако ловушки не физической, а той, которую болезненный мозг выстроил сам для себя – паутина скуки/тоски затмевает разум, а пауки в поэтическом переводе выступают метафорой внутренних демонов лирического героя, которые держат в плену его сознание и подсознание. Однако в этом же поэтическом переводе потеряны другие нюансы, в частности отсутствует метафора «un peuple muet d'infâmes araignées» – «немой народ бесчестных пауков». Антропоморфная семантическая составляющая указывает на архетип Арахны – народ пауков «vient tendre ses filets» – «нежно плетет свои сети» в сознании лирического героя. Метафизическое «Я» испытывает влияние «не-Я». В то же время сохранена метафора тюрьмы – «prison». Характерная особенность лирики Ш. Бодлера выражается в слиянии понятий внешнего хронотопа (тюрьма, дождь) с хронотопом внутренним («au fond de nos cerveaux» – в глубине мозга). Функционируя как во внутреннем, так и во внешнем хронотопе, образ паука у Ш. Бодлера не теряет своего символического значения. В стихотворении «Sépulture» («Похороны проклятого поэта») пауки сопровождают явления смерти и распада:

À l'heure où les chastes étoiles  
Ferment leurs yeux appesantis,  
L'araignée y fera ses toiles,  
Et la vipère ses petits [8].

(«Sépulture»)

Поэтизация смерти, характерная для Ш. Бодлера, исходит из мотива скуки/тоски – она преследует человека на протяжении жизни через внутренних демонов, она не оставляет и после смерти, только теперь ловушка-сеть из подсознания заменяется ловушкой физической – смертью. Мотив безысходности и необратимости усиливается. Опять происходит метафорический перенос значений – явление физической смерти связано с зоосимволами пауков и змей – ядовитых существ, которые окружают мертвое тело «проклятого поэта», позабытое всеми остальными. Процесс демонизации зоосимвола паука четко виден через сочетание его со смертью, архетип Арахны – через мотив проклятия. Как при жизни, так и в смерти проклятый поэт остается в ловушке метафизической паутины. Подобно тому, как эта паутина заключает сознание и личность лирического героя во внутреннем пространстве – она оплетает гроб в пространстве внешнем.

Итак, можно сделать вывод об использовании зоосимвола паука в творчестве писателей символистов преимущественно в демонизированном смысле – темное хтоническое существо, которое связано со смертью и



сопровождает ее. Что касается паутины, появляется несколько значений, одно из которых – это сеть-ловушка, вырваться из которой невозможно. Иногда ловушкой становится сама жизнь, как это выражено в лирике Ф.Сологуба, иногда ловушка существует в подсознании лирического героя – это обнаруживаем, в частности, в творчестве Ш. Бодлера. Однако, несмотря на различия в содержательном наполнении, образ паука сохраняет свою архетипическую природу, которая берет свое начало в античной мифологии. В более широком смысле образ паутины формирует важную часть символистской космогонии – через метафору мирового полотна.

### Список литературы

1. Бар-Йосеф, Х. Коты и паутина в декадентском искусстве [Электронный ресурс] / Х.Бар-Йосеф // Бар-Йосеф Х. Еврейская традиция, европейский декаданс и русский символизм в творчестве Хаима Нахмана Бялика, или Хаим Нахман Бялик, европейский декаданс и русский символизм. – С. 141–145. – Режим доступа: <https://docviewer.yandex.ua/>

2. Бодлер, Ш. Цветы зла [под ред. Н. Балашова] / Ш. Бодлер. – М.: Наука, 1970. – 480 с.

3. Мароши, В. Паук за работой: архетип Арахны в рефлексивной имагологии литературы / В.Мароши // Имагология и компаративистика. – №2/2014. – С. 17–33.

4.Сологуб, Ф. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1877–1892 гг. / Ф. Сологуб. – СПб.: Наука, 2012. – 1206 с.

5.Сологуб, Ф. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3 т. Т. 2. Кн. 1: Стихотворения 1893–1899 гг. / Ф. Сологуб. – СПб.: Наука, 2014. – 992 с.

6.Сологуб, Ф. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3-х т. Т. 2. Кн. 2: Стихотворения 1900–1913 гг. / Ф.Сологуб. – СПб.: Наука, 2014. – 807 с.

7.Ханзен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм [Пер. с нем. С. Броммерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха] / А.Ханзен-Леве. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.

8. Baudelaire, Ch. Les Fleurs du Mal [Электронный ресурс] / Ch.Baudelaire. – Режим доступа: <http://royallib.com/read/Baudelaire Charles/Les Fleurs Du Mal.html>

### Abstract

This article presents the peculiarities of using of Arakhna's archetype in lyrics. Its importance in myth-making of Symbolist poets and its place in the structure of the motif «ennui de vivre».

Keywords: spider, spiderweb, archetype, zoo-symbol, decadence.

*К.А. Осинцева,  
магистрант 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – С.В. Рудакова,  
д.ф.н., проф. кафедры языкознания  
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ**

Статья посвящена рассмотрению концепта любовь в русской литературе. Обозначены основные особенности реализации этого концепта в разные периоды литературы.

**Ключевые слова:** концепт, концептосфера, любовь, русская литература

В научном мире в последние годы становится актуальным и популярным такое направление как когнитивная лингвистика: изучение концептосферы народа, группы людей, отдельной личности, а также особенностей понимания и репрезентации концептов в творчестве писателей. Художественное произведение можно рассматривать, прежде всего, как объект исследований, на основании которых выявляются семантические и концептуальные отношения слов в языке писателя. Результаты подобного рода работ могут быть использованы для выявления индивидуальных особенностей стиля писателя, для осмысления того, как составляющие художественной системы автора преломляются в его языковом сознании.

Введению понятия «концептосфера» в отечественную науку мы обязаны академику Д.С. Лихачевым. Концептосфера, по определению академика Лихачева, это совокупность концептов нации, она образована всеми потенциями концептов носителей языка. Концептосфера народа шире семантической сферы, представленной значениями слов языка. Чем богаче культура нации, ее фольклор, литература, наука, изобразительное искусство, исторический опыт, религия, тем богаче концептосфера народа [4].

Концепт «любовь» является одним из основополагающих, поскольку в нем заложены особые ценности культуры. Он относится к концептам «высшей духовной ценности».

В отечественных толковых словарях понятие «любовь» определяется как «чувство самоотверженной, сердечной привязанности», «склонность, пристрастие к чему-нибудь» [3]. В БТС под ред. Ушакова даются определения: «Чувство глубокой

привязанности к кому-л, чему-л.); «Чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола.»; «Внутреннее стремление, влечение, склонность, тяготение к чему-л.» [8].

В Толковом словаре великорусского языка даются определения: «любить», «любитьсЯ», «любовать». «Любить, – пишет В.И. Даль, – любить кого, что, чувствовать любовь, сильную к кому, привязанность, начиная от склонности до страсти; сильное желанье, хотенье; избранье и предпочтенье кого или чего по воле, волею (не рассудком), иногда и вовсе безотчетно и безрассудно» [1].

В толковом словаре Ожегова понятие любви открывает новые границы и на смену традиционному (духовному) определению любви появляется эротический подтекст. «Пристрастие, вкус к чему-н.»; «Интимные отношения, интимная связь» [5].

Данный концепт занимает особое место в русском языковом мировоззрении. В русской культуре любовь играла центральную роль в системе ценностных ориентиров.

Концепт «любовь» рассматривается русскими писателями и поэтами как один из важнейших философско-эстетических феноменов. Центральную зону концепта образуют базовые ценности, в которых выражены основные убеждения, принципы и жизненные цели. Русская литература постоянно обращается к теме любви, настойчиво стремится понять ее философский и нравственный смысл. В этой традиции любовь понимается как путь к творчеству, к поискам духовности, к нравственному совершенствованию. Любовь представлена как возвышенное чувство, объединяющее людей, способное на гармонизацию мира. Благодаря этому чувству герой поднимается к более высоким уровням сознания. Часто моделью для ориентира любви становится отвергнутая, многострадальная любовь.

Литература Древней Руси, в отличие от западноевропейской, никогда не воспевала радостей и наслаждений любви, она не является мерилom этой темы, в ней нет традиции, которая была бы связана с культом этого земного, в традиционном представлении, чувства. Причиной тому является высоко духовная цель, которую несла в себе древнерусская литература. Авторы древнерусских текстов не считали возможным включать в свой художественный мир индивидуальные чувства людей, эти темы казались слишком мелки. Это связано со своеобразием древнерусской литературы. Литература на Руси зарождается после принятия христианства, стремится воплотить истины новой религии. Отношение к слову для недавно крещенных славян было священным. Основной целью и задачей для христианских книжников являлось раскрытие христианской истины, заключающейся

в приобщении людей к Богу. Система ценностей и круг жизненных интересов почти не попадали в фокус внимания книжников. Древнерусская литература до XVII века не описывает любовные переживания и как будто не знает самого понятия «любовь».

В русском фольклоре особое место в лирике занимал жанр любовной песни. Объектом воспевания в ней становились супружеская верность, преданность и любовь. Тема любви в русской культуре впервые появляется в ранних памятниках древнерусской литературы (можно вспомнить «Слово о полку Игореве», где наряду с темой патриотизма получает развитие и тема любви, связанная с таким образом, как Ярославна). В «Повести о Петре и Февронии» в качестве наиважнейшей развивается любовная тема. Супружеская любовь, как представлено в повести, жива и после смерти героев, оказываясь не подвластной судьбе: «Но на другой день утром увидели, что отдельные их гробницы пусты, а святые тела князя и княгини покоятся в той общей гробнице, которую они велели сделать для себя перед смертью» [6]. Такой литературный документ русского средневековья, как «Домострой», являя собой наставления и советы о супружеских отношениях, в том числе и о любви, верности, а также о жизни в браке, говорит: «Доброю женою блажен и муж, и число его жизни удвоится – добрая жена радует мужа своего и наполнит миром лета его» [2].

XVIII столетие – новый виток в развитии литературы и культуры, это век, который открыл дорогу любовной лирике. В первой четверти XVIII века постепенно сформировался разнообразный репертуар лирических песен, который создавался под влиянием тех изменений, которые происходили старомосковском укладе жизни благодаря Петровскими реформам и в политической, и в социальной, и в бытовой, и в психо-эмоциональной сферах. Реформы Петра Первого оказали мощное воздействие на общее развитие российской культуры. Новое искусство сблизило русскую культуру с западной, перемены в жизни людей были разительны. Как следствие происходил постепенный отказ от многих принципов Домостроя, определявших жизнь женщины. Теперь она не только освободилась от обязанности быть домашней затворницей, но и получила права и даже обязанности вести активную светскую жизнь, в том числе это касалось посещения ассамблеи, балов, маскарадов и так далее. Русское дворянское общество, в том числе и женщины, стало говорить на иностранных языках, что привело к появлению большого количества переводных произведений.

Переводные тексты оказали сильное влияние на развитие русской литературы. Так, к числу самых знаменитых первых

переводов любовной литературы стал роман Поля Тальмана «Езда в остров Любви», который на русский язык перевел в 1730 году В.К.°Тредиаковский. Поэтические размышления о любви, предложенные русской публике Тредиаковским, были первым классицистическим произведением о любви в России. Именно этот текст можно рассматривать основой любовной русской лирики. Песни о любви Тредиаковского оказались важной вехой в истории русской любовной лирики XVIII века. Сам автор в своем предисловии «К читателю» подчеркивал, что «сия книга есть сладкая любви», «книга мирская». Он тем самым обращал внимание на ее светский, явно нерелигиозный характер и новизну ее содержания.

После В.К. Тредиаковского, задавшего направление новому стилю художественного слова, появляется много других, не менее значительных и талантливых поэтов, внесших немалый вклад в развитие поэтического языка и новых форм лирики. Одним из таких авторов, способствовавших развитию новой лирики, стал М.В.°Ломоносов. Место, отводимое любовной лирике в творчестве Ломоносова, было незначимо, но вот теме патриотизма автор уделяет основное свое внимание, это чувство воспринимается поэтом как всеобщее и самое значительное для человека.

Вслед за В.К. Тредиаковским и М.В. Ломоносовым эстетику и поэтику классицизма развивали А.П. Сумароков, А.А. Ржевский, Г.Р.°Державин. Среди поэтов-сентименталистов традиции лирической любовной поэзии продолжали М.Н. Муравьев, Н.М. Карамзин, И.И.°Дмитриев, Ю.А. Нелединский-Мелецкий.

В XVIII веке русская любовная лирика развивалась стремительно. Классицизм сменяет сентиментализм, направление, призванное освещать скрытые душевные процессы человека, обнажать его душу. Но поистине расцвет лирики о любви происходит тогда, когда к ней обращается А.С. Пушкин, в творчестве которого получают развитие принципы как предшественников – поэтов XVIII столетия, так и современников. Для поэта любовь – основа подлинного бытия человека, источник вдохновения. Именно любовь окрыляет человека, делая его духовно свободным, именно любовь рождает ощущение полноценности бытия. Пушкин приходит к пониманию любви как высшей ценности человека, соотносимое с внутренней свободой, способной пробуждать в творце вдохновение и самые лучшие человеческие чувства. Пушкинские традиции темы любви были унаследованы другими русскими поэтами.

«Мотив любви, хотя и не становится ведущим в лирике Е.А.°Боратынского, но в нем, как в призме, проявляются характерные

черты его поэтического мира: Боратынский стремится раскрыть чувства, мучающие человека, формирующие его жизненную позицию, особое значение в этом ряду отводится именно любви» [7, 155]

Для М.Ю. Лермонтова любовь предстает вином ракурсе. В произведениях поэта любовь хотя и предстает чувством высоким, светлым, но чаще всего видится состоянием неразделенным или же утраченным. В этом заключается его отличие от лирики А.С.Пушкина. В лирике М.Ю. Лермонтова герои переживают возвышенное чувство любви, которое переносит их в мир неземных страстей. Такая любовь выявляет в людях все самое лучшее, делает их благороднее и чище, возвышает и вдохновляет на создание прекрасного.

В XIX и XX веках тема любви стала одной из важных в творчестве многих великих русских писателей, среди которых И.А.Гончарова, И.С.Тургенева, И.А.Бунина, Л.Н.Толстого и других. Каждый из этих авторов, рассматривая любовь широко, обращается к многозначности этого явления человеческой жизни, выявляя философскую нравственную составляющую этого чувства.

Можно утверждать, что концепт «любовь» - один из значимых ориентиров в национальной аксиологии. Русский менталитет позволяет относительно терпимо воспринимать безрассудство в любви, с сочувствием относится к, таким проявлениям этого чувства, как эмоциональность, страдание, боль, мучительные переживания, проявления влюбленности мистического характера, но жестко непримирим к легкомыслию, безответственности, нескромности в любви.

В отечественной литературе любовь чаще всего представлена как облагораживающая, очищающая, возвышенная сила, как жизненная ценность, объединяющая людей и способствующая гармонизации мира.

### **Список литературы**

1. Даль, В.И. Толковый словарь языка. Современная версия/ В.И. Даль// М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. –736 с.
2. Домострой. Православная электронная библиотека. [Электронный ресурс] / Домострой. – Режим доступа: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/2369>
3. Ефремова, Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т.Ф. Ефремова// М.: Рус. яз., 2000. – 1209 с.
4. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев// ИАН СЛЯ. - 1993. - Т. 52, № 1. - С. 3–9.

5. Нечипоренко, В. Похищение Лолиты / В. Нечипоренко// Исторический журнал. – 2006. – №11/12. – С. 100–103.
6. Повесть о Петре и Февронии Муромских. Православная электронная библиотека. [Электронный ресурс] / Ермолай-Еразм. – Режим доступа: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/2369>
7. Рудакова, С.В. Мотив любви / С.В. Рудакова // Рудакова С.В. Основные образно-семантические категории поэтического мира Е.А. Боратынского. – Магнитогорск : МаГУ, 2013. – 147–159.
8. Ушаков, Д.Н. Толковый словарь русского языка / Д.Н. Ушаков. - М.: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2000. - Т. II. –528 с.

#### **Abstract**

The article is devoted to consideration of the concept of love in Russian literature. Outlines the key features of the implementation of this concept in different periods of literature.

**Keywords:** concept, conceptsphere, love, Russian literature

*О.А. Пономарева,  
студент 4 курса ПГГПУ, г. Пермь  
Научный руководитель – Л.В. Серебрякова,  
к.ф.н., доц. кафедры русской и  
зарубежной литературы ПГГПУ*

## **ХРОНОТОП ДОМА КАК СЛАГАЕМОЕ ПОСТАПОКАЛИПСИСНОЙ КАРТИНЫ МИРА («МАЛЬВИЛЬ» Р. МЕРЛЬ, «ДОРОГА» К. МАККАРТИ)**

В статье на примере романов «Мальвиль» и «Дорога» рассматривается специфика и место хронотопа дома в постапокалипсисной картине мира. Дом понимается как важнейшее понятие человеческой цивилизации. В постапокалипсисе дом сохраняет основную функцию сохранения памяти о прошлом и продолжение человеческого рода.

**Ключевые слова:** постапокалипсис; хронотоп; картина мира; Маккарти; Мерль

Дом всегда мыслился как символ цивилизации и культуры, как особое пространство бытия человека, ассоциативно связанное с теплом, уютом, покоем. В литературе дом как освоенное пространство противопоставлено стихийному, неосвоенному. Сохраняя память о прошлом, дом символизирует непрерывность человеческого рода, становится образным выражением связи поколений.

Всякое литературное произведение есть «пространственно-временная картина (модель) мира, притом в ее символично-идеологическом, ценностном аспекте» [4, 1174]. Роднянская И.В. подчеркивает, что в литературно-художественных и культурных моделях мира особое значение приобретают такие традиционные пространства, как «дом» (замкнутое пространство) и «простор» (открытое пространство), а также «порог», «окно», «дверь» – границы между этими пространствами [4, 1175].

По мысли М.М. Бахтина, «хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. <...> Жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [1, 10]. В постапокалипсисном романе, повествующем о гибели старого мира (современной цивилизации) в результате глобальной катастрофы (ядерной, химической, бактериологической, вирусной, космической и др.) и рождении нового, хронотоп дома обретает особое символическое значение и является важнейшей составляющей



многоуровневой картины мира. Рассмотрим специфику этого хронотопа на примере романов Робера Мерля «Мальвиль» («Malevil», 1972) и Кормака Маккарти «Дорога» («The Road», 2006).

Пространственная структура постапокалипсического романа подчинена одной из универсальных оппозиций «свое-чужое», художественное время – «до» и «после» катастрофы.

Герои романа Р. Мерля становятся свидетелями термоядерного взрыва, полностью уничтожившего планету: «Ее убили в самый разгар весны, когда на деревьях едва проклюнулись листочки и в норах только что появились крольчата. Теперь ни одного зверя. Ни одной птицы. Даже насекомых. Только сожженная Земля. Жилища обратились в пепел. Лишь кое-где торчат обуглившиеся, искореженные колья, вчера еще бывшие деревьями» [3, 120]. По случайному стечению обстоятельств, они оказались в момент взрыва в погребе средневекового замка-крепости Мальвиль, хозяином которого является Эммануэль Конт.

Одной из главных функций дома является защита человека от стихии и врагов. Именно эту функцию поначалу выполняет Мальвиль. Его мощные стены лишены «изящества и плавных линий», все в нем «подчинено строгой необходимости» [3, 40]. Выгодное расположение (с одной стороны он выходит в долину реки Рюны, с другой, упирается в отвесную скалу, «которая нависает над ним всей своей громадой с севера» [3, 40]) позволило не просто сохранить жизнь людям и животным в момент катастрофы, но и оградить их от грядущих неизбежных опасностей («В непроглядной тьме комнаты слышно было лишь тяжелее дыхание трех человек, а там, за окном, за раскалившимися стенами лежала мертвая планета» [3, 120]). После катастрофы Мальвиль воспринимается всеми как *свое* обитаемое пространство, чудом сохранившееся: «наше убежище, наша берлога, наше орлиное гнездо» [3, 365]. Толстые стены замка не пропускают испепеляющего жара и радиации и останавливают непрошенных гостей из соседнего городка Ла Рока, некогда мирного и дружелюбного, но после взрыва *чужого* пространства.

Но Мальвиль оберегает не только жизнь людей, в романе он становится главным хранителем памяти о безвозвратно погибшем мире. Если до катастрофы Мальвиль – это архитектурный памятник и родовое гнездо, то после взрыва он становится оплотом человеческой цивилизации. Подобно Собору Парижской Богородицы в романе В. Гюго, Мальвиль соединяет исторические эпохи, современность со средневековьем. Не случайно упоминание о временах Жанны д'Арк [3, 560]. Архитектура замка, новый «средневековый» уклад жизни определяют новые законы, обязательные для всех членов общины, которые, «объединив земли, стада, запасы сена и зерна, и людей, мужчин, единых, как

пальцы на руке, и женщин, которые понесут от нас детей» [3, 365].

Но Мерль не ограничивается средневековьем. По вечерам, в кругу, около огня, обитателя Мальвиля читают Библию и понимают, что «...жизнь библейских примитивных племен чем-то напоминала ту, какой теперь начинали жить мы сами» [3, 148]. Следовательно, катастрофа отбросила человечество намного дальше средневековья, в допотопные ветхозаветные времена. Сравнение Мальвиля с ковчегом Ноя рождает оптимизм и веру в грядущее обновление мира. Замок становится символом возрождающейся цивилизации.

Если в романе Мерля дом становится оплотом возрождающегося после катастрофы мира, то в романе «Дорога» возникает образ утраченного дома.

Сюжет «Дороги» прост. После катастрофы (возможно ядерной) отец и сын идут на юг, к океану, в надежде найти спасение. По дороге им попадаются самые разные дома, куда они забредают в поисках пищи или на короткий отдых. После катастрофы дома утрачивают все признаки жизни. Роман избилует деталями, которые напоминают об утраченном комфорте, достатке, уюте: «старинная фисгармония в углу», «телевизор, дешевые диваны, а рядом – ручной работы шкаф из вишневого дерева» [2, 21]. «Холодные угли» и «несколько закопченных горшков» [2, 87] в одном из домов красноречивое свидетельство гибели культура и цивилизации.

Дом утрачивает способность защищать, из *своего* пространство дома превращается в *чужое*, враждебное. Например, дом с людьми-людоедами, в подвале которого путники увидели изуродованных людей («На матрасе лежит мужчина, ноги отрезаны по самые бедра, конца культы – черные и обожженные. Ужасающая вонь...») [2, 89]), скорее похож на преисподнюю, чем на человеческое жильё.

Своим может быть только родной дом. Путники останавливаются в доме, где прошло детство отца. Как и в «Мальвиле» родной дом хранит память о прошлом, является островком спасения для героев. Воспоминания о детстве возвращают героя в прошлое, в мир покоя и тепла («Когда я был маленьким, мы в этой комнате праздновали Рождество»; «Холодными зимними вечерами, когда из-за бури гасло электричество, сидели с сестрами здесь, перед огнем, и делали домашнее задание»; «Я здесь спал. У этой стены стояла кровать» [2, 25-26].

Родной дом отца не становится *своим* для сына. Мальчик родился после взрыва и не знает ничего о той, прошлой, жизни, о которой вспоминает его отец. Мальчику становится страшно в *чужом* для него доме. Когда отец осматривает комнату «мальчик наблюдает» за ним, «смотрит, как невидимые тени из прошлого обступают отца». Когда, «распахнув дверцу стенового шкафа, втайне надеясь увидеть вещи из детства» [2, 26], отец до конца осознает невозможность вернуть прошлое.

Для мальчика же *своим*, по-домашнему уютным, становится подземный бункер. Здесь отец с сыном остановились на несколько дней, досыта наелись, согрелись. «Банки помидоров, персиков, бобов, абрикосов. С ветчиной. С тушеной говядиной. Сотни галлонов питьевой воды в десятилитровых пластиковых канистрах. Бумажные полотенца, туалетная бумага, одноразовые тарелки. Полиэтиленовые мешки для мусора, забитые одеялами. <...> Богатство исчезнувшего мира» [2, 110–111]. И даже такие артефакты из прошлого как столовые приборы, салфетки, постельное белье, мыло, зубная паста, добротная одежда. Бункер скорее напоминает Эдем, земной рай, где герои возвращаются к жизни.

Таким образом, хронотоп дома является одной из важнейших составляющих постапокалипсисной пространственно-временной модели. Специфической особенностью хронотопа дома является подчинение антитезам *свое-чужое* и *прошлое-настоящее*. Ограниченное пространство дома противопоставлено миру за его пределами, замкнутость пространства – открытому, безопасное – опасному. В постапокалипсисном романе только родной дом способен сохранить память о погибшем прошлом, является островком спасения для героев и средством возрождения мира.

#### Список литературы

1. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Эпос и роман. – СПб.: издательство «Азбука», 2000. – С. 9–193.
2. Маккарти, К. Дорога / пер. с англ. Ю. Степаненко. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 224 с.
3. Мерль, Р. Мальвиль / Р. Мерль; пер. с фр. С. Соколова. – М.: Правда, 1990.
4. Роднянская, И.Б. Художественное время и художественное пространство / И.Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий/ под. ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – С. 1174–1175.

#### Abstract

In article on the example of novels «Malevil» and «The Road» deals with the specifics of place and of the chronotope in postapocalyptic worldwiev. The house is understood as the most important concept in human civilization. In the post-Apocalypse the house retains the basic function of preserving the memory of the past and the continuation of the human race.

**Keywords:** postapocalyptica, the chronotope, worldwiev, McCarthy, Merle

**Н.Н. Соловьев,**  
*аспирант 3 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*  
**Т.Е. Абрамзон,**  
*проф., доктор филол. наук, доцент, зав. кафедрой языкознания*  
*и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

**ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ПЕТЕРБУРГА В ПОЭЗИИ  
П.А. ВЯЗЕМСКОГО: ОТ «НАСЛЕДНОГО ПАМЯТНИКА»  
К «ВЕЛИКОЛЕПНОЙ ТЕМНИЦЕ»**

В статье представлена эволюция образа Петербурга в поэзии П.А. Вяземского. В раннем творчестве поэта начинает формироваться негативное восприятие столиц. В 1818 году происходит переломный момент в творчестве – примирение с Петербургом. Город становится «наследным памятником». Длится оно не долго. Постепенно образ изменяется, в 1826 году – поэт называет город – «темница». Автор сохраняет негативное восприятие столицы до конца жизни.

**Ключевые слова:** столицы, Петербург, «наследный памятник», «темница»

В поэзии XIX века тема Петербурга, столичной жизни занимала видное место. О северной столице писали все русские поэты. В поэзии П.А. Вяземского, старшего современника Пушкина, тема двух столиц появляется достаточно рано. Внимание наше будет обращено к Петербургу, который с течением времени претерпел ряд трансформаций. В рамках данной статьи рассматривается эволюция образа Петербурга в поэзии Вяземского на протяжении долгой поэтической жизни. Предложенные для рассмотрения стихотворения охватывают почти половину века: «Послание к Жуковскому в деревню» (1808), «Сравнение Петербурга с Москвой» (1810), «Из стихотворения “Деревня”» (1817), «Петербург» (1818), «Коляска» (1826), «Я Петербурга не люблю» (1828), «Разговор 7 апреля 1832» («Нет-нет, не верьте мне»), «Как ни придешь к нему, хоть вечером, хоть рано» (1857).

Прежде чем приступить к рассмотрению эволюции образа Петербурга, необходимо внести ясность в предложенную стихотворную хронологию. Это объясняется тем, что у темы Петербурга в поэзию Вяземского имеется предыстория, в рамках которой нами будут рассмотрены три первых стихотворения. О причинах послуживших подобному разграничению будет сказано выше. Обратимся к указанной группе стихотворений.

Впервые северная столица проявляется в поэзии Вяземского в стихотворном послании 1808 года «Послание к Жуковскому в деревню». Здесь появляется светский Петербург, он назван «скучным светом». «Скучному свету», «шуму», «суете» [2, 39; 4, III, 3] противопоставлен «друг природы», живущий «среди кудрявых рощ, под сению свободы» [2, 39; 4, III, 3]. На вопрос, почему лирический герой покидает город, мы можем найти ответ в последнем четверостишии:

Тогда, мой милый друг, в столицу возвратися,  
Таков, как был всегда, к друзьям своим явися!  
Поверь! И в городе возможно с счастьем жить:  
Оно везде – умей его лишь находить [2, 40; 4, III, 5].

Возвращение в северную столицу происходит не только и не столько в столицу, сколько к друзьям. По словам Вяземского, «почти все стихи сплошь и целиком переделаны Жуковским. Мне было тогда 16 лет» [2, 377]. Из авторского комментария становится ясным, что в стихотворении запечатлена не только личность Вяземского, но и Жуковского. Поэтому приписать все озвученные в «послании» идеи Вяземскому будет неверным. Как бы то ни было, в этом послании намечаются первые посылы к восхищению и негодованию Петербургом и столичной жизнью в дальнейшем творчестве Вяземского.

Первым самостоятельным текстом, в котором поэт размышляет о северной Пальмире, становится стихотворение с не очень поэтическим названием – «Сравнение Петербурга с Москвой», написанное через два года после «послания». Произведение имеет сатирический оттенок. Сопоставляя Москву и Петербург, поэт приходит к нелицеприятным заключениям:

Боюсь, и здесь  
Не лучше смесь:  
Здесь вор в звезде,  
Монах в ... [2, 41].

Стихотворение есть не что иное, как социальная сатира. По цензурным соображениям оно не было включено в полное двенадцатитомное собрание сочинений автора. В приведенном фрагменте поэт указывает на место действия «и здесь» – речь идет о Москве, в которой и написано стихотворение, но характеристика дается не только старой столице, но и молодой. Показательно следующее: в тексте «сравнения» название столицы встречается единожды, во второй половине стихотворения, – это Москва. Название

северный Пальмир – Петербург присутствует только в заголовочном комплексе. Особый ритм повествованию задают начальные строки:

У вас Нева,  
У нас Москва.  
У вас Княжнин,  
У нас Ильин,  
У вас Хвостов,  
У нас Шатров [2, 41].

Поэт подменяет имена столиц сравнительно-описательными оборотами. Начинает он с географического положения, на которое указывают реки Нева, Москва. Затем показывает культурную и духовную жизнь: первую представляют второстепенные драматурги Княжнин и Ильин, вторую – Хвостов и Шатров. Хвостов, очевидно, попадает в поле зрения поэта из-за журнала «Друг просвещения», в издании которого он принимал участие. Шатров же отметился духовными песнями и переложениями псалмов. Начало «сравнения» служит своеобразным фоном, на котором последующая сатирическая часть стихотворения усиливается.

Давая описания нелицеприятным особенностям нравственной жизни (мужья «в рогах», мужчины «в чепцах», женщины «в портках»), поэт заканчивает стихотворение выпадом против монарха: «А кучер спит» [2, 41]. Тем самым автор указывает на бездействие власти. В стихотворении прослеживается недовольство как столицей, так и столичной жизнью.

Описывая нравы и саму столичную жизнь, поэт не стесняется в выражениях. Автор находится в оппозиции к власти, существующим порядкам. В поэтическом пространстве «сравнения» – реальная география, представленная реками, затем городом – Москвой (Петербург есть только в заглавии), становятся чем-то единым, цельным. Картину целостности довершает фигура царя, которая находится над обоими столицами. Сама жизнь в столице не подходит вольнолюбивому поэту. Так, в стихотворении «Деревня» датированным 1817 найдем:

И думать и дышать равно в столицах душно!  
В них мысль запутана, в них чувство малодушно [2, 159].

В Петербурге Вяземский задыхается, у него нет свободы мысли и дыхания. Жители столиц предстают малодушными, мыслящими путано. В предыдущем стихотворении поэт еще давал названия столиц, то здесь есть цельное и безликое – «столицы», что становится неким продолжением «Сравнения Петербурга с Москвой» 1810 года.

Примирение с северной столицей приходится на 1818 год, когда появляется стихотворение, написанное в одической традиции – «Петербург».

После «Сравнения Петербурга с Москвой» произведение «Петербург» выглядит просто поразительным. Появившиеся ранее реалии северной столицы преобразуются, в стихотворении нельзя встретить ни одного слова недовольства, акцентируется внимание только на величии и великолепии. Объяснение этому, возможно, кроется в том, что изменился статус Вяземского – на момент написания он находится на государственной службе, в Польше. Объяснимо и тем, что последняя часть стихотворения является своеобразной политической утопией, воссозданием будущего России: «Вяземский, воспламененный конституционными обещаниями Александра I, рисует светлую картину будущего просвещенного правления в России» [2, 394]. Кстати, в это же время поэт работает над проектом конституции. Очевидно, всем этим комплексом причин и вызвано появление такого стихотворения. Но и его не миловала судьба. По цензурным соображениям была изъята последняя часть – сорок один стих. Обратимся к этому стихотворению.

В «Петербурге» 1818 года перед нами предстают два памятника Петербург – названный поэтом «Наследным памятником» и, всем известный, памятник Петру I. И первый и второй являются символом величия и славы Петра. Поэт начинает описание Петербурга следующим образом:

Иные подвиги, к иным победам ревность,

Поведает нам глас красноречивых стен:

Их юная краса затмить успела древность [2, 158].

В первой из приведенных строк появляется указание на «иные подвиги», «иные победы». В предшествующей части стихотворения речь шла о ратных победах-подвигах, в озвученных строках речь уже идет о других подвигах.

«Стены» метонимически замещают весь град Петра, в записных книжках найдем: «Краса Петровских стен, рек северных глава» [3, °100]. Правда, «Петровские стены» остались только в набросках, в чистовой вариант попадают «стены». Необычно свойство стен – умение говорить. Сама словесная конструкция, используемая поэтом, перекликается с той, которую он применял ранее при описании памятника работы Фальконе: «Се Петр еще живой в меди красноречивой». Сначала «красноречивая медь», применима к памятнику, затем к Петербургу – «красноречивые стены».

Венцом общего описания города выступает противопоставление «юность» – «древность». В этих словах в свернутом виде представлен целый комплекс чудес, которые затмила «юная краса». Далее автор дает нам их описание:

Искусства Греции и Рима чудеса –  
Зрят с дивом над собой полночны небеса.  
Чертоги Кесарей, сады Семирамиды,  
Волшебны острова Делоса и Киприды [2, 158].

Начнем с «садов Семирамиды». Знаменитым висячим садам в Вавилоне поэт уподобляет Летний сад в Петербурге:

За коей прячется и смотрит сад прохлады.  
Полтавская рука сей разводила сад [2, 159].

Затем поэт представляет нам «чертоги Кесарей» – дворцы правителей в Риме. В Петербурге таким дворцом выступает – «скромный дом», «ковчег воспоминаний славных» [2, 159]. Так Вяземский назвал небольшой дворец Петра I в Летнем саду (согласно М.И. Гиллельсону).

Описывая домик Петра, Вяземский говорит так: «Здесь мыслил Петр об нас: Россия! здесь твой храм!». Поэт называет дом «храмом», а значит его обитателя – божеством. Дальнейшее повествование вносит корректировки в это утверждение. Петр выступает в качестве демиурга, что также отголосок петровского мифа, сложившегося к началу XIX века:

Там зодчий смеясь путь к бессмертию простерть,  
Возносит дерзостно красивыя громады.  
Полночный Апеллес, обманывая взгляды,  
Дарует кистью жизнь, обезоружив смерть [2, 159].

«Зодчий» – поэтическое именование Петра, появляющееся еще при жизни монарха, в этом поэт идет вслед за предшественниками. Корректировки в восприятие вносит появление определения – «полночный Апеллес». Вяземский называет императора не только «зодчим», но и «Апеллесом». В поэзии XIX века образ Апеллеса появляется в пушкинской притче «Сапожник» 1829 года: поэтом используется сюжет рассказа Плиния Старшего из книги «Естественная История» об Апелесе. Вяземский, как и впоследствии Пушкин, приспособливает этот рассказ под собственные цели. Если Пушкин использует сюжет для нападения (эпиграмма направлена на Н.И. Надеждина), то Вяземский использует его для защиты. Так, Петр становится Апеллесом, а его недоброжелатели – «сапожниками». В первой строке приведенного фрагмента лирический герой находится в поиске бессмертия, в последней – он, «обезоружив смерть», обретает



его. «Храм» приобретает черты мастерской, некоего храма искусств. Сопоставив указанные строки с черновыми, мы увидим, что процесс сотворения чудес становится обезличенным, тем самым слава за их появление переходит к «зодчему» – Петру I. В набросках найдем:

Козловский, Мартос здесь, с небес похитив пламень,  
Вливали чувства в медь, вдыхали душу в камень  
И зодчество ----- [3, 100].

Остается одно божество и это Петр. Поэт сокрушается о том, что стены не могут говорить:

О, если жизнь придать бесчувственным стенам,  
И тайны царских дум извлечь из сводов,  
Какой бы мудрости тот глас отзывом был [2, 159].

Сопоставив эти строки и представленные нами ранее («глас красноречивых стен»), мы видим, что автор противоречит сам себе. Очевидно, «глас» появляется тогда, когда поэт стремится подчеркнуть всю выразительность Петербурга как памятника. Возможно, «глас» является следствием «красноречия» – умения красиво говорить. В то же время, здесь же происходит сближение Петербурга и фальконетова памятника, о котором автор говорит так: «злобы страж немой».

Город начинает «сливаться» со скульптурой Петра. Однако период воодушевленного воспевания проходит довольно быстро, в том числе и из-за цензурных сложностей. Спустя несколько лет в 1826 году в образе Петербурга появляется новая вежа, с выходом в жизнь стихотворения «Коляска»:

Пытаюсь убеждать себя,  
Что я не подлежу аресту <...>  
Прости, блестящая столица!  
Великолепная темница,  
Великолепный желтый дом [2, 151].

В поэтической реальности происходит наложение двух смыслов: с одной стороны, речь идет о реальном аресте, с другой стороны, арестом выступает сама жизнь в столице, жителей которой поэт называет «пленники слепых дурачеств» [2, 151]. Столица уподобляется темнице, пусть и великолепной. Более того, она предстает домом для душевнобольных, местом, где томятся сумасшедшие и арестанты, причем сумасшествие – следствие этого заключения: «коляска», для поэта, «душеспасительна была» [2, 151], иными словами, спасение поэта заключается в отъезде, о котором он говорит так:

Но вас ли бегаю, друзья,

Когда по добровольной ссылке  
В коляске постригаюсь я [2, 153].

Как и в «послании» 1808 года поэт, уже сам Вяземский, покидает столицу, в которой у него остаются друзья. Если столичная жизнь предстает арестом, то отъезд, который должен быть спасением, воспринимается ссылкой, пусть и «добровольной». Уже в стихотворении 1828 года поэт открыто говорит о том, что не любит Петербурга:

Я Петербурга не люблю,  
Но вас с трудом я покидаю,  
Друзья, с которыми гуляю  
И, так сказать, немножко пью [2, 182].

Как и в «Коляске», возникает мотив расставания, причем не с городом-столицей, а с друзьями, которые там остались. Оно воспринимается автором болезненно: «ссылка» / «покидаю с трудом». Причем разлука с друзьями трудна для поэта не в силу совместного досуга, а в силу того, что «в вас не вижу Петербурга» [2, 182]. Иными словами, друзья поэта свободны от того, что несет в себе северная столица, Вяземский находит в них родственные души.

Уже к указанному году – 1828 – видна четкая зависимость: Петербург для Вяземского – темница, нелюбимое место, в то же время друзья поэта преобразуют столицу, делая ее для него терпимой. Так, в стихотворении «Разговор 7 апреля 1832 года» мы найдем подтверждение этой особенности:

Нет-нет, не верьте мне: я пред собой лукавил,  
Когда я вас на спор безумно вызывал;  
Ваш май, ваш Петербург порочил и бесславил  
И в ваших небесах я солнце отрицал [2, 202].

Этот разговор некий перевертыш произведения «Я Петербурга не люблю». В нем поэт отрицает ранее сделанное заявление. В приведенной цитате ключевым моментом является то, что поэт подчеркивает всякий раз местоимение «ваш»: «ваш май», «ваш Петербург», «ваши небеса». Поэт отстраняется от столицы. Примирение в стихотворении «Я Петербург люблю» [2, 202] мнимое. Об этом говорят последующие строки:

Но более всего как не любить поэту  
Прекрасной родины, где царствуете вы [2, °202].

Становится явным, что поэт мирится со столицей ради дружбы – «Разговор» адресован графине Е.М. Завадовской. Однако любовь к Петербургу подменяется поэтом любовью к родине, любовью к

женщине: «он любит их речей и ласк неторопливость» [2, 203]. Он – «сын севера» [2, 203], житель столицы.

Как мы видим, нелюбовь северной столицы приводит к тому, что происходит своеобразная подмена: поэт возвращается не в Петербург, а к друзьям, живет в их Петербурге, но не в своем.

Финальный штрих, завершающий образ Петербурга, мы найдем в стихотворении 1857 года «Как ни придешь к нему, хоть вечером, хоть рано»: «Пред тем как на себя накликасть Петербург» [5, 260]. Вяземский переделывает устойчивое словосочетание «накликасть беду» и получает «накликасть Петербург». Имя северной столицы становится синонимом слова «беда». Разумеется, понимается не сама столица, а власть – царь, находящийся в ней.

Таким образом, на протяжении полувекового творчества Вяземского образ Петербурга меняется. Негативное отношение к Петербургу, столицам вообще, начинает формироваться уже в ранней поэзии. Однако место нравоописательной сатиры занимает возвышенное изображение северной Пальмиры, но длилось оно недолго. На смену ему возвращается нравописание: город из «наследного памятника» становится «темницей» и «желтым домом» уже окончательно. Стихотворение «Петербург» 1818 года служит своеобразным «рубиконом». До этого момента для Вяземского ключевым в описании Петербурга является социальная сатира, после него – расставание с друзьями, находящимися в столице, и возвращение к ним. Друзья начинают докучать над столицей, а нелюбовь скрывается за мотивом дружбы.

#### Список литературы

1. Абрамзон, Т.Е. Мифологические образы как составляющие ломоносовского одического этоса / Т.Е. Абрамзон // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2003. – № 13. – С. 425–429.
2. Вяземский, П.А. Записные книжки (1813-1848) / П.А. Вяземский / изд. подгот. В.С. Нечаева – М.: Академия наук СССР, 1963. – 508 с.
3. Вяземский, П.А. Сочинения: В 2 томах / П.А. Вяземский / сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. М.И. Гиллельсона – М.: Художественная литература, 1982. – Том 1. – 462 с.
4. Вяземский, П.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. / П.А. Вяземский. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1880. – Т. 3. – 479 с.
5. Вяземский, П.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. / П.А. Вяземский. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1880. – Т. 11. – 573 с.
6. Libri Magistri. Т. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения / ред. Т.Е. Абрамзон, С.В. Рудакова – Магнитогорск: МГТУ им. Носова, 2015. – 197 с.

### **Abstract**

The article presents evolution of the image of St. Petersburg in the poetry of P.A. Vyazemsky. In the early work of poet begins to form a negative perception of the capitals. In 1818 it was the crucial moment in the work – the reconciliation of St. Petersburg. The city becomes the "crown monument". It lasts not long. Gradually, the image changes, in 1826, the poet calls the city "the dungeon." The author retains a negative perception of the capital until the end of life.

**Keywords:** capitals, St. Petersburg, "a hereditary monument", "dungeon"

*С.И. Солодкин,  
магистрант 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – С.В. Рудакова,  
д.ф.н., проф. кафедры языкознания  
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **ОБРАЗЫ АЛЕКСАНДРА I И НАПОЛЕОНА БОНАПАРТА В «ЕЖЕДНЕВНЫХ ЗАПИСКАХ В ЛОНДОНЕ» П. П. СВИНЬИНА**

В статье приводится краткая биография Павла Петровича Свинына, а также дается анализ образов Александра I и Наполеона Бонапарта представленных в произведении «Ежедневные записки в Лондоне» П.П. Свинына.

**Ключевые слова:** Свинын; Александр I; Наполеон Бонапарт; мемуаристика; анализ

В настоящее время все чаще поднимается вопрос о тех или иных исторических процессах, но за рассмотрением официальных документов, сводок, зачастую выпадает целый пласт литературы, который мог бы пролить свет на происходящие события и отношение к ним – это документы личного происхождения. Важная особенность мемуаров заключается в установке на документальный характер текста, претендующего на достоверность воссоздаваемого прошлого, но работая с подобного рода документами, не стоит забывать, что трудности может вызывать приближенность последних к литературным произведениям. В статье рассматривается произведение П.П. Свинына «Ежедневные записки в Лондоне».

Павел Петрович Свинын – российский путешественник, писатель, журналист, художник и основатель журнала «Отечественные записки». Он родился в 1787 году в усадьбе Ефремово Галичского уезда в семье отставного лейтенанта флота Петра Никитича Свинына. Матерью его была Екатерина Юрьевна, урожденная Лермонтова, родная сестра дедушки М.Ю. Лермонтова – Петра Юрьевича Лермонтова.

Как и многие дворянские дети, первоначальное воспитание Свинын получил в Благородном пансионе при Московском университете, и уже в это время обнаружил склонность к литературе. В 1803 году он начал печататься в пансионском журнале «Утренняя заря».

После обучения он поступил на службу в Министерство иностранных дел, стал переводчиком на судне экспедиции адмирала Д.Н. Сенявина.

В 1815 году он издает книгу, которую начал писать еще на службе, – «Опыт живописных путешествий по Северной Америке»; в

1817 году – «Ежедневные записки в Лондоне», в 1818 году выходит в свет его третья книга – «Воспоминания о флоте».

Несмотря на определенный интерес к произведениям Свинына, современники относились к нему по-разному. Как отмечает в своей статье «Честный лжец» В. Мильчина: «У Павла Петровича Свинына (1787–1839) репутация не очень хороша. Подпортили ее современники, литераторы и острословы» [5].

Так баснописец Александр Ефимович Измайлов посвятил Свиныну басню «Лгун» 15 сентября 1823.

Высмеивал Павла Свинына и А.С. Пушкин. Привычку Свинына приукрашивать действительность Пушкин описал в произведении «Маленький лжец».

Однако в своей книге «Американская цивилизация как исторический феномен» Н.Н. Болховитинов отмечает: «Одним из наиболее влиятельных наблюдателей жизни в США стал литератор и художник Павел Петрович Свинын, который служил в русской миссии в Филадельфии в 1811–1813 гг. [I, 434].

В данной статье предлагается остановить свое внимание на произведении «Ежедневные записки в Лондоне» П.П. Свинына и образах Александра I и Наполеона Бонапарта.

*Образ российского императора Александра I в  
«Ежедневных записках в Лондоне» П. П. Свинына:  
«победитель», «освободитель», «Отец Отечества»*

Александр I появляется в произведении уже в первой главе. Свинын, описывая указание, которое ему дал император, а именно: доставить свидетельство о финансовой помощи вдове генерала Моро, – отмечает такие качества правителя, как щедрость и великодушие. Затем для подтверждения своих слов он предлагает обратиться к письмам покойного генерала, в которых вышеупомянутые качества императора также подтверждаются.

В четвертой главе Свинын описывает посещение госпиталя императором: «Государь император Александр Павлович и великая княгиня Екатерина Павловна, в бытность их в Англии прошедшего 1814 года, также посетили сие знаменитое произведение» [8, 92].

Седьмая глава посвящена описанию музеев и кабинетов, можно заметить, что Свинына эта тема очень интересует, так как он достаточно точно и подробно описывает все, то видит, но не забывает упомянуть и посещение императором британского музея. Свинын показывает Александра как человека, интересующегося искусством, что и должен делать просвещенный монарх.

В одиннадцатой главе Свиньин, рассказывая о церкви святого Георгия, описывает английский орден, двуглавого орла и вензель императора и отмечает, что «Его величество есть первый монарх, облеченный сим орденом – до него никто из иностранцев не получал его» [8, 199].

Двенадцатая глава носит название «Пребывание государя императора Александра Павловича в Лондоне», и она несколько выбивается из общей структуры произведения – до этого Свиньин касался хоть и разных областей, но все они были связаны с Лондоном непосредственно. В этой же главе в центре становится фигура императора, и все повествование теперь выстраивается вокруг фигуры Александра I, а не самого Свиньина; во-вторых, эта глава наиболее подходит названию произведения «ежедневные записки», так как именно в ней больше всего встречается дат и можно наиболее точно проследить хронологию событий.

Сам Свиньин пишет, что уделяет наибольшее внимание прибытию императора Александра в Лондон с королем прусским и победоносными героями, так как считает его наиболее интересным для русского человека. Однако даже с учетом того, сколько уделено этому событию внимания, Свиньин предупреждает: «не в состоянии будучи в тесных пределах поместить все подробности о церемониях, этикетах и угощениях, равномерно исчислить все предметы на кои государь изволил обратить свое внимание. . .» [8, 205].

Свиньин в своем повествовании достаточно точно следует за движением Александра и постоянно упоминает, что императора принимали с восторгом.

При описании посещения Александром I Вулича и демонстрацию конгревых ракет Свиньин отмечает, что действие «ужасное», ракеты «адские». О реакции императора Свиньин пишет, что это «удивило и ужаснуло великодушное сердце государя». Как можно заметить, Свиньин всячески подчеркивает доброту императора.

В эпизоде посещения государем Оксфорда, Свиньин вновь указывает на популярность персоны императора: «Нет надобности говорить, что государь сопутствуем был всюду толпою народа» [8, 227]. Александру I и королю прусскому вручены дипломы на звание «докторов прав». Интересен тот факт, что Свиньин не называет прусского короля по имени. Описывая эту процессию, Свиньин не только приводит текст од, которые пелись Александру I, но и описывает зал в котором происходило мероприятие. Затем описывается, как император отправляется в Бленгейм, где осматривает окрестности. Свиньин не просто отмечает, что император осмотрел какое-либо место, он обязательно добавляет «с большим вниманием», то есть даже в мелких деталях старается приукрасить действия императора.

Свиньин описывает торжественный бал в Борлингтонском дворце и помимо характеристики внешнего убранства фиксирует свои

размышления относительно темы английского менталитета: «Бал и ужин, данный сегодня знатными особами Витского клуба, совершенно отвечает тем ожиданиям, которых должны были надеяться от щедрости и честолюбия английского дворянства, стремившегося в сем случае превзойти богатством и вкусом лондонских граждан». Завершается описание дня следующей фразой: «государь <...> оставил праздник в 6 часов утра, обворожив всех своей приветливостью, лаской и величием». Этот эпизод показывает, что Свиньин, давая характеристику императору, отстраняет себя от ситуации, т.е. он часто заостряет внимание, на том, что это не его мнение (или не только его), но мнение жителей Англии [8, 238–242].

По ходу всего произведения Свиньин не меняет стиля своего повествования: в каждом эпизоде автор дает характеристику места, описывает архитектуру, затем произошедшее действие и реакцию Александра I, что император сказал, как отнесся, т.е. использует все возможные художественные приемы и средства, чтобы создать образ просветленного монарха, который много чем интересуется и которого с восторгом принимают жители других стран.

То, что Свиньин посвятил отдельную главу Александру I, говорит о том, что, с одной стороны, это может быть дань уважения и способ сделать комплимент императору, с другой, возможно, Свиньин действительно восхищен Александром, и потому все происходящее он приукрашивает и придает большее значение происходящему.

*Образ французского императора Наполеона Бонапарта  
в «Ежедневных записках в Лондоне» П. П. Свиньина:  
«враг», «злодей», «побежденный»*

Образ Наполеона Бонапарта создается с помощью цитирования других людей или ситуации. Отношение к Наполеону негативно: он воспринимается как захватчик, потому там, где Свиньин может, он старается высказать свое мнение, либо уколоть через негативное упоминание. Вместе с тем Свиньин укоряет не только Наполеона, но и Францию в целом, хотя и в меньшей степени, отношение к личности Наполеона Бонапарта и обустройству французского государства наиболее полно отражено в противопоставлениях, которыми пользуется Свиньин в произведении: Александр I – Наполеон Бонапарт; Петр I – Наполеон Бонапарт; Франция – Англия.

Во второй главе, передавая рассказ моряка, Свиньин пишет: «страшно слышать рассказы о бонапартовом деспотизме» [8, 20]. Для усиления эффекта он не просто хочет показать свое негативное отношение, но неприятие простых людей.



«Несмотря на железный скипетр наполеонов, – Голландия представляет картину богатства и счастья» [8, 23], – Свињин вновь заостряет внимание на методах правления Наполеона.

Автор вплетает в ткань своего произведения уничижающие описания Наполеона, для него крайне важно отметить отрицательные стороны недавнего противника Российской империи: «Сие важное для Англии заведение всегда обращало на себя завистливые взоры Бонапарта, у которого, как известно, нет ничего святого, для удовлетворения своей злобы или мщениия» [8, 59]. Затем Свињин приводит в качестве примера французских пленных, которые находили различные способы выживания в плену. Но люди эти не могли вернуться к нормальной жизни, даже когда Людовик XVIII освободил их, они продолжали кричать: «да здравствует, Император!» [8, 63]. Свињин называет Людовика XVIII «добрый король», который имеет право на благодарность заключенных, которых он освободил. Через описание нового короля Свињин очерняет Бонапарта. Завершает главу Свињин также фразой: «Людовик судил о них, как о французах прошедших времен, а не так, как о адах революции, безбожия и разврата!» [8, 64].

Свињин, давая описание Наполеону Бонапарту, придерживается мнения характерного для послевоенного периода. Наполеон – захватчик, тиран, злодей и т.д. Поэтому и характеристика, которую дает Свињин этому историческому персонажу, носит негативный окрас. Внимания заслуживает способ подачи информации. Свињин приводит в качестве подтверждения своих мыслей различные легенды, истории, мнение не историков, а обычных людей. Зачастую он старается не напрямую показывать свое отношение к Наполеону Бонапарту, а использует мнение других людей или выбирает эпизоды, которые, скорее всего, вызовут у читателя неприязнь к Бонапарту. Можно сделать вывод, что Наполеон Бонапарт появляется на страницах произведения Свињина не просто как историческая личность, но как собирательный образ всего негативного, упаднического, которому для контраста противопоставляются российские императоры (Петр I, Александр I). За счет такого противопоставления формируется положительный образ императора Александр I. Свињин обращается к Наполеону Бонапарту именно в те моменты, когда противопоставление будет либо в пользу описания личности российского императора Александра I, либо в пользу государственного устройства России.

#### **Список литературы**

1. Болховитинов, Н.Н. Американская цивилизация как исторический феномен / Н.Н. Болховитинов. – М.: Наука, 2001. – 498 с.

2. Дмитриев, С.С. Мемуары, дневники, частная переписка первой половины XIX века. Источниковедение истории СССР / С.С. Дмитриев. – М.: Высшая школа, 1965. – 393 с.
3. Елизаветина, Г.Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров / Г.Г. Елизаветина // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. – М.: Правда, 1982. – 236 с.
4. Кржижановский, С.Д. Собрание сочинений / С.Д. Кржижановский. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 688 с.
5. Мильчина, В.А. Честный лжец П.П. Свиньин. Американские дневники и письма (1811–1813) / В.А. Мильчина // Отечественные записки. – 2005. – №5. – С. 559–631.
6. Приказчикова, Е.Е. Русская мемуаристика XVIII – I первой трети XIX века: имена и пути развития / Е.Е. Приказчикова. – Екатеринбург: Уральского ун-та, 2006. – 384 с.
7. Русский биографический словарь: В 25-ти томах / отв. Ред. А.А. Половцев. – СПб.: тип. И.Н. Скороходова, 1910. – 800 с.
8. Свиньин, П.П. Ежедневные записки в Лондоне / П.П. Свиньин. – СПб.: Типография Императорского Воспитательного Дома, 1817. – 273 с.
9. Свиньин, П.П. Краткая опись предметов, составляющих Русский музей Павла Свиньина / П.П. Свиньин. – СПб.: тип. К. Крайя, 1829. – 139 с.
10. Тартаковский, А.Г. 1812 год и русская мемуаристика / А.Г. Тартаковский. – М.: Наука, 1980. – 288 с.
11. Тартаковский, А.Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX вв.: от рукописи к книге / А.Г. Тартаковский. – М.: Наука, 1991. – 288 с.

#### **Abstract**

In this article provides a brief biography of Paul Petrovich Svinin, and analysis of images of Alexander I and Napoleon Bonaparte presented in the product, "notes the London daily" P.P. Svinin.

**Keywords:** Svinin; Alexander I; Napoleon Bonaparte; Memoirs; Analysis

*Д.И. Юрченко,  
студент 2 курса МГТУ МнК (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – Е.Ю. Котукова,  
к.ф.н., преподаватель МнК*

## **ТВОРЧЕСТВО Л. УЛИЦКОЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПТА «СЕМЬЯ»**

Статья посвящена исследованию особенностей репрезентации концепта «семья» в творчестве Л. Улицкой. На основе анализа произведений из циклов рассказов «Бедные родственники» и «Тайна крови» прослеживается динамика функционально-смысловых полей данного концепта.

**Ключевые слова:** творчество Л. Улицкой, концепт «семья»

В настоящее время одним из наиболее разрабатываемых направлений современной гуманитарной науки (филологии, философии, культурологии, психологии, социологии, политологии) является изучение концептов. Под концептом мы понимаем «философско-эстетический феномен, ментальное образование, являющееся единицей художественной картины мира автора, заключающее в себе, с одной стороны, универсальный, художественный и культурный опыт (дискретная единица культурного сознания), с другой – эмоционально-чувственные проявления индивидуума» [2, 5].

Наше исследование направлено на выявление и уточнение значимых элементов концепта «семья» в творчестве Л. Улицкой, на рассмотрение ценностных доминант структуры данного концепта. Подобное исследование способствует расширению представлений о динамике аксиологически значимых составляющих жизни человека, определяющих становление личности и цели его жизни. Этим обусловлена актуальность выполненной работы. Выбор в качестве объекта исследования концепта «семья» обусловлен социокультурной ситуацией в современном мире: проблемой восприятия жизни как способа получения материальных благ и утратой четких представлений о подлинных духовных ценностях, тотальным ощущением одиночества, неустроенностью быта и бытия. Проблема семейных отношений оказывается одной из центральных в творчестве Л. Улицкой. Особенности раскрытия данной проблемы анализируются на примере циклов рассказов «Бедные родственники» и «Тайна крови» периода 1994–2007 гг.

Так, в центральной зоне анализируемого концепта доминантной остаются родственные отношения, образы родителей и детей. Динамика внутри поля концепта прослеживается в смещении главенствующей роли в семье. Так, в ранних произведениях образ матери был центральным. Автор делает акценты на таких особенностях характера героинь: это сильные женщины, готовые на подвиг во имя своих детей, скрепляющие своей любовью всех ближних и дальних родственников. Однако женщина с богатым духовным миром в произведениях Л. Улицкой часто остается одинокой, не может устроить личное счастье. Она старается позаботиться обо всех окружающих, которые и становятся ее семьей. Такой, например, является восточная красавица Бухара («Дочь Бухары»), простившая всех и устроившая счастье дочери Милы; трогательная Ася («Бедные родственники»), заботящаяся о других и живущая их радостями.

В более поздних произведениях (цикл «Гайна крови») главным становится образ отца, любящего жену и ее детей, готового на кропотливый труд ради счастья дорогих людей, не связанных с ним кровью, но ставших родными. Женщина в этих рассказах становится хрупкой, нуждающейся в помощи, слабой, и оттого она принимает бескорыстную любовь сильного мужчины. Так, в рассказе «Установление отцовства» взбалмошная, легкомысленная, ветреная Инга, находящаяся в постоянном поиске красивой любви, оказывается в семье более счастливой (у нее есть надежный спутник – поддержка и опора), нежели правильная, серьезная сильная Катя, воспитывающая ребенка одна.

Значимым в концепте «семья» также оказывается образ детей, с которыми связано представление о продолжении рода, сохранении духовных ценностей, традиций воспитания. Дети – это не только начало новой жизни, но и Ангелы-Хранители семьи, оберегающие своей искренней улыбкой, непосредственностью, любовью всех родственников, делающих своих родных счастливыми навсегда. Так происходит в рассказе «Счастливые», где погибший мальчик Вовочка оставляет неизгладимый светлый след в трудной жизни своих пожилых родителей, испытавших жестокости фашизма, тяжесть послевоенных лет. Его неожиданное рождение, короткая жизнь и даже смерть становятся теми воспоминаниями, которые наполняют смыслом существование стариков, делают их идеальной семейной парой, понимающей друг друга без слов. В образе Ангела-Хранителя семейных отношений в рассказе «Старший сын» выступает дочка Малышка (неслучайно автор не называет ее имени – это обобщающий образ ребенка как небесного подарка родителям за их старание жить в гармонии).

Концепт «семья» пересекается своими семантическими полями с концептом «любовь», они часто репрезентируются одинаковыми универсальными отношениями, например: «забота», «помощь», «внимание», «поддержка» и т. д. Важно для творчества писателя, что это не любовь-страсть, возникшая на мгновение, как вспышка, а любовь-симпатия, любовь-привязанность, которая освещает семейные отношения всю жизнь. В центральную зону концепта перемещается такое понятие, как «труд»: кропотливая работа по поиску компромиссов в отношениях, в воспитании детей, в устройстве дома.

Постоянным для художественной концепции Л. Улицкой оказывается и восприятие семьи с двух пространственных позиций: 1) внутренняя атмосфера, сложившаяся благодаря стараниям родителей, преодолевающих любые жизненные испытания; эта сторона концепта связана с такими репрезентантами, как дом, семейные традиции; 2) внешняя форма, противоречащая истинному счастью, что репрезентируется словами «брак», «делка». Внешнее и внутреннее пространство, в которых развивается семья, противопоставлены в рассказах Л. Улицкой как мир, гармония и буря, страсти, сплетни.

Тем не менее именно рубеж XX–XXI веков усиливает в концепте «семья» компонент «испытание», который в некоторых текстах становится ведущим, подчеркивая трагизм современного мироощущения. В связи с этим на передний план выдвигаются такие составляющие, как материальные ценности, обедняющие духовный и душевный мир, влекущие к одиночеству и внутренней дисгармонии. Обостряется антонимическая параллель «жизнь» (счастье в семье) и «смерть» (уход из семьи). В художественном мире писателя концепт «семья» неразрывно связан с внутренним миром каждого персонажа и с теми внешними отношениями с окружающим миром, в которые вступают герои. В ранних текстах Л. Улицкой разрыв с семьей означает духовное опустошение героя, остановку в развитии его внутреннего мира (Дмитрий из рассказа «Дочь Бухары», оставив жену и большую дочку, уходит в «беспроблемную» семью и из красавца превращается в человека с типичной внешностью, замкнувшегося в кругу своих необоснованных страхов, отказавшегося от радости общения с близкими, обделив свой внутренний мир). В более поздних произведениях распад семьи напрямую связан с гибелью (повесился Иван из рассказа «Певчая Маша», осознав свою ошибку, предательство и неверие, прочувствовав, что променял истину (верную любовь, детей) на ложь – мнимую карьеру).

Многозначными и неотъемлемыми составляющими концепта «семья» в творчестве Л. Улицкой оказываются такие компоненты, как фразеологизм «бедные родственники» и образ «чужих» детей, которые раздвигают рамки представлений о семье, включая в концепт не только близких по крови людей, но и всех, кто нуждается в помощи. Автору важно подчеркнуть, что трепетная, трогательная любовь не передается через гены, а формируется и возвращается в семью, основывается на доверии, уважении, чувстве ответственности.

Таким образом, можно говорить о том, что концепт «семья» фиксирует в своем содержании такие понятия, которые отражают вечные проблемы, в том числе и проблемы современной молодежи. Функционально-смысловые поля концепта «семья» в художественном мире Л. Улицкой, вбирая в себя образы и традиции мировой культуры и русской литературы в частности, обогащаются понятиями и образами, актуальными для XXI века.

#### **Список литературы**

1. Полехина, М.М., Васильева Т.И. Художественная концептосфера в произведениях русских писателей: вступительная статья / М.М. Полехина, Т.И. Васильева // Художественная концептосфера в произведениях русских писателей: сб. науч. ст. / ред. и сост. М.М. Полехина, Т.И. Васильева. – Магнитогорск: МаГУ, 2008. – Вып. I. – С. 3–9.
2. Улицкая, Л.Е. Бедные родственники / Л.Е. Улицкая. – М.: ЭКСМО, 2005. – 220 с.
3. Улицкая, Л.Е. Люди нашего царя / Л.Е. Улицкая. – М.: ЭКСМО, 2014. – 368 с.

#### **Abstract**

The article is devoted to the study of peculiarities of representation of the concept «family» in the work of L. Ulitskaya. Based on the analysis of works from the cycles of short stories «The Poor relations» and «Secret of blood» traces the dynamics of functional-semantic field of this concept.

**Keywords:** the work of L. Ulitskaya, the concept of «family»

## РАЗДЕЛ II. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*А.А. Абрамов,  
магистрант 2 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)  
Научный руководитель – Т.Ф. Семьян,  
д.ф.н., проф. кафедры филологии ЮУрГУ*

### ПОЭТИКА КНИГИ ГРИШИ БРУСКИНА «ПРОШЕДШЕЕ ВРЕМЯ НЕСОВЕРШЕННОГО ВИДА»

Статья «Поэтика книги Гриши Брускина “Прошедшее время несовершенного вида”» представляет собой попытку осмыслить феномен литературного опыта всемирно известного художника. Проанализированы следующие особенности его прозы: структура книги, основанная на принципах коллекционирования жизненных впечатлений и событий, фрагментарность нарратива, взаимодействие вербального и невербального компонентов.

**Ключевые слова:** Гриша Брускин, вербальный и невербальный компоненты, структура книги, поэтика

В начале «нулевых» свет увидели сразу несколько книг, авторы которых прежде позиционировались как живописцы: мемуары Вадима Сидура, эссеистика и художественные тексты Семена Файбисовича, а также первый литературно-автобиографический опыт Гриши Брускина.

Андеграундный живописец прославился работой «Фундаментальный лексикон», которая в 1998 году была продана на аукционе «Сотбис» за рекордные по тем временам 220 тысяч фунтов стерлингов. Позже он написал еще полотна «Алефбет», «Памятники», «Метаморфозы», сделал коллекцию из 15 бронзовых скульптур «Рождение героя», работал с фарфором в проекте «Время “Ч”», за который получил гран-при премии Кандинского. Сегодня Гришу Брускина во всем мире считают одним из самых известных и успешных современных художников российского происхождения.

В центре художественного творчества Брускина лежат два мифа. Первый определяется его национальностью – миф об иудаизме. Второй вышел из социальных условий, в которых творил Григорий Давидович, – коммунизм. Эти две ключевые черты мастер продолжил разрабатывать и в своем литературном творчестве. На сегодняшний день изданы четыре его книги: «Прошедшее время несовершенного

вида» (2001), «Мысленно вами» (2003), «Подробности письмом» (2005) и «Прямые и косвенные дополнения» (2008).

В 2008 году в интервью журналу «Искусство кино» Гриша Брускин сказал, что «в изобразительном искусстве и литературе похожие законы. Художнику не надо приобретать новую профессию, чтобы написать книгу. Лишь поменять (не променять) кисть на перо, а холст на бумагу» [3, 65].

Книга «Прошедшее время несовершенного вида» состоит из фрагментов биографических сюжетов, семейных легенд, обрывков детских воспоминаний и эмоций, а также заметок Брускина о людях, его окружавших. Книга получила положительные отзывы современников. Поэт Дмитрий Александрович Пригов вспоминал, что взял в руки книгу Брускина, дабы скоротать время до прихода поезда в метрополитене, а в итоге пропустил несколько составов и, ничуть не терзаясь потерянными временами, занял столик в кафе, чтобы дочитать [6, 72].

Гриша Брускин писал: «Я определяю жанр своих писаний как “Записки коллекционера”. Для меня важен сам принцип коллекции. Жуки, бабочки, редкие предметы, зарисовки из памяти – их существование нелинейно, их можно как угодно рассматривать, прочитывать: хочешь – от первой до последней, хочешь – наоборот, а хочешь – как хочешь» [4].

Исследователи отмечают, что «для картин Г. Брускина тоже характерна фрагментарная структура. Знаменитые «Алефбет» и «Фундаментальный лексикон» написаны по принципу коллажа; полотна картин разделены на фрагменты, каждый со своим сюжетом. Такое единство художественной и литературной практик подтверждает идею функционирования визуального менталитета эпохи» [7, 61].

В книге «Прошедшее время несовершенного вида» каждый фрагмент расположен на отдельной странице, представляет собой эпизод из жизни автора и объемом не превышает десяти строчек. Лишь единожды Брускин нарушает этот аскетизм. В главе, которая как раз посвящена событию, которое разделяет биографию живописца на «до» и «после». Речь об аукционе «Сотбис», который принес Брускину мировую славу.

Подобное сегментирование структуры книги дает художнику возможность плавно переходить от одного аспекта своей жизни к другому. Стартував с детства и юношества, он переходит к студенческим годам, рассказу о своей любви, а затем о доле художника в Союзе. Любопытно, что у читателя не возникает эффекта



сумбурности и неразличимости временных пластов в тексте. Эта особенность – следствие другой, не менее важной черты произведения – визуальной и нарративной дискретности. Формально, автор строит свою автобиографию по законам линейного времени: начинает с детского возраста и завершает актуальными на момент издания книги событиями. Однако рассказы соединены не только хронологически, но и по законам ассоциации.

Такая фрагментарность воссоздает стихию живой жизни и является одной из визуальных тенденций современной литературы. Отсутствие прямых связей и переходов между главами позволяет придать тексту мобильность. 300 страниц прозы не воспринимаются как тяжеловесное, вязкое и долгое чтение. Читатель оживленно «бежит» вслед за автором, иногда галопом проскакивает недели, месяцы и даже годы жизни. Можно говорить о создании автором эффекта просмотра читателем семейного фотоальбома.

О ритме своей прозы говорил и сам Брускин: «Строка разбивается (ломается) соответственно ритму (пульсу) текста. Автор ускоряет, замедляет или останавливает (заставляет читателя перевернуть страницу) чтение текста. Таким образом, время прочитывания текста читателем строго регулируется автором в пространстве данной книги при помощи вышеупомянутого приема. <...> Между короткими фрагментами, из которых состоит текст, остаются пробелы (нечто недосказанное), которые читатель может (должен) восполнить за счет своего воображения (собственного опыта). Предложить свой собственный комментарий» [1, 277].

Интересно отметить, что темпоритм восприятия книги выражает один из смысловых уровней произведения: частое листание страниц передает быстротечность времени.

Фотографии из семейного архива Гриши Брускина – еще одна важная особенность книги. Каждый снимок расположен на отдельной странице и по замыслу автора иллюстрирует текст. На строго черно-белых отпечатках запечатлены детские годы художника, фотографии его семьи, его работы в антуражах галерей и просто сканы картин, архивные снимки друзей и коллег по творческому цеху.

Комбинация текста и изображения сливается в общее информационное пространство, и фотография словно «договаривает» невысказанное словами.

Рассмотрим пример из главы «Свет луны»:

«Спустя несколько лет Ревекка и Иосиф, прожившие жизнь в любви, в возрасте девяносто четырех лет решили уйти в мир иной.

На римский манер, приняв яд.

Их светлой памяти я посвятил свою картину «Свет луны» [2, 83].

Невербальная составляющая мини-рассказа расположена на одном развороте с текстом и представляет собой архивный снимок двоюродных дедушки и бабушки художника. На снимке им на вид около 30 лет. Женщина присела на бортик фонтана, а он стоит рядом. Их поза как бы говорит, что фотография сделана еще в то время, когда изображение человека, перенесенное на бумагу, не потеряло сакрального смысла. Оттого и стоят они слегка нелепо, словно позируют портретисту.

На следующей странице помещена картина Брускина «Свет луны». Молодая пара с каменными лицами (это одна из художественных особенностей Брускина-живописца) замерла не то в объятиях танца, не то прижимаясь друг к другу от страха. Одна нога дамы выступает за постамент, на котором стоят партнеры. Таким образом, образуется единство трех разных компонентов: архивного фото, текста и картины. Вместе они образуются ту самую коллекцию, о важности которой писал Брускин. Амплуа художника и писателя здесь отступают на второй план. Автор превращается в постмодернистского коллажиста, который складывает материал таким образом, дабы он рождал новые смыслы.

Впрочем, иногда иллюстрации не совпадают с содержанием текста или вовсе отсутствуют. В первом случае противоречие выводит читателя на своеобразный диалог с автором. Писатель как бы останавливает чтение и задает вопрос «зачем?». Например, глава «Призрак» иллюстрирована картиной «Красная улица». Вербальная сторона текста повествует о встрече Брускина с подозрительным американцем, который, вероятно, является сотрудником ведомства госбезопасности. На полотне же изображена группа людей посреди города. Их взгляды обращены в разные стороны, в глазах пустота и растерянность. Лишь один из персонажей картины одет в длинный плащ и шляпу. Он, будто заговорщик, перебрасывается репликой со сгорбившимся прохожим. Таким образом, союз вербального и невербального компонента вновь рождает дополнительный смысл. Конкретно в случае с этим рассказом Брускин словно проецирует на сознание читателя аналогию между Союзом и Соединенным Штатами: в обеих странах работают контрразведчики, которые следят за обывателями.

Некоторые исследователи осторожно говорят о романной структуре книги [5, 15], о чем свидетельствуют, например, несколько сюжетных линий, которые то обрываются, то продолжают дальше через несколько «главок».

Можно также говорить о классической схеме литературной композиции. Налицествует пролог, завязка (детство героя), развитие действия (становление Брускина как художника), кульминация (аукцион «Сотбис»), ради которой, по признанию автора, он и написал книгу, и развязка (жизнь после исторической сделки).

Как и подобает объемной прозе, произведение политематично. Автор говорит, например, о проблемах отношения к евреям в Союзе (главы «Я хотел быть как все», «На прогулке», «На переменке», «За<sup>о</sup>честность» и др.), важности момента в жизни (главы «Он тоже не верил», «Пытка»), детского мировоззрения («Страшная болезнь», «Предательство», «Бабушка, а ты веришь в бога?»). Однако центральным событием становится тот самый судьбоносный аукцион (глава «Сионистский заговор»).

«Мне было интересно описать события, в которых я оказался, события исторической важности, в которых имело место все, что угодно: детективные истории, невероятные переговоры с властями, да и сам успех всего русского искусства, представленного на «Сотбис». Это был успех почти всех художников, туда попавших. Тогда Запад впервые узнал, что в России, кроме белых медведей, есть замечательная современная русская культура и эта культура может обогатить мировую, став ее важной составной частью», – рассказывал Брускин в интервью через пару лет после выхода книги [8].

Избрав сухой, сдержанный стиль повествования, Брускин делится с читателями яркими событиями своей жизни. Структура его книги выражает основную идею произведения – жизнь как коллекция впечатлений и событий. Повествование выводит читателя на уровень общечеловеческих проблем, автор акцентирует внимание на реальных проблемах истории и на проблеме, близкой ему лично, – отношения власти и художника.

#### Список литературы

1. Брускин, Г. Картина как текст и текст как картина / Г. Брускин // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65. – С. 274–283.
2. Брускин, Г. Прошедшее время несовершенного вида / Г. Брускин. – М.: «Новое литературное обозрение», 2001. – 448 с.
3. Волков, С.М. До-до-до и после-после-после. Визуальное и вербальное в современном искусстве / С.М. Волков // Искусство кино. – 2008. – № 1. – С. 64–67.
4. Искусство России [Электронный ресурс] // GiF.Ru. 2000-2012. – Режим доступа: [http://www.gif.ru/people/bruskin/city\\_5486/fah\\_5497](http://www.gif.ru/people/bruskin/city_5486/fah_5497)

5. Кацов, Г.Н. Книга как спиритический сеанс / Г.Н. Кацов // Телнеделя. – 2003. – № 97. – С 14–16.
6. Пригов, Д.А. Гриша Брускин. Прошедшее время несовершенного вида / Д.А. Пригов // Знамя. – 2002. – № 2. – С. 71–73.
7. Семьян, Т.Ф. Визуальный облик прозаического текста / Т.Ф. Семьян. – Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006. – 215 с.
8. Шендерович, В. «Все свободны» – разговор на свободные темы [Электронный ресурс] / В. Шендерович; Радио Свобода. – Электрон. текстовые дан. 2004. – Режим доступа: <http://archive.svoboda.org/programs/SHEN/2004/SHEN.022904.asp>

### **Abstract**

The article «The Poetics of Grisha Bruskin book “Past tense imperfective”» is an attempt to understand the phenomenon of the literary experience of the world-famous artist. We have analyzed the following features of artist prose: structure of the book, based on the principles of collecting life experiences and events, fragmentary narrative, the interaction of verbal and nonverbal components.

**Keywords:** Grisha Bruskin, verbal and nonverbal components, the structure of the book, poetics

*М.С. Клименко,  
магистрант 1 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – О.Е. Чернова,  
к.ф.н., доц. кафедры русского языка, общего языкознания  
и массовой коммуникации МГТУ им. Г.И. Носова*

## **ФЭНТЕЗИ КАК НОСИТЕЛЬ НРАВСТВЕННЫХ И РЕЛИГИОЗНЫХ ЦЕННОСТЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖ. Р.Р. ТОЛКИНА)**

В данной статье мы задавались целью доказать принадлежность произведений Джона Толкина к разряду гуманистической и религиозной литературы и подтвердить наличие нравственно-воспитательных функций в фэнтези в целом.

**Ключевые слова:** фэнтези, Джон Толкин, нравственность, религиозность

Популярность фэнтези наравне с ростом популярности кинематографа и интерактива в наше время приобрела невиданный размах. Фэнтези с конца 1980-х гг. являет собой быстро прирастающий пласт литературы, а также пользуется особой популярностью у молодого поколения и, следовательно, способно оказывать влияние на его мировосприятие. Произведения фэнтези, как правило, являют себя в жанре, близком к сказочной или приключенческой повести, но при этом вмещают в себя признаки и элементы многих других жанров – от рыцарского романа до комедии положений и стихов. Учитывая, что данный термин является в литературоведении недостаточно изученным, существует множество споров о его значении.

Фэнтези (от англ. *fantasy* – воображение, фантазия, иллюзия) – литературное направление, взявшее начало в фантастике, сочетающее в себе элементы сказки, мифа и эпоса и характеризующееся наличием отличного от реальности мира, созданного автором, где преобладают законы магии.

Прежде всего, фэнтези любят те, кому присуща тяга к необычному – дети и подростки. Они предпочитают фэнтези, потому что данный вид литературы максимально приближен к детско-юношескому восприятию мира. Говоря с молодым поколением языком сказки, фэнтези литература активно пропагандирует основные нравственно-эстетические и даже религиозные идеалы. Фэнтези является носителем завуалированных (в символах и аллегориях) моральных ценностей.

Развитие такого литературного феномена как фэнтэзи началось с выхода книги «Властелин колец» авторства Джона Рональда Роуэла Толкина, английского писателя, лингвиста, литературоведа и медиевиста, у которого лучше всего проработан и выписан фэнтэзийный мир. Его произведения имеют выраженную мифофилософскую направленность. Джоном Толкином написаны работы по лингвистике, фольклору и мифологии, романы, эссе и литературные произведения малого жанра. Мировую известность ему принесла эпопея о «Средиземье»: «Хоббит, или туда и обратно» (1937), «Властелин колец» (1954-1955) и «Сильмариллион» (изданный сыном Толкина в 1977). Сам автор определял жанр своих произведений о Средиземье как «фэери» (от англ. *faïry* – «сказочный», «волшебный»). Однако принципиальное отличие этого направления от сказок заключается в том, что все чудеса имеют закономерный и вполне объяснимый характер. Его произведения являют собой образец классического фэнтэзи и сочетают не только жанрообразующие, но и философские составляющие данного литературного феномена.

После выхода в свет «Властелина колец» и «Сильмариллиона» фэнтэзи стало рассматриваться как носитель важных философских и религиозных идей. Своеобразие произведений Дж. Толкина, заключающееся в использовании различных религиозных символов и образов, а также попытках автора целиком воссоздать отдельный мир с его законами и верой, привлекло внимание не только литературоведов, но и священнослужителей. У Толкина есть сторонники, которые считают его христианским писателем. Но есть и те, кто видит в его произведениях черты антиморальной литературы, упрекая ее в чрезмерной оторванности от реальности и обвиняя в создании «лже-религий».

В данной статье мы задавались целью доказать принадлежность произведений Джона Толкина к разряду гуманистической и религиозной литературы и подтвердить наличие нравственно-воспитательных функций в фэнтэзи в целом.

Одним из основополагающих мотивов произведений Толкина является противостояние добра и зла. Это главный сюжетообразующий стержень фэнтэзи произведений в принципе. В этом фэнтэзи напоминает обычную сказку с ее эстетическими нормами, однако и здесь существуют определенные отличия от сказки. В фэнтэзийном мире Добро и Зло равнозначны. Ни одно фэнтэзи не будет иметь смысла без противостояния этих сил. Толкин говорит о неразрешимости спора между Тьмой и Светом, который ставит героев перед нравственным выбором – поддаться искушению или бороться со

злом, как бы трудно и тяжело это ни было. А искушают героев в произведении повсеместно. Основным объектом злого искушения является Кольцо Всевластия, созданное темным властелином Сауроном. Кольцо в произведении обладает собственной волей, и все герои так или иначе поддаются его влиянию, ведь каждый из них понимает, что с помощью такого могущественного артефакта можно обрести безграничную власть. Стремление к власти, по словам самого Толкина [3, 336], – это мотив и побуждающая сила, приводящая в движение события. Почти все герои поддаются этому искушению, однако и дорого за него платят.

Тема смерти является в произведении одной из ключевых. Толкин сам признается в письме к Роне Бир, что «в книге речь идет главным образом о Смерти, и Бессмертии; и «путях к бегству»: о циклическом долгожительстве и накоплении воспоминаний» [3, 336]. Но это смерть не в значении прерывания, а скорее в продолжении жизни духовной. В данном произведении эта тема также затрагивает каждого из героев. Наиболее показательным в данном аспекте является противопоставление эльфов остальным народам Средиземья. Бессмертие для эльфов такой же дар, как для людей возможность умереть. В осмыслении Толкина смерть является не карой за грехи, но биологически и духовно обусловленной, врожденной составляющей человеческой природы. «Пытаться избежать ее дурно, ибо «противоестественно» и глупо, поскольку Смерть в этом смысле – Господень Дар (и предмет зависти эльфов), освобождение от усталости Времени. Смерть как наказание воспринимается как изменение отношения к ней: как страх и нежелание» [3, 336], – отмечает Толкин. Так, одним из нравственно-философских мотивов произведения является смерть как дар и неотъемлемая часть существования человека. Основным источником зла в данном произведении – стремление обрести власть над самой жизнью, а значит, не только идти против воли Творца, но и пытаться соперничать с ним. Кольцо Всевластия давало такую возможность, но дорогой ценой. Девять королей, поддавшись искушению Саурона, обратились в его слуг – назгулов, что в переводе с эльфийского языка означает «Призраки Кольца». Не живые, но и не мертвые, они вынуждены исполнять волю своего властелина. Таким образом, долгожительство или «фиктивное» бессмертие является основной приманкой Саурона – зла. «Малых она превращает в Голлумов, а великих – в Кольцепризраков... Пытаться при помощи каких-либо средств или «магии» вернуть долгожительство – высшее безрассудство и грех «смертных», – так поясняет эту мысль сам автор [3, 338].

Смерть выступает в произведении как способ искупления греха, как нечто, дарованное свыше, то, чего нельзя отрицать или бояться. Отсюда вытекает следующий аспект – самопожертвование. Основная сюжетная линия связана с Кольцом Всевластия – сосредоточием силы Темного Властелина Саурона, а точнее с его уничтожением и спасением мира. Эту миссию берет на себя маленький хоббит Фродо Бэггинс. Хоббиты невелики ростом и не падки на приключения, но, тем не менее, именно такого персонажа автор ставит в центр событий. «Оно [произведение] задумано как «хоббитоцентричное», то есть в первую очередь как рассказ об облагораживании (или освящении) смиренных и малых», – пишет автор в письме к Майклу Стрейту [3, °291]. Таким образом, роль спасителя мира достается самому маленькому существу во всем придуманном Толкином мире. Он добровольно и смиренно взваливает на себя бремя Кольца, Великого Проклятья. Из любви к миру и к близким Фродо приносит себя в жертву, чтобы избавить мир от Зла ценой своей жизни. Принимая на себя ответственность за судьбу мира, Фродо не думает ни о славе, ни о возможных почестях, кроме того, герой понимает, что этот поход будет стоить ему жизни. «Фродо предпринял свой поход из любви – чтобы спасти знакомый ему мир от беды за свой собственный счет, если получится; а также и в глубоком смирении, понимая, что для этой задачи он совершенно непригоден» [3, 389], – писал Дж. Р.Р.°Толкин. Автор говорит о том, что каждый, даже самый маленький человек сможет найти в себе силы выстоять в жестких условиях реальности, не сломаться и стать сильнее, чтобы привнести гармонию как в свою жизнь, так и в целый мир.

На протяжении всего романа Фродо не просто смиренно принимает все испытания, выпавшие ему на пути к Роковой горе, но и демонстрирует незаурядную силу воли, борясь с силой Кольца. Тем не менее, в финальной сцене, стоя над жерлом огненной горы Ородруин, Фродо все же не выдерживает искушения. Он признает себя новым хозяином Кольца. Но упрекнуть героя в недостатке сил нельзя – злой артефакт начал влиять на своего Хранителя с самого начала, и по сути своей миссия изначально была обречена на провал. Ведь в таких жертвенных ситуациях, когда на плечах человека оказывается непосильная для него ноша, он обречен на поражение. В этот момент возникает вопрос: что же тогда дает человеку способность выстоять в борьбе за правое дело?

Отвечая на этот вопрос, Толкин приводит в качестве объяснения строки из молитвы: «Прости нам долги наши, как и мы прощаем должникам нашим; и не введи нас в искушение, но избавь нас от



лукавого». Мотив всепрощения и любви к ближнему является одним из главных нравственных критериев всех произведений фэнтези. Герой никогда не убьет сдавшегося врага, не поднимет руку на слабого, даже если он оказался предателем. В контексте произведения «Властелин колец» всепрощение обретает глобальный масштаб и становится основной силой, препятствующей злу. Ведь спасает Средиземье не хранитель Кольца. Фродо все же поддается искушению, но в этот самый миг, по словам самого Толкина, «спасение» мира и самого Фродо осуществляется благодаря проявленной им прежде жалости и прощению обиды [3, 291]. Фродо не только простил жалкое существо Голлума – прежнего владельца Кольца Всевластия, но и дал ему второй шанс – путь к исправлению. «Пожалеть» его и не убить было сущим безрассудством – или проявлением мистической веры в абсолютную самоценность жалости и великодушия, даже если во временном мире они пагубны», – отмечает Толкин [3, 291]. Но благодаря своей вере и великодушию Фродо получает путь к спасению не только своего мира, но и собственной жизни. В эссе «О волшебных сказках» Толкин упоминает такое слово, как «эвкатастрофа». Эвкатастрофа – внезапный, непредсказуемый переход от плохого к доброму, от тьмы к свету [4, 397–398]. Но для Толкина как христианина счастливая концовка, эвкатастрофа – это «благодать» Божия, спасительная сила всепрощения. Казалось бы, хранитель Кольца сломлен, но чистая случайность разрешает исход битвы. Тьма повержена благодаря чуду, иначе говоря, прямому вмешательству Бога-Творца. У жерла Роковой горы каждый получает свое: для предателя Голлума – Кольцо и огненная бездна, для Фродо – прощение и спасительная рука друга Сэма. Таким образом, Толкин говорит о том, что без Господа победа была бы невозможна. Саурон – не Властелин колец, он не может быть им, он – узурпатор, злой бунтарь, слуга своего хозяина, темного Моргота. Илуватар – настоящий Властелин всех колец. Название романа «Властелин колец» говорит о Творце всего видимого и невидимого мира.

Произведения Джона Рональда Роуэла Толкина наглядно демонстрируют наличие в фэнтези философских и гуманистических идей. Только поданы они совершенно в иной форме. «Одна из моих задач – прояснение истины и улучшение нравов в здешнем, реальном мире, посредством старинного приема: проиллюстрировать их в непривычном облики, чтобы скорее «дошли до сознания», – писал Толкин [3, 250].

Используя в основе произведения высокие нравственные, этические и религиозные установки, авторы фэнтези создают

своеобразный «учебник нравов», где на примере сказки можно научиться отличать добро от зла, ложь от правды, друзей от врагов; научиться прощать и верить в спасение.

Произведение оборачивается откровением из Божественного мира, а автор – номинальным пророком. Именно в фэнтези изначальная иррациональность откровения подкрепляется жанровыми установками. Сказочная реальность незаметно оборачивается иной стороной, мы не просто творим выдуманный мир – мы священнодействуем, устремляясь к Божественному свету.

#### **Список литературы**

1. Виноградова, О.В. Фэнтези и подросток созданы друг для друга. Педагогические аспекты взаимодействия [Электронный ресурс] / О.В. Виноградова. – Режим доступа: <http://lib.1september.ru/article.php?ID=200300911>

2. Казаков, А. Религиозные взгляды «Властелина колец» Дж. Р.Р. Толкина [Электронный ресурс] / А. Казаков. – Режим доступа: <http://tobolsk-eparhia-press.ru/prosvetitel/rubriki.php?dat=2009.08&st=9&rubrika=cult>

3. Толкин, Дж. Р.Р. Собрание писем [Электронный ресурс] / Дж. Р.Р. Толкин – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=146200>

4. Толкин, Дж. Р.Р. О волшебных сказках. Эссе / Дж. Р.Р. Толкин // Сказки Волшебной страны. - М.: АСТ, 2010. – 413 с.

5. Толкин, Дж. Р.Р. Полная история Средиземья в одном томе / Дж. Р.Р. Толкин. - М.: АСТ, 2009. – 1432 с.

#### **Abstract**

This research aims to prove John Tolkien's works belongs to the category of humanistic and religious literature and to confirm existence of moral and educational functions in the fantasy.

**Keywords:** fantasy, John Tolkien, morality, religiousness.

*А.В. Козлова,  
студент 4 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)  
Научный руководитель – Е.В. Пономарева,  
д.ф.н., заведующий кафедрой филологии ЮУрГУ*

## **ОБРАЗ РАССКАЗЧИКА КАК ОРГАНИЗУЮЩИЙ ЦЕНТР ПРОЗАИЧЕСКОГО ЦИКЛА АНАТОЛИЯ ПРИСТАВКИНА «МАЛЕНЬКИЕ РАССКАЗЫ»**

В статье рассматривается образ героя-рассказчика в прозаическом цикле А.И. Приставкина «Маленькие рассказы». Выявляются способы присутствия рассказчика в тексте, его роль в процессе циклизации, особенности авторской позиции. Осмысливаются два аспекта субъективного сознания (взрослого и ребенка), создающие двухголосный ритм прозы.

**Ключевые слова:** цикл, циклообразующие принципы, герой-рассказчик, автор-повествователь, тип повествования.

В ряду жанрово-стилевых тенденций 50–60-х годов XX века выделяется «лирическая проза» как специфическая форма эпического произведения, содержащая в себе лирический потенциал. Ее своеобразие заключается в особом характере достоверности, которое репрезентируется в прозаическом цикле А.И. Приставкина благодаря введению особого типа повествователя. Транслятором авторских мыслей и чувств в «Маленьких рассказах» становится герой-рассказчик, который от первого лица повествует о суровой судьбе детей военного времени, о простых людях, спасших из огня целое поколение. Избранный тип повествования показывает, что речь рассказчика является не только «средством, но и предметом изображения» [1, 47]. При такой речевой организации текста голос автора обращен к внутреннему слуху читателя, именно поэтому представленные в тексте события освещаются не только с внешней, но и с внутренней стороны, что указывает на достоверность, точность и глубину передачи авторской установки и сближает художественно-прозаическую манеру письма Приставкина с исповедальной. Таким образом, «Маленькие рассказы», редко превышающие размером одну страницу, становятся настоящей исповедью, правдивым откровением о немислимой боли, страданиях и испытаниях, выпавших на долю детей военного времени.

Герой-рассказчик – аккумулятивный центр цикла. Он является «сквозным» персонажем, который присутствует во всех рассказах

цикла и вокруг которого строится повествовательная линия. Рассматривая композицию «Маленьких рассказов», мы видим, что именно рассказчик неприкрыто организывает ход повествования: он намеренно отмечает переходы от одного микрособытия к другому, сводя фрагментарные «картинки» в мозаичное целое. Обратимся к первым строчкам нескольких рассказов: «Это случилось под Серноводском, на Кавказе» [4, 81], «Это случилось в войну» [4, 31], «Было так» [4, 38]. На наш взгляд, в данных предложениях совмещаются два субъекта сознания (сознание взрослого и ребенка), причем субъектом речи выступает все тот же герой-рассказчик. Такое предположение позволяет нам сравнить два голоса, звучащих в этом произведении: собственно-авторский голос (сознание взрослого субъекта) и голос героя-рассказчика (сознание ребенка) – и отметить, что в одном и том же субъекте речи раскрывается диалогическое сознание автора. В данных предложениях – перекрестный авторский взгляд и субъективные мысли героя. Рассмотрев их в синтезе, читатель может ощутить проявление двухголосного ритма прозы, а это – один из самых сложных способов организации речевых партий автора и персонажа. Важным стилеобразующим фактором являются многочисленные парцелированные вопросительные конструкции, звучащие из уст рассказчика, на самом деле они принадлежат взрослому, авторскому сознанию: «Да разве разрешил бы горсовет одной старухе Ситягиной жить во всем доме? И зачем ей весь?» [4, 25]. Такие вопросы имеют оттенок адресованности персонажу или читателю, но этот оттенок – иллюзия, это авторское вкрапление, авторское субъективное рассуждение, мысль, ответ на которую можно получить только за пределами данного текста. Автор позволяет себе вмешаться в повествование для того, чтобы оттенить детскую наивность и искренность и показать серьезность и глубину детских переживаний.

Важно отметить, что автор не дает герою-рассказчику имени, все обращаются к главному персонажу на «ты»: «Твои родители трудились где – на заводах или на колхозных полях» [4, 35]. Автор избрал такую тактику повествования намеренно, он хотел показать, что герой – рассказчик живет в том же мире, что и другие персонажи. Каждая история, которую «слышит» читатель, – это воспоминание, в котором точно и детально представлены место и время происходящего действия. Такая документальность позволяет провести параллели между художественным текстом и биографическим авторским контекстом и сделать следующий вывод: возникающая в повествовании глубоко личная нота одушевляет каждый из

40°представленных в цикле рассказов. По словам Игоря Волгина, это делает границу между вымыслом и былью практически стертой и именно поэтому «слово художника сливается со свидетельством очевидца» [4, 11]. Отчасти рассказчик предстает перед читателем как персонифицированный повествователь. Он знакомит читателя с фактами своей биографии, раскрывает свое истинное «я», становится настоящим, видимым. Так, в первом рассказе «Человеческий коридор», который был создан для этого цикла, мы находим явные автобиографические черты. В одной из газетных статей сам А.И.°Приставкин так комментирует предысторию создания этого рассказа: «Не случайно же один из первых в своей жизни рассказов я так и назвал “Человеческий коридор”. Голодные эвакуированные дети пробиваются через многотысячную толпу беженцев, осаждающих ресторан, и люди, незнакомые, чужие люди берутся за руки и создают для детей Человеческий коридор» [3, 190].

Заголовок данного рассказа стал еще и главной метафорой всего творчества А.И. Приставкина. Данная метафора соотносится также и с°содержательно-концептуальным эпиграфом цикла, где актуализируется смысловая доминанта текста: «Мама, знаешь какое дело самое трудное в жизни? Жить во время войны!» [4, 20]. Слова шестилетнего ребенка выявляют эмоциональную идею прозы Приставкина, его обостренное чувство справедливости и желание защитить всех детей от жестокого вмешательства исторических обстоятельств. Художник поднимает ребенка на большую эмоциональную высоту: глагол «жить», услышанный из детских уст, становится ключевым выражением авторского настроения, через которое раскрывается главная метафора его творчества. Правильное понимание эпиграфа позволяет точно прочитывать смысл целостного произведения. Эпиграф занимает сильную позицию в архитектонике произведения, он представляет собой небольшой текст, находящийся в препозиции, с помощью которого автор дает своим читателям ориентацию на правильное установление «иерархии смыслов». С°позиции теории «точки зрения» нам становится понятным, что образ рассказчика в эпиграфе сливается воедино с образом самого автора, ведь для него обращение к маме является сакральным. В биографии А.И. Приставкина есть сильная фраза, сказанная им о своей маме, которая умерла в 32 года: «У меня есть теория: если ребенка при рождении поцеловала мама, его жизнь совсем по-другому складывается...» [2].

Но для того, чтобы читатель ощутил реалистичность целостной картины, он должен увидеть события глазами человека, который

повествует о них с «места событий», то есть глазами героя-рассказчика. Так как прозаический цикл «Маленькие рассказы» начинается со слов героя-рассказчика, который без каких-либо пояснений или предыстории начинает вести свое повествование, можно предположить, что автор дает читателю некую подсказку о том, что рассказчик – это не конкретное лицо, имеющее имя, а собирательный образ ребенка, пережившего эту жестокую войну. И это действительно так, ведь рассказчик, являясь главным героем всего цикла, не акцентирует внимание на том, что все события, которые он описывает, происходили только с ним, читатель просто смотрит на все происходящее его глазами.

Личное местоимение «я» редко выступает в качестве одного из способов формальной фиксации образа рассказчика. Во всех рассказах, за исключением шести, где повествование начинается с местоимения «я», используется форма множественного числа «мы», «нас», что говорит о полуперсонифицированном литературном «я»: «Нас было в спальне одиннадцать человек» [4, 40]. Таким образом, смысловая значимость высказывания заключается в акценте на местоимениях множественного, а не единственного числа, в которых концентрируется обобщенный образ детей, являющихся друг другу абсолютно чужими по крови, но родными по духу.

Рассказчик в прозе Приставкина постоянно сдвигает модус повествования от своей личности к другим персонажам или группам персонажей. Он называет всех своих друзей по именам, причем часто использует уменьшительно-ласкательные суффиксы, что придает его обращениям нежность, заботу, теплоту и еще раз подчеркивает установку автора на то, что те, кто прошел с тобой войну, становятся для тебя чем-то большим, чем просто друзьями: «Володька Фасенко потерял связь с отцом» [4, 67].

Безусловно, автор вкладывает в своих героев свои мысли, пытается таким образом донести свою точку зрения, доказывает правдивость событий через реальные истории реальных людей. Все же читатель вынужден совмещать авторскую точку зрения и повествование рассказчика, воспринимать точку зрения героев как отдельно существующую. Герой-рассказчик всегда оценивает события и факты в явной форме, часто он также даже дает оценку и другим персонажам, встречающимся в повествовании: «Мать Вальки, маленькая и сварливая тетя Нюра, загремела кастрюлями» [4, 21].

Авторское повествование в цикле часто сопровождается диалогами, хотя для малой прозы эта форма организации речи не является обязательной, в данных рассказах большую смысловую и

эмоциональную нагрузку несет речь героя-рассказчика, персонажей, действующих лиц, структурно организованная именно в этой форме. Безусловно, по функционально-стилевой принадлежности диалог относится к разговорной речи, которая в свою очередь является одним из главных организующих компонентов прозаического цикла «Маленькие рассказы». Диалоги – это выхваченные из реальности фрагменты разговоров, жизненных ситуаций, обрывки воспоминаний; а поскольку в качестве повествователя в нашем тексте выступает герой-персонаж, другие участники коммуникационного процесса либо знакомы ему, либо находятся в пространственной близости, то есть имеют возможность осуществлять обратную связь. Разберем фрагмент диалога, представленный в самом объемном рассказе «Трое»:

– Вот это сделано! Вы посмотрите, как здорово сделано!

– А что жрать? – спросил Шибает, у него опять начался «гуд в животе» [4, 82].

Среди характерных диалогических особенностей можно выделить следующие: персональную адресацию – индивидуальную направленность реплик; спонтанность и непринужденность – собеседники вмешиваются в речь друг друга, меняя тему разговора. Все эти черты усиливают эмоциональную окраску речи, выдвигают на передний план эмоционально-индивидуальное восприятие говорящих. Далее следует голос автора (проявление авторского сознания в виде ремарки), где наибольший интерес представляет фраза, заключенная в кавычки («гуд в животе»). Данное словосочетание употреблено без восклицательной интонации, но ударное просторечное слово «гуд» растягивает пространство и начинает звучать (гудеть), причем мы на себе ощущаем физическое воздействие этого слова.

Еще одним способом, помогающим раскрыть образ рассказчика, считается использование графического словесного ряда. Шрифтовое (графическое) выделение фрагментов текста появляется в рассказе «Ноги»: «Только однажды я услышал, как у соседней торжественно и звонко заиграл оркестр и забил барабан. Бум-бом. БЫЛ-БЫЛ человек – и не БУдет БОльше. Бом-бум» [4, 88]. Выделенные прописными буквами слова и слоги заключают в себе интонационную нагрузку, так как сопровождаются синтагматическим ударением. Из контекста становится понятно, что речь идет о похоронной процессии и о том, что люди навсегда прощаются с человеком. Графическое выделение позволяет нам услышать тяжелые томные звуки: одновременный удар колокола «БЫЛ-БЫЛ» пресекает земную человеческую жизнь смертью, но далее следует краткий перезвон «БУ... БО», который символизирует радостную христианскую веру в жизнь вечную.

Таким образом, образ рассказчика в прозе Приставкина идентифицируется, прежде всего, с самим автором. Его присутствие в повествовании – ключевой структурный элемент текста, позволяющий читателю увидеть автора в качестве персонажа художественного повествования, проекции эксплицируемого автора. Образ героя-рассказчика является главным организующим центром динамически развивающейся языковой композиции, он представлен взаимодействием двух голосов (авторского, или взрослого, сознания и сознания ребенка – персонажа). Манера художественного повествования Приставкина тяготеет к жанру исповедальной прозы, поэтому выбранные формы 1-го лица единственного и множественного числа еще раз указывают на достоверность и правдивость изложения. Они также подчеркивают персонификацию образа рассказчика, который выступает в качестве организующего центра композиционных приемов прозаического цикла, позволяющих объединить в целостную картину сюжетно разорванные, построенные по принципу монтажа рассказы.

#### Список литературы

1. Брандес, М.П. Стилистический анализ / М.П. Брандес. – М. : Высшая школа, 1971. – 456 с.
2. Поздний папа // Сайт творчества Виктора Пелевина. – Режим доступа: [pelevin.nov.ru/inews/?n=1036507002](http://pelevin.nov.ru/inews/?n=1036507002)
3. Приставкин, А.И. Дети военного тыла / А.И. Приставкин // Диалог с писателем А.И. Приставкиным : материалы газеты «Вопросы литературы». – № 5 (2 мая 1978). – С. 188–192.
4. Приставкин, А.И. Маленькие рассказы. Селигер Селигерович. Птушенька. Солдат и мальчик / А.И. Приставкин. – М. : АСТ : Зебра Е, 2010. – 512 с.

#### Abstract

The article studies the role of the story teller in A. Pristavkin's prosaic cycle «Small stories». It is stated in the article that the role of the story teller unites all the cycles into one whole. The main ways of the presence of the story teller in his work and of the exposure of his conception through his appearance in the narration are described. Comprehends two aspects of subjective consciousness (adult and child), creating a two-voice rhythm of prose.

**Keywords:** a cycle, the cycloforming principles, the hero storyteller, the author-storyteller, narration type



*М.В. Костюченко,  
магистрант 1 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – М.Л. Скворцова,  
к.ф.н., доц. кафедры языкознания  
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

**РОМАН Х. ФИЛДИНГ «ДНЕВНИК БРИДЖИТ ДЖОНС»  
КАК РИМЕЙК РОМАНА Д. ОСТИН  
«ГОРДОСТЬ И ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ»**

В статье дается определение понятию римейк, рассматриваются сходства романов Д. Остин «Гордость и предубеждение» и Х. Филдинг «Дневник Бриджит Джонс». На основе сходств делается вывод, что роман «Дневник Бриджит Джонс» является римейком романа «Гордость и предубеждение».

**Ключевые слова:** римейк, Джейн Остин, Хелен Филдинг, Гордость и предубеждение, Дневник Бриджит Джонс

Понятие «римейк» появилось в культуре сравнительно недавно и мало исследовано. Римейк (от англ. «remake» – переделка) – «понятие, пришедшее в литературу из искусства кинематографии и современной теории кино. Относится к типу так называемых «вторичных текстов», созданных на основе переосмысления преимущественно классического культурного наследия» [6, 139].

Римейк в литературе – это переделанный вариант литературного произведения. В настоящее время существует много произведений, написанных в жанре римейка, что связано с эпохой постмодернизма, «неотъемлемой частью которого является игровое переосмысление классического наследия» [6, 140].

Римейком как литературным жанром является новое литературное произведение, созданное на основе уже существующего, зачастую классического, текста, повторяющее его сюжет или имеющее с ним много сходств и параллелей. Чаще всего это «перевод классического произведения на язык современности» [3]. Характерная особенность римейка заключается в том, что он апеллирует и подчеркивает ориентированность на какой-то классический текст-основу в расчете на узнаваемость первоисточника: перекликаются сюжетные линии, характеры и имена героев.

Римейк не цитирует и не пародирует первоисточник, а придает ему новое содержание и смысл. У. Эко первым начал изучать римейки.

Он полагает, что задача римейка – «рассказать историю, которая имела успех» [7, 68].

Примером такого римейка может служить роман Х. Филдинг «Дневник Бриджит Джонс», который является переосмыслением романа Д. Остин «Гордость и предубеждение». Оба романа популярны и пользуются успехом у читателей.

Роман «Гордость и предубеждение», опубликованный в 19 веке, входит в сокровищницу мировой литературы и снискал особую популярность у женской читательской аудитории.

Роман «Дневник Бриджит Джонс» возник из колонки, которую Х. Филдинг вела в воскресных выпусках газеты «Индепендент» в 1995 году, в ней автор описывала жизнь незамужней тридцатилетней англичанки. Колонка пользовалась успехом у читателей, на имя автора приходило огромное количество писем. Х. Филдинг решила оформить содержимое колонок в книгу, и в 1996 году был опубликован роман «Дневника Бриджит Джонс». Уже из названия становится ясно, что роман, написанный в форме дневника, который главная героиня решила писать с 1 января, символически начав год с чистого листа, предполагает особую откровенность и честность автора перед читателями. В дневниковых записях героиня не только делится событиями своей жизни, подсчитывает калории и ведет учет вредным привычкам, но и пытается разобраться в себе, выяснить причины своих неудач. Бриджит уже немного за тридцать, а ее личная жизнь не устроена. Но она полна оптимизма, мила и мечтает о принце.

Х. Филдинг признавалась в одном из интервью, что «хотела, чтобы это был настоящий роман: с началом, серединой и концом, и поэтому украдал сюжет у Джейн Остин. Этот сюжет уже прошел маркетинговые испытания в течение нескольких веков, да и она сама бы не возражала. Ну и, в любом случае, она уже умерла» [2].

Сюжет романа «Дневник Бриджит Джонс» имеет много параллелей с романом «Гордость и предубеждение». Более того, в тексте своего произведения Х. Филдинг прямо упоминает роман Д. Остин. Так, при встрече с адвокатом Марком Дарси Бриджит отметила его сходство с мистером Дарси из «Гордости и предубеждения»: «Как забавно, вдруг пришло мне в голову, что фамилия у него Дарси, и он в одиночестве и с высокомерным видом стоит вдали от общего веселья» [5, 7]. Но на этом переключке романов не заканчивается. Помимо одной и той же фамилии у главных героев – Дарси, это и предубеждение главных героинь к мистеру Дарси в начале романа, схожие характеры матерей главных героинь – обе навязчивые, болтливые особы, мечтающие как можно скорей выдать дочерей

замуж, в обоих романах есть герой-лицемер, присутствует тема бегства: у Остин сбежала от семейства младшая сестра Элизабет, у Х.°Филдинг – мать, а выйти из нелепого положения им обеим помогли герои под именем «мистер Дарси».

Схожими оказываются обстоятельства первой встречи героев обоих романов. В романе «Гордость и предубеждение» Элизабет и мистер Дарси знакомятся на балу. При этом Дарси предстает перед читателями гордым и заносчивым типом, который не желает участвовать в «общем веселье». Дарси не скрывает своего пренебрежения к семье Беннетов. Он нелестно говорит об Элизабет своему приятелю мистеру Бингли, в то время как та нечаянно подслушивает этот разговор. Гордость Элизабет уязвлена. Она считает Дарси высокомерным типом.

В романе «Дневник Бриджит Джонс» Бриджит знакомится с Марком Дарси на новогодней вечеринке у знакомых, и он ей сразу не понравился. Бриджит разочарована его поведением и внешним видом. Впрочем, она также произвела на Дарси неприятное впечатление. На°самом деле, Марк Дарси смущался нелепого свитера, скрывая свои чувства под маской высокомерия. А Бриджит была предубеждена против него, так как считала его снобом и занудой.

Образы главных героинь являются отражением друг друга. Обе – незамужние англичанки, имеют проблемы со вступлением в брак.

Элизабет Беннет – одна из пяти сестер семьи Беннетов, ей 21°год, она не замужем из-за отсутствия приданого и по меркам 19°столетия уже засиделась в невестах. Бриджит за 30, и в конце 20°века такой возраст считается критическим. То есть у обеих уже подошел тот самый момент, когда им следует определиться с замужеством. Несмотря на то что молодых женщин разделяет более чем вековой отрезок времени, их ценности не меняются, они также страдают от одиночества и разочарования, пытаются устроить свою личную жизнь.

Семейные отношения обеих героинь также оказываются схожими: их взбалмошные матери озабочены незамужним статусом дочерей, каждая по-своему пытается помочь им, в то время как уравновешенные отцы относятся к этому нейтрально. Бриджит, как и Элизабет, ближе спокойный, рассудительный отец, который страдает от темперамента своей супруги.

В обоих романах есть тема побега: мама Бриджит бросает семью ради афериста-португальца и решает пожить для себя. М. Дарси выручает ее из нелепой ситуации. Лидия, сестра Элизабет, убегает из дома с Уикхемом, тем самым испортив себе репутацию и доставив

проблемы семье. Мистер Дарси обнаруживает их и настаивает на заключении брака.

Образ главного героя Х. Филдинг также не избежал влияния своего однофамильца из романа Д. Остин. Фицуильям Дарси – состоятельный джентльмен, чересчур холодный в общении. Марк Дарси – успешный адвокат, его характер почти идентичен характеру героя Д. Остин, что подчеркивает Х. Филдинг в своем романе.

Также в романе «Дневник Бриджит Джонс» есть «отражение» характера подлеца Уикхема из «Гордости и предубеждения» – это начальник Бриджит мистер Кливер, обаятельный сердцеед. Д. Кливер, как и Д. Уикхэм, привлекательный, располагающий к себе, но неискренний молодой человек. Он не ценит людей за их внутренние качества. И Элизабет Беннет по отношению к Уикхему, и Бриджит по отношению к Кливеру чувствуют искреннюю симпатию, но вскоре она исчезает без следа. Причина этому – недостойное поведение героев. Оба они оговаривают мистера Дарси, обвиняя его в неблагоприятных поступках. Один лжет, что Марк Дарси вступил в связь с его невестой, поэтому они не общаются. Позже он объявляет Бриджит, что женится на другой. Второй солгал Элизабет, что Фицуильям Дарси с ним подло поступил. Элизабет нравится Уикхем, но вскоре она узнает о его помолвке с другой. Также Д. Уикхем пытался обесчестить сестру мистера Дарси.

Сходной оказывается и реакция героинь обоих романов на разочарования в тех людях, которым они доверяли. После расставания с начальником Бриджит меняет место работы. После открытия тайны прошлого Уикхема Элизабет отправляется с родителями в путешествие. Обе сводят контакты с подлецами к минимуму.

В конце обоих романов читателя ждет закономерно счастливый финал – после разнообразных испытаний, трагических у Д. Остин и трагикомических у Х. Филдинг, главные герои мистер Дарси и Элизабет Беннет, как и Марк Дарси и Бриджит, преодолев гордость и предубеждение, находят счастье во взаимной любви.

Таким образом, роман «Дневник Бриджит Джонс» повторяет сюжетные линии и характеры романа «Гордость и предубеждение» и может считаться его римейком. «Новый формат подачи знакомого сюжета актуализирует звучание хрестоматийных образов», что позволяет видеть в «Дневнике Бриджит Джонс» характерный пример романа-римейка [6, 141]. Как мы видим, римейк придает новый смысл классическому тексту, переносит сюжетные линии в современное время и побуждает читателя прочитать оригинал-первоисточник.

### Список литературы

1. Галеева, Н. «Дневник Бриджит Джонс» – реинкарнация «Гордости и предубеждения»? [Электронный ресурс] / Н. Галеева // Литературный портал. – 2014. – Режим доступа: <http://adebiportal.kz/dnevnik-bridzhit-dzhons-reinkarnatsiya-gordosti-i-predubezhdeniya-.page/?lang=ru>
2. Ермилова, Н. Бриджит Джонс – наследница славы Джейн Остин? [Электронный ресурс] / Н. Ермилова // Топос: литературно-философский журнал. – 2009. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/6956>
3. Загидуллина, М. Римейки, или Экспансия классики [Электронный ресурс] / М. Загидуллина // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69. – С. 213–222. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html>
4. Остин, Д. Гордость и предубеждение / Д. Остин. – М. : АСТ, 2015. – 384 с.
5. Филдинг, Х. Дневник Бриджит Джонс [Электронный ресурс] / Х. Филдинг. – М.: Эксмо, 2014. – Режим доступа: [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=8226653](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8226653)
6. Шлейникова, Е.Е. Римейк / Е.Е. Шлейникова // Новый филологический вестник. – М., 2011. – № 2 (17). – С. 139–143.
7. Эко, У. Инновация и повторение / У. Эко // Философия постмодернизма. – М., 1997. – С. 52–73.

### Abstract

This article provides a definition of remake, examines the similarities between D. Austen's «Pride and prejudice» and H. Fielding's «Bridget Jones's Diary». On the basis of similarities it is concluded that the novel «Bridget Jones's Diary» is a remake of the novel «Pride and prejudice».

**Keywords:** remake, Jane Austen, Helen Fielding, Pride and Prejudice, Bridget Jones's Diary

*Т.Ю. Матвеева,*  
*студент 4 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)*  
*Научный руководитель – Е.В. Пономарева,*  
*д. ф. н., проф., зав. кафедрой филологии ЮУрГУ*

## **ПОЭТИКА ПРОЗАИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ ИЛЬИ ИЛЬФА И ЕВГЕНИЯ ПЕТРОВА**

Работа выполнена с целью исследования языковой природы фразеологических единиц в циклах И. Ильфа и Е. Петрова «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска» и «1000 и 1 день, или Новая Шахерезада». Объектом исследования являются циклы Ильфа и Петрова. Предмет исследования – принципы создания образности. Автор исследует влияние циклизации на структуру на художественные особенности произведения и стиль авторов. Актуальность данной работы заключается в слабой освещенности литературоведческой наукой проблемы циклизации в рассказах И.°Ильфа и Е. Петрова.

**Ключевые слова:** цикл, рассказы, циклизация, И. Ильф, Е.°Петров, стилизация, новеллистика

В своем исследовании мы рассматриваем художественный мир новеллистических циклов на материале произведений И. Ильфа и Е.°Петрова «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска» и «1001 день или Новая Шахерезада».

Исследование включает 3 главы: теоретическую (рассмотрение проблемы на теоретическом уровне) и две аналитических (анализ художественного мира циклов «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска» и «1001 день, или Новая Шахерезада»).

Сложный и противоречивый характер литературного процесса 1920-х годов связан с переходным характером исторической эпохи. Это было время рождения нового искусства, новой культуры, нового человека: литература, унаследовавшая эстетику революционизма и апокалиптичности рубежа веков, нацеленность на акцентируемую индивидуальность, поиск оригинальных способов самовыражения, уникальных моделей мира. Как тончайший камертон она отражала кардинальные изменения в отношениях Человека и Мира.

«Новеллистика этих лет не только сумела быть разведчиком в освоении новых тем, не только смогла во всей щедрости красок передать головокружительный калейдоскоп жизни общества. Неумолимая в своем исследовательском поиске, она предпринимала

отважные попытки предугадать, осмыслить пути и перспективы развития новой жизни». Единство многочисленным разнонаправленным экспериментам отчасти придавала доминирующая идея синтеза. Писатели 20-х годов наследуют синкретичную эстетику Серебряного века: оживляются связи со сказочной традицией; одним из продуктивных синтетических механизмов сведения микротекстов воедино в 1920-е годы становится циклизация, позволяющая, не упуская из виду мельчайших подробностей, совмещая их в мозаичное полотно, дать целостное понимание мира, многосторонне, всеобъемлюще воссоздать картину исторической действительности.

Именно в этот сложный период советской истории сложился тандем писателей-сатириков И. Ильфа и Е. Петрова, которые не только вписались в число юмористов того времени, но и создали свою неповторимую манеру отражения современной им реальности.

В цикле «Необыкновенные истории из жизни г. Колоколамска» важнейшей концептуальным ядром выступает мотив безнравственности народа, его грубых привычек, косности и корыстолюбия. С точки зрения организации хронотопа, рассказы внутренне-замкнутые, завершенные. И в то же время, согласно законам циклообразования, новеллы образуют, сплетаясь между собой, целостный образ пространства и времени. По смыслу они не вытекают одна из другой, их смело можно менять местами, они вступают во взаимодействие и дополняют друг друга концептуально – в этом непосредственно проявляется конститутивный для цикла принцип дополнительности и свойственный циклу принцип нераздельности. Время в цикле приближается к линейному, оно течет непрерывно; авторы не ставят целью показывать прошлое или будущее, они акцентируют внимание на настоящем. Порядок рассказов авторский. Из анализа произведения можно заключить, что рассказы зафиксированы в хронологическом порядке. Пространство ограничивается территорией типичного города Колоколамска и не выходит за его пределы. Циклообразующим фактором, помимо единого пространства, выступает система персонажей цикла: в каждом рассказе главную роль играют персонажи, которые сатирически раскрывают разные стороны характеров, порожденных советской действительностью. Проанализировав композицию рассказов, мы убедились в их идентичности. Композицию отдельно взятых рассказов можно отнести к линейной, а цикла в целом – к кольцевой. Если встраивать рассказы в общую картину, то композиция превращается в кольцевую: действие в начале каждого рассказа начинается с

нарушения покоя города, но к финалу неизменно все возвращается на круги своя.

В цикле «1001 день, или Новая Шахерезада» авторы использовали прием стилизации под сказку, насытив ее сатирическим пафосом, активно задействуя комические способы изображения. Важным циклообразующим фактором в произведении являются образ персонифицированного рассказчика – Шахерезады, а также образы ее слушателей, в качестве которых выступают сквозные герои цикла.

Яркой особенностью произведения является заголовочный комплекс, состоящий из двух уровней:

1. Заглавий, представляющих основную тему или проблему произведений.

2. Заглавий, маркирующих время и пространство.

Такой перекрестный заголовочный комплекс позволяет говорить о двухуровневой организации всего цикла: на первом уровне представлена реальная жизнь героев, работающих в конторе по изготовлению Копыт и Хвостов, а на втором – истории, которые рассказывает главная героиня. Заголовки на данных уровнях соотносятся друг с другом в смысловом плане. Аналогичные процессы можно зафиксировать и в пространственной организации цикла. Первое, реальное, действие ограничено пространством кабинета и конторы, в которой разворачиваются события, а второе, сказочное, расширено за счет разворачивания исторического контекста, восстанавливаемого рассказчиком в своих историях. Время в цикле никак не датируется, хотя анализ историй, включенных в цикл, позволяет прийти к выводу о том, что оно линейно.

Оба цикла основаны на принципах сатирической гиперболизации, но в то же время они имеют историческую основу – являются гиперболически заостренным отражением современной авторам действительности. Сравнивая циклы между собой можно обнаружить, что «колоколамские рассказы», созданные в опоре на традицию М.Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города»), представляют собой более прозрачную, классическую модель цикла, в то время как «1001 день, или Новая Шахерезада», ориентированная на традицию известной литературной сказки, представляет собой смешанную модель, в равной мере тяготеющей к линейному жанру повести и циклически организованному целому, маркированному заголовочно-финальному комплексу.

Общей чертой художественного мышления в произведениях является опора на ключевую в реализме (в том числе в его гротескной модификации) категорию характера, раскрывающегося на фоне



исторической действительности, во взаимоотношениях с обстоятельствами. В циклах «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска» и «1001 день, или Новая Шахерезада» авторы воплотили все многообразие характеров, которые могли встретиться в современной им действительности. Герои циклов – люди, увязшие в своей необразованности, алчности, воровстве. Категория характера, определяющая пространство реалистической прозы в произведении И.°Ильфа и Е. Петрова, выходит на первый план. Мозаика гротескных характеров – это основа психологического пространства анализируемых новеллистических циклов.

Исследуемые циклы представляют собой оригинальные законченные художественные произведения, которые в то же время можно расценивать как экспериментальное поле для оттачивания сатирических приемов, формирования изобразительной манеры, апробирования характеров и сюжетов, положенных в основу романного творчества знаменитого авторского тандема.

Выдвинув гипотезу о том, что прозаический цикл является продуктивным образованием в творчестве исследуемых писателей; носители жанра, определяющие координаты создаваемой художественной модели, служат скрепами прозаического цикла, выполняют роль циклообразующих факторов, в ходе исследования мы обосновали это предположение, найдя ему подтверждение.

#### **Abstract**

The work is done with the purpose of investigation of the linguistic nature of phraseological units in cycles of I. Ilf and E. Petrov "the Extraordinary story of life in the city of Kolokolinka" and "1000 and 1 day, or a New Scheherazade". The object of the study are the cycles of Ilf and Petrov. Subject of research – principles of creating imagery. The author studies the influence of cyclization on the structure of art features the work and style of the authors. The relevance of this work lies in the weak light of literary science problem of cyclization in the stories of I. Ilf and E. Petrov. Work can present a certain interest for students of Philology and postgraduate students.

**Keywords:** Cycle, stories, cyclization, I. Ilf, E. Petrov, styling, novelistic

*А.К. Медведева,  
магистрант 1 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – Т.Е. Абрамзон,  
д.ф.н., проф. кафедры языкознания  
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **ОСОБЕННОСТИ ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ БАСЕН А.Е. ИЗМАЙЛОВА**

Статья посвящена исследованию временной организации басен А.Е. Измайлова. Особое внимание уделено выявлению грамматических репрезентантов категории времени и закономерностей функционирования данных маркеров в тексте. Автор статьи делает вывод о существовании басенного действия вне времени и вне определенного времени, а также вывод об отсутствии в баснях отношения к конкретному деятелю.

**Ключевые слова:** А.Е. Измайлов, басня, темпоральность, маркеры времени, хронотоп, мораль

А.Е. Измайлов – один из самых известных баснописцев рубежа XVIII-XIX вв. В.Г. Белинский отмечал, что некоторые басни Измайлова «отличаются истинным талантом и пленяют какой-то мужиковатой оригинальностью» [1]. Лучшие из измайловских басен – это сцены из чиновничьего, купеческого и разночинного быта, в том числе и басни с героями-животными. Для его произведений характерен простой, «плебейский» строй оценок, нравочений, житейских ситуаций. Измайлов познал славу при жизни. Но несмотря на широкое признание в начале XIX в., творчество Измайлова не вписано в историю литературы XIX в. и предстает в ней «белым пятном» [1, 46]. В данной статье мы обратим внимание на те басни, в которых героями являются Коты или Кошки. Наш выбор обусловлен частотностью обращения автора к этим образам. Итак, это следующие басни: «Кошка, превращенная в женщину», «Совет Мышей», «Кот и крысы», «Два кота», «Мартышка и Кот», «Черный Кот». Мы рассмотрим темпоральную организацию басен А.Е. Измайлова.

А.Е. Измайлов в своих баснях относит действия к так называемой «басенной старине», выделяет событие, которое будто бы «выпадает» из времени. Мы решили углубиться в этот вопрос и выяснить, только ли лексические формы в баснях являются указанием на время?

По мнению философа и литературоведа М.М. Бахтина, время признается одной из основных текстовых категорий в исследованиях, посвященных изучению структуры и функционирования текста. Центральным конструктором проблемного поля, сформировавшегося вокруг изучения временной организации художественного текста, является понятие «хронотоп», обозначающий «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений» [2, 234–407]. Многоаспектность подходов к текстовому времени свидетельствует о необходимости различать в тексте художественное время, физическое время протекания текста и перцептуальное время читателя, а также систему грамматических и лексико-семантических средств.

Представления о ценностях и людских пороках, представленные в басенном жанре, являются вневременными ценностями. В.Б. Шкловский писал, что «<...> существуют два компонента времени: компонент сегодняшнего времени и константа вечного времени» [12, 249]. Нашей целью является выяснение того, какие типы конструкций и какие словоформы наиболее полно выражают «константу вечного времени», под которой мы имеем в виду разновидности темпоральной семантики: временную неопределенность, временную обобщенность, вневременность.

Для достижения цели мы определим грамматические репрезентанты категории времени, выявим закономерности функционирования данных маркеров в тексте, а также определим их роль в понимании басенного времени.

Основным способом репрезентации категории времени многими учеными признается система временных форм глагола изъявительного наклонения [4, 310–350; 11, 510–518; 8, 214–230; 9, 78]. Категориальным значением изъявительного наклонения является значение реальности, т. е. представление действия как реально осуществляющегося в настоящем, прошедшем или будущем. В рассматриваемой выборке басен количество временных форм глагола составляет 93% от всех маркеров темпоральности, что подтверждает мнение о том, что именно эти формы являются главными выразителями категории времени. В анализируемом материале доминантным способом выражения темпоральности выступили формы прошедшего времени, которые устойчиво преобладают над настоящим и будущим (141 словоформа против 69 и 40 соответственно).

В баснях Измайлова глаголы прошедшего времени существуют как бы сами по себе, то есть вне союза с лексико-семантическими словоформами в значении «конкретности исторического периода». Именно наличие этих лексико-семантических словоформ явилось бы

показателем определенности прошедшего времени. Таким образом, их отсутствие свидетельствует о том, что, даже если действия и представляются как реально существовавшие в прошлом, их время является неопределенным, т. е. не относится к какому бы то ни было историческому отрезку, не имеет конкретного расположения на «линейке» времени. Действия существуют вне отнесенности к определенному периоду.

Был *в старину* такой дурак [5, 2].

*Однажды* вечером на кровлю он ушел [5, 3].

И по уши в нее влюбился

*На старости* мой черный Кот [5, 30].

Приведенные примеры показывают, что если и есть указания на время совершения басенных событий, то указания эти не имеют конкретности. Это связано с семантикой неопределенности, заложенной в лексико-семантические маркеры времени.

В баснях А.Е. Измайлова имеют место быть конструкции, которые содержат формы ирреального наклонения. Они способствуют выражению временной неопределенности, наслаивающейся на семантику обобщения во всем контексте, не давая соотносить действия с реальным временем. Особенно выразительно это представлено придаточными предложениями с союзами «если», «коль». Приведем примеры:

*А если* дело вдруг дойдет до нас самих,

То исполнять нам очень трудно [5, 4].

Но *если* выведут его уж из терпенья,

То наглцов прочит он [5, 10].

Возьми меня в пример, *коль* хочешь быть жирнее [5, 15].

*А если* станешь ты всегда кормить его,

Тогда и воровать, авось, совсем не будет [5, 24].

Примечателен тот факт, что данные конструкции располагаются чаще всего в назидательной части басни. Если взять за основу данность, что эти конструкции не содержат форм времени, то возможно сделать вывод об отнесенности басенной морали к любому временному плану [6].

Глаголы в форме повелительного наклонения также находятся вне временной парадигмы. Это связано с их общей ирреальной категориальной семантикой. Такие формы нередко присутствуют в баснях А.Е. Измайлова, тем самым усиливая обобщенно-назидательный характер повествования:

*Шути*, да только осторожно;

Не то в беду попасться можно [5, 10].

Хозяина смеши,  
На задних лапах перед ним *ходи, пляши*;  
Подставит руки он – ты *прыгай* через руки,  
И *перейми* мои забавные все штуки [5, 15].

Следует отметить, что приведенные примеры относятся к обобщенно-личным предложениям и, с точки зрения многих ученых (Т.Е. Шаповалова, А.Ф. Калинин, Б.Г. Малеев и др.), не имеют парадигмы временных форм, так как отражают не конкретные события и процессы, реально происходящие в действительности, а обобщенную внеязыковую ситуацию, нелокализованную во времени, для которой обязательна повторяемость. Это определяется независимой позицией спрягаемых глагольных форм, являющихся не соотносительными по времени [10, 71]. Условия формирования обобщенно-личных предложений проявляются в том, что формы глагола, оказавшиеся в позиции главного члена, актуального значения времени не имеют: они характеризуются вневременностью, маркируют действие, не связанное с моментом речи, являющееся результатом предшествующего опыта автора или определенного коллектива людей.

Основным способом выражения главного члена обобщенно-личных конструкций в баснях является глагольная форма 2-го лица единственного числа настоящего и будущего времени. В отличие от глаголов 1-го лица единственного и множественного числа, «в которых отчетливо сохраняется отношение к конкретному субъекту речи», значение глаголов 2-го лица «более неопределенно и растяжимо» [2, 46-48.]. В баснях эти формы также теряют отношение к конкретному производителю действия и приобретают обобщенное значение. По мнению А.М. Пешковского, предложения, главный член которого выражен формой 2-го лица, «представляют собой излюбленную форму личного обобщения в русском языке, и это составляет важную его синтаксическую особенность» [7, С. 332]. Обратимся к примерам:

Природной склонности ничем не истребишь [5, 3].

Свое нам покажи уменье... [5, 4].

<...> коль хочешь быть жирнее [5, 15].

<...> так будешь молодец! [5, 15].

<...> и поминай как звали! [5, 31].

Действие, маркированное в данных предложениях, может быть соотнесено с любым и каждым лицом.

Значение вневременности особенно ярко проявляется в инфинитивных предложениях. Это связано с морфологической природой инфинитива – у неопределенной формы глагола отсутствуют

показатели времени. Для семантики конструкций важно, что инфинитив представляет собой обобщенное наименование действия, не определенного с точки зрения лица, числа, времени и наклонения. Вероятно, тем, что ситуация, изображенная с помощью инфинитивной, приобретает вневременной, «вечный» характер, и объясняется использование этой глагольной формы в баснях. В анализируемых баснях 9,7% маркеров темпоральности приходится на инфинитив. К ним относятся, например:

*Что делать? Выдти – страх;*

*Не выходить – так смерти ждать голодной [5, 3].*

*Отвратить грозящее нам бедство... [5, 4].*

*Куда как право чудно!*

*Мы мастера учить других [5, 4].*

*Что ж делать мне? скажи [5, 15].*

*Сказать ли сказку вам про черного кота? [5, 30].*

В инфинитивных предложениях выражается независимое действие, не соотнесенное с деятелем. В них действие представлено как возможное, потенциальное, оно не выражено как процесс, а только лишь названо. Эта особенность инфинитивных предложений обусловлена природой главного члена – инфинитива, которому свойственна вневременность.

Общее количество способов выражения категории времени, относящихся к грамматическим средствам языка, значительно превышает количество лексико-семантических репрезентантов. Очевидно, что при создании басенных текстов грамматический способ репрезентации времени более востребован А.Е. Измайловым.

Таким образом, подводя итоги анализа особенностей временной организации басен А.Е. Измайлова, можно сделать вывод, что способы выражения темпоральной семантики его басен формируются на основе разрыва действия-состояния с определенным лицом-деятелем и определенным грамматическим временем. То есть можно охарактеризовать басенное действие, во-первых, как существующее вне времени, во-вторых, как существующее вне определенного времени. Помимо этого, в баснях нет отношения к конкретному деятелю, в его роли может выступать любое и каждое лицо. Это еще раз подтверждает, что басня – это назидательный жанр, и каждый читатель/слушатель может отнести ее события и мораль к любой эпохе.

### **Список литературы**

1. Абрамзон, Т.Е. Поэтические мифологии XVIII века / Т.Е. Абрамзон. – Магнитогорск: Магнитогорский гос. ун-т, 2006. – 479 с.

2. Бабайцева, В.В. Односоставные предложения в современном русском языке / В.В. Бабайцева. – М.: Наука, 1968. – 198 с.
3. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 407 с.
4. Виноградов, В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове) / В.В. Виноградов. – М.: Высш. шк., 1972. – 616 с.
5. Измайлов, А.Е. Сочинения / А.Е. Измайлов. – СПб.: Дом книги, 1849. – 475 с.
6. Лингвистический энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / Под ред. В.Н. Ярцевой. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – Режим доступа: <http://tapemark.narod.ru/les/>
7. Пешковский, А.М. Русский синтаксис в научном освещении / А.М. Пешковский. – М.: Библиотека, 1935. – 350 с.
8. Пешковский, А.М. Русский синтаксис в научном освещении / А.М. Пешковский. – М.: АСТ, 1956. – 450 с.
9. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность / ТФГ под ред. А.В. Бондарко. – Л.: Наука, 1990. – 263 с.
10. Шаповалова, Т.Е. Категория синтаксического времени в русском языке / Т.Е. Шаповалова. – М.: МПГУ, 2000. – 251 с.
11. Шведова, Н.Ю. Русская грамматика / Н.Ю. Шведова. – М.: Наука, 1982. – Т. 2. – 710 с.
12. Шкловский, В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М.: АСМ, 1983. – 310 с.

### **Abstract**

This article is devoted to the time organization of fables A.E. Izmailov. The special attention is giving to the identification of grammatical marks of time categories and the laws of the functioning of these markers in the text. The author concludes: actions in the fables exist outside of time and outside of particular time, the fables no relation to a specific figure.

**Keywords:** A.E. Izmaylov, fable, temporality, time's marks, chronotop, Morality

*Э.В. Пономарева,  
студент 4 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)  
Научный руководитель – Э.В. Пономарева,  
д. ф. н., проф., зав. кафедрой филологии ЮУрГУ*

## **«МОСКВА НУАР»: НА СТЫКЕ ЖАНРОВЫХ ТРАДИЦИЙ**

В статье рассматривается поэтика «русского нуара». На материале рассказа А. Старобинец «Автобус милосердия. Курская» представлен образец жанрово-стилевого анализа литературного нуара. Используемые принципы анализа могут быть использованы в качестве методологического подхода, органичного для интерпретации произведений, восходящих или примыкающих к данной жанрово-стилевой тенденции современной массовой литературы.

**Ключевые слова:** нуар, жанр, стиль, малая проза, герой

Одной из жанрово-стилевых тенденций современной массовой литературы является нуар. Практически одновременно вышли в свет две «столичных версии» этого жанра: «Петербург Нуар» и «Москва Нуар» [3]. Появление отечественной версии нуара обусловило интерес к жанру, необходимость понять его истоки, выработать действенные механизмы анализа, позволяющие пролить свет на специфику конструирования художественной модели.

В статье, предпосланной сборнику «Москва Нуар», составители отмечают невозможность существования этой жанрово-стилевой тенденции во времена жесткой цензуры. Логика литературного процесса в России подтверждает объективность этих утверждений: действительно, большая часть произведений, соотносимых с поэтикой изучаемого жанра, появилась лишь в 1990-е годы под метафорически обобщенным названием «чернуха». Это достаточно объемное явление в 90-е годы вызывало противоречивую реакцию читателей и критиков, и сегодня сложно сказать о том, что нуар имеет большое количество поклонников. Изображение темных сторон жизни, конечно, не являлось прерогативой девяностых, как и прерогативой какого-то определенного жанра. В качестве пра-традиции нуара все те же авторы предисловия книги «Москва Нуар» в России называют столь разнородные произведения, как «Трущобные люди» В. Гиляровского, «Эру милосердия» братьев Вайнеров, «Московскую сагу» В. Аксенова и даже «В круге первом» А. Солженицына. На наш взгляд, причисление к нуару этих литературных образцов весьма условно: не все произведения, отражающие темные стороны жизни, можно считать



нуаром. У этого явления существуют свои типологические характеристики, восходящие к разным видовым традициям искусства (кино, литературы), разным типам культуры (реализму и модернизму, в частности, экспрессионизму), разным жанрам, в том числе литературным (детективу, его специфической версии *hard-boiled*, гангстергскому жанру, вестерну) [1; 2]. В русской версии нуар апеллирует к традиции малых жанровых форм (рассказа, повести), основывается на детективном сюжете, использует специфическую стилистику, позволяющую погрузить читателя в атмосферу мрака повседневности, наполненной угрозой, предательством, опасностью, граничащей со смертью или ведущей к страшному финалу. Поэтому, согласно нашей гипотезе, русский нуар, скорее, можно охарактеризовать как жанрово-стилевую тенденцию.

В существующих исследованиях, в основном посвященных кино-нуару и *hard-boiled* [1; 2] отмечаются такие черты эстетики, маркеры нуара, как ночной город, циничный герой, присутствие роковой женщины, соблазненного ею, склоненного к преступлению героя и др. Не все из произведений, вошедших в книгу, соответствуют поэтике классического нуара. Рассказы В. Курицына, Л.°Петрушевской, А. Хуснутдинова, А. Анучкина, В. Тучкова, И.°Зотова, Г. Шульпякова, М. Максимова, И. Денежкина, С.°Самсонова, Мастера Чэня, А. Евдокимова и С. Кузнецова воссоздают мрачные подробности современной Москвы, зримо (и отчасти натуралистически) изображая реалии жизни Ленинградского проспекта, Пражской, Лосиног острова, Чистых прудов, Серебряного бора, Замоскворечья, Перово, Нового Арбата, Останкино, Березовой рощи, Киевской и Лубянки. Хронотоп при этом во всех случаях заявлен уже в двучастных названиях произведений («Золото и героин. Ленинградский проспект», «Новый район. Пражская» и др.). Однако каждое из произведений опирается на свою жанровую память (страшилка, быличка, страшная сказка и др.) и лишь отчасти пользуется арсеналом приемов нуара. Непосредственно эстетике нуара в большей степени соответствует лишь несколько произведений сборника. Механизмы конструирования жанрово-стилевой модели, восходящей непосредственно к нуару, в полной мере репрезентируются в рассказе молодой писательницы Анны Старобинец «Автобус Милосердия. Курская», открывающем книгу [4]. Чтобы понять специфику конструирования художественной модели нуара, обратимся к анализу данного произведения.

Повествование ведется от первого лица. Герой – Андрей Калужский – повествует о событиях в форме, близкой к исповеди.

Перед читателем, согласно классике жанра, возникает рассказ почти мертвого человека. Герой – традиционно не детектив, распутывающий происходящие события, он один из участников событий, «преступник-жертва», человек, который считал себя затеявшим смертельно опасную игру, а на самом деле оказался пешкой, которой безжалостно жертвует настоящий игрок – роковая героиня с символическим именем Лисичка Ли (на самом деле – Лиза).

Лейтмотив холода, пронизывающий все произведение, по существу закольцовывающий рассказ, является знаком неживого пространства, смертельной опасности, предвестником смерти: *«А°сейчас холодно. Просто ужас как холодно»* [4, 15]; *«Он умер почти сразу, сказав перед смертью: – Мне холодно»* [4, 47].

Мотив холода неизменно сопровождается мотивами темноты, ночи. Все происходящее «в настоящем» происходит ночью: герой прячется под ее завесой от погони, ему необходимо продержаться одну ночь на курском вокзале в автобусе милосердия, а за эту ночь его возлюбленная обещает подготовить его спасение. Образ ночи разрабатывается необычно: по существу, это лирическое отступление, создающее представление и о деталях сюжета, и об обстановке, окружающей героя, и прежде всего о его внутреннем состоянии. Фрагмент текста предельно сегментирован, по существу, представляет собой сцепление версейных фраз, анафорически организован. Начало каждой фразы и финал последней рождает оксюморонный, эмоционально взвинченный образ ночи – времени иллюзорного спасения для героя, подвергающегося опасности быть настигнутым:

*В эту холодную ночь, когда за час можно замерзнуть до смерти.*

*В эту черную ночь, когда за минуту можно исчезнуть бесследно.*

*В эту страшную ночь, когда меня ищут по всему городу <...>*

*В эту последнюю ночь, когда меня ищут, чтобы убить.*

*В эту счастливую ночь – когда меня не смогут найти <...>*

*Мне нужно милосердие в эту чертову ночь! [4, 24]*

Мотивы темноты и ночи сопровождаются мотивом движения по кругу: Курский вокзал находится на станции кольцевой линии «Курская», Автобус Милосердия за ночь по кругу объезжает все вокзалы; герой по кругу прокручивает события последнего дня; его бегство оказывается замкнутым кругом, а потому приводит в тупик, подводит к страшному финалу. Смерть персонажа сопровождается погружением героя в холод, темноту – «мертвый сон». Особенное эмоциональное воздействие на читателя в финальной части рассказа

достигается за счет выразительного использования формы глаголов в настоящем времени, это создает ощущение непосредственного вынужденного наблюдения за ситуацией смерти, погружения в страшную атмосферу: «Я лежу на полу автобуса. Я, кажется, умираю. <...> Меня поднимают с пола и усаживают на водительское сиденье. <...> Я жду милосердия. Оно скоро придет» [4, 59].

В рассказе организуется специфический хронотоп: читатель вместе с героем погружается в страшную атмосферу, определяющую теневую сторону Курского вокзала, точнее, околотовокзальной жизни – неблагополучного места, в котором (как и на любом вокзале) отсутствует семантика постоянства – это место, через которое проходят и не остаются в нем. Нагнетается атмосфера мрака, автором используется множество натуралистических деталей: «Кстати. Никогда не ходите в сортир на Курском вокзале. Если только вы не любитель прилюдно поссать на морозе в вонючую дырку за пятнадцать рублей...» [4, 19].

Особую роль в создании специфической атмосферы играют запахи, в роли ольфакторного лейтмотива выступает вонь: «Вонючие тряпки и тела» [4, 15]. «Господи Боже, какая же здесь вонь!» [4, 26]. «Меня тошнит. Мне трудно дышать. Здесь такая вонь, такая адская вонь, что можно подохнуть» [4, 57].

В тексте неоднократно встречаются сниженные натуралистические метафоры, деформирующие пространство, наделяющие его отрицательными коннотациями: «Сосульки истекают гнойными каплями» [4, 15]. «Кстати. Никогда не деритесь с бомжом на Курском вокзале. Это все равно, что подраться с гигантским гнилым яблоком. Или с переполненным мусорным пакетом...» [4, 16].

А. Старобинец «рисует» коллективные портреты, создающие атмосферу мрака и безысходности – собирательный образ толпы: «Бесформенная баба в припущенных сиреневых колготках спит, сладко посапывая. Остальные не спят: смотрят без всякого выражения на приближающийся автобус. Тот, хромоногий, куда-то убрел, волоча подол нежнокожей дубленки и шаркая по мерзлой земле...» [4, 16].

Страшная мораль циничного времени «сильных» открыто декларируется главным героем: «Что толку подбирать самых слабых? Спасать – так уж лучше стоячих: они сильнее, у них куда больше шансов выжить.

Эй! Ребята, спасайте сильнейших! А эту падаль вы все равно уже не спасете...» [4, 34].

Роковая героиня – часть этого же мира. Герой, попавший в расставленные ею сети, незаметно для себя играет по ее правилам и

выступает оружием в ее руках, марионеткой, реализующей вынашиваемые героиней грандиозные планы.

Вполне органичными элементами эстетики нуара являются сцены соблазна, причем приправленные атмосферой крайней опасности, риска, «неуместности», «несвоевременности» изображаемых событий. Аморализм, считающийся одной из стилевых особенностей нуара, являлся в свое время причиной для запрета показа фильмов, снятых в этом жанре. Такой эстетике вполне отвечает сцена страсти, разыгрывающаяся рядом со «свежим» трупом Старого, только что убитого героиней [4, 47–48].

В тексте рассказа содержатся аллюзии, апелляции к кинонуару и литературным произведениям, соотносимым с эстетикой этого жанра: «Старый имел трогательное пристрастие не только к мировому кино, но и к литературе. Настольной его книгой был «Билли Батгейт» Эдгара Л. Доктроу...» [4, 45].

Бросается в глаза «киношный характер» сцен расправы, отчего они не выглядят страшными – читатель привычен к подобной эстетике, а потому изображаемое не пугает, а выглядит, скорее, игрой в страшилки, «цитатой» из «библиотеки жанра», причем читателю передается авторская ирония, сообщающая анекдотичность ситуации, воплощенной в отечественном варианте.

Убивают героя также по-киношному: злодейка-медсестра в маске, оказавшаяся роковой героиней, совершает страшное преступление, очередное убийство – делает герою смертельную инъекцию, после открывает лицо, не опасаясь последствий, а затем цинично вновь надевает маску медсестры, спокойно «организует» и цинично наблюдает за уходом героя из жизни.

По-настоящему пугающими в произведении выглядят именно реальное, происходящее в настоящем времени, в действительности, сама мораль, по которой живут герои, общество. Авторская позиция аккумулируется в финале произведения. Читатель видит тотальное предательство, в том числе самых близких: герой предает своего босса; босс предает всех, кто рядом, в том числе и свою семью; семья давно относится к нему как к чужому, обманутая жена пытается извлечь свою – финансовую – выгоду из сложившейся ситуации, о любви сына к отцу вообще не говорится ничего; любовница, ведущая свою изощренную страшную игру, изменяет и боссу, и его подчиненному... при всей разнице конкретных поступков неизменным остается их «общий знаменатель»: приняв законы жесткого циничного времени, люди изменяют нормам человеческой жизни, нормам этики, а прежде всего – самим себе. Насильственная физическая смерть оказывается в

каком-то смысле спасением души для героев в таких кошмарных обстоятельствах. Но самое страшное, что, оказываясь в положении жертвы, герои не вызывают сочувствия – свои капканы они расставляют сами. Разница лишь в том, чей капкан оказывается изощреннее и надежнее.

#### Список литературы

1. Классические голливудские нуары 1940–50-х гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://noirstudies.ru>
2. Литературные истоки нуара: hard-boiled детектив [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://noirstudies.ru/texts/literaturnyie-istoki-nuara-hard-boiled-detektiv>
3. Москва Нуар: город исковерканных утопий. – М.: Эксмо, 2011. – 384 с.
4. Старобинец, А. Автобус милосердия / А. Старобинец // Москва Нуар: город исковерканных утопий. – М.: Эксмо, 2011. – С. 15–60.

#### Abstract

The article discusses the poetics of «Russian noir». On a material of the story A. Starobinets «Bus charity. Kurskaya» is a sample of the genre and stylistic analysis of literary noir. Used analysis principles can be used as a methodological approach to organic interpretations of ascending or adjoining a given genre and stylistic trends of contemporary popular literature.

**Keywords:** noir, genre, style, small prose, character

*С. А. Пучкова,  
студент 3 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)  
Научный руководитель – Н.Н. Шлемова,  
к.ф.н., доц. кафедры филологии ЮУрГУ*

## **КНИГА-ИГРА КАК ЖАНРОВОЕ ЯВЛЕНИЕ**

В статье анализируется книга-игра, представляющая уникальную форму творчества на стыке литературы и компьютерной игры. Исследуются наиболее популярные среди молодежи книги-игры, созданные на сайте «Quest-Book», выявляются особенности книги-игры как разновидности массового искусства.

**Ключевые слова:** книга-игра, массовая литература, интерактивная книга

На рубеже XIX–XX в. в связи с развитием компьютерных технологий зарождается феномен интерактивной литературы, которая представляет форму творчества на стыке собственно литературы и компьютерных игр. Развитие этого жанра началось практически вместе с появлением компьютерных игр (интерактивные книги появились уже в 1975 году) и не прекратилось даже с появлением графических игр.

По мнению разработчика компьютерных игр Дмитрия Резникова, к понятию «интерактивная литература» относится «любая разновидность художественных произведений, сюжет которых не является жестко фиксированным, но способен изменяться в зависимости от действий читателя (в компьютерном варианте – пользователя)» [1]. К числу таких произведений многие исследователи относят роман Х. Кортасара «Игра в классики», роман М. Павича «Хазарский словарь», роман Г. Гаррисона «Стань стальной крысой!». В научной статье «Эволюция жанра “interactive fiction”: от нелинейного романа к текстовому квесту» Д.С. Урусиков изучает жанр интерактивного романа и выделяет следующие характеристики интерактивной литературы в целом:

- 1) фрагментарность;
- 2) нелинейность (читатель в произвольном порядке может выбирать последовательность частей, при этом не нарушая фабульное единство произведения);
- 3) гипертекстуальность (особая сверхжанровая структура, где соединение текстовой формы и изображений (иконических знаков) дает совершенно новое представление о литературном произведении);

4) интерактивность (степень идентификации читателя с героем более явная, отчетливо выраженная по сравнению с классическим произведением; полномочия автора состоят преимущественно в том, чтобы задать предельные границы интерактивности). Интересно, что даже вероятность смерти героя в результате неправильного действия игрока, а не авторского концептуального посыла, как это принято в классических текстах (то есть практически главная сюжетная позиция, определяющая движение романного действия), является одной из характерных особенностей интерактивного романа [2].

Исследователи выводят следующее определение: интерактивная книга – «литературное произведение, позволяющее читателю участвовать в формировании сюжета. Благодаря данному свойству произведение утрачивает определенную дистанцированность, недостижимость, «недоступность», маркирующие литературу классического периода, оно становится более открытым к изменениям, а его структура и компоненты приобретают такое оригинальное свойство, как вариативность» [3, 244].

В современном мире популярными являются книги-игры, существующие в интернет-формате. Это обусловлено их связью с компьютерными играми и снижением интереса молодежи, которая является основной целевой аудиторией книг-игр, к литературе в книжном формате.

Сегодня классическая, элитарная литература уступает место массовой. Как считает М.А. Черняк, «произведения массовой литературы – это произведения, удовлетворяющие эстетические вкусы и потребности большинства. Именно установка на массовое потребление заставляет литературу использовать специфическую художественную изобразительность» [4, 301].

Книга-игра – образец синтетического искусства, форма творчества на стыке литературы и компьютерных игр. Компьютерные игры являются важной частью современного массового искусства. Как считают разработчики компьютерных игр, людей привлекает «возможность активно действовать в сконструированном мире, поскольку это позволяет забыть о повседневной реальности и испытать новые ощущения, которые невозможно почувствовать в настоящей жизни» [5]. Компьютерная игра – компьютерная программа, служащая для организации игрового процесса, связи с партнерами по игре или сама выступающая в качестве партнера [6].

С литературоведческой точки зрения, книга-игра является полноценной книгой. В ней присутствует сюжет, повествование, возможность чтения. От компьютерных игр в книгах-играх

присутствует сеттинг – это среда, в которой происходит действие компьютерной игры, место, время и условия действия (в книгах-играх сеттинг практически полностью совпадает с сюжетом) и геймплей – игровой процесс с точки зрения игрока. Геймплей включает в себя содержательные аспекты компьютерной игры, в том числе технические (внутриигровая механика и совокупность определенных методов взаимодействия игры с игроком). Отсутствует важная составляющая классических компьютерных игр – музыка (в виде любых мелодий, композиций и саундтреков).

Для анализа мы выбрали сайт «Quest-Book» – самый известный русскоязычный портал по созданию книг-игр. У сайта большой спектр возможностей. Каждый посетитель сайта может создать собственный литературный проект как самостоятельно, так и в коллективе с другими авторами. Читатели могут положительно или отрицательно оценивать книги, писать комментарии, создавать обсуждения прочитанных книг.

На главной странице сайта располагается рейтинг популярности уже имеющихся книг. Стоит отметить, что наибольшей популярностью пользуются книги детективного жанра, в которых фигурирует личность легендарного сыщика Шерлока Холмса («Загадки Шерлока Холмса», «Убийство в Эплдор Тауэрс»). Это связано с модным течением так называемых «шерлокинистов» (поклонников Шерлока Холмса), возникшим после выхода на телевизионные экраны британского сериала «Шерлок» в 2009 году.

Второе место по популярности в рейтинге разделили книги в жанре фэнтези («Проклятый лес», «История моего меча») и хоррор («Silent School», «Оживший манекен»). Популяризация жанра фэнтези в России началась в 1993 году, когда Ник Перумов опубликовал эпопею «Кольцо тьмы», действие которой происходит в Средиземье Дж. Толкина. С этого момента жанр фэнтези не утрачивает своей актуальности, потому что читателей привлекают волшебные миры, невероятные существа и мифологическая основа текстов. Книги в жанре фэнтези обычно насыщены яркими иллюстрациями и мелодичными аудио-вставками. Популярность жанра хоррор можно объяснить с психологической точки зрения. Несколько часов, проведенные человеком в страхе, необходимы для того, чтобы в конце книги, независимо от того, как заканчивается описанная автором история, читатель испытал чувство эйфории, освободившись от страшного чтения. По этой же причине популярностью пользуются и кинематографические проекты подобного жанра. Хоррор-книги традиционно привлекают людей не красивыми изображениями, а



собственно текстом. В книгах данного жанра наблюдается максимальная работа над текстом, поскольку он должен действительно внушать читателям определенные эмоции.

В качестве образца современной книги-игры можно привести проект «Silent School». Анализируя принадлежность исследуемого текста к жанру интерактивного произведения, важно отметить наличие всех выявленных ранее признаков интерактивной литературы. Прежде всего это абсолютное нивелирование авторской точки зрения в данном произведении. Перед нами результат работы коллективного автора – пользователей сайта «Quest-Book».

Эта книга создавалась в течение длительного времени группой зарегистрированных пользователей сайта. Каждый пользователь с определенным уровнем доверия мог добавить что-то свое в книгу, поэтому это яркий пример коллективной работы. Главным редактором и человеком, который объединил все детали в единой книге, стал Роман Островерхов, которого считают автором, несмотря на то, что он не принимал непосредственного участия в написании.

В данной книге мы не наблюдаем изображений, медиа-вставок и других визуальных элементов, за исключением обложки, созданной одним из пользователей сайта. Обложка отличается минимализмом: в центре композиции название книги, а между словами изображены силуэты кровожадных зомби. Обложка выполнена в темных тонах, и это помогает сразу ощутить нужную эмоцию и настроиться на прочтение.

По мнению исследователей, сегодня между автором и читателем возникают субъект-субъектные отношения, что позволяет говорить о возникновении полноправного диалогического взаимодействия, а также о появлении понятия «интерактивность» в литературном произведении. Читателю отводится роль соавтора в художественном произведении, но подобный подход влечет за собой необходимость мотивационной заинтересованности реципиента. Эту задачу решают интерактивные стратегии, на которых строится литературный диалог [3, 244].

Образ автора и образ читателя в данном случае сосуществуют, их связь неразрывна, поскольку сама модель книги-игры подразумевает активное взаимодействие этих двух сторон. Автор предлагает возможное развитие событий, а уже читатель выбирает желаемый сюжетный поворот. Читатель выступает в роли главного героя,живается в его образ, управляет его действиями.

Книга рассказывает о нашествии зомби в уездном городке N, которое произошло после аварии на фармацевтической фабрике «Терейн». Авария привела к тому, что облако неизвестного газа

накрыло несколько районов города. Газ поражает кору головного мозга, растормаживает центральную нервную систему и вызывает жажду насилия и убийства.

В центре сюжета простой учитель истории по фамилии Сухов, робкий интеллигент и любитель выпить. Именно этим героем «управляет» читатель. В книге присутствуют и другие персонажи (безымянные учителя школы, ученики, «директриса» Белова), но они играют второстепенную роль.

Суть «игры» максимально проста: читателю предлагается фрагмент текста, после прочтения которого он должен выбрать одно из действий, указанных автором. От выбора зависит дальнейший ход событий. Примечательно, что выбор действий предлагается в напряженные моменты (например, когда герой слышит стук в дверь и знает, что за ней находятся монстры, он может либо спрятаться, либо попытаться сбежать из помещения через окно). Такая стратегия позволяет заметить связь с фильмами ужасов: часто перед героями фильмов встает выбор действий в аналогичных моментах.

Действия, которые выбирает читатель, накладывают определенный отпечаток на персонажа. Если в течение игры неоднократно выбирать действие, связанное с курением, то к концу можно заработать характеристику «заядлый курильщик», которая будет влиять на здоровье и физическое состояние персонажа (в некоторых сюжетных поворотах невозможно будет убежать от нападающих, поскольку из-за курения персонаж находится не в подходящей физической форме). При постоянном выборе действий, связанных с поглощением пищи, можно получить характеристику «толстяк», которая опять же сказывается на физическом состоянии героя. Если в определенный момент игры выбрать действия, связанные с прочтением книг, то персонаж заработает характеристику «стратег», что в дальнейшем поможет миновать некоторые невыгодные ходы.

Данная книга имеет кольцевую композицию. Книга начинается и заканчивается описанием того, как главный герой и учитель физкультуры разговаривают и выпивают в темной каптерке. Интересно, что, какие бы действия ни предпринимал читатель, история все равно должна закончиться в том же месте, где и началась.

Сюжет развивается в ограниченных пространственных рамках. Все события происходят в Краснофлотском микрорайоне города, в центре которого находится средняя школа № 43. Автор не выносит события за рамки этого района, но из описания читатель знает, что авария затронула еще один микрорайон и несколько деревень.

Автор уместил сюжет в достаточно непродолжительный временной отрезок. В книге-игре описаны события, которые заняли около двух недель. Это традиционно для произведений в жанре хоррор: меньшее количество времени не дает ощущения полного погружения в страшные подробности, большее – начинает давить на психику и вызывать уже неприятные эмоции.

В стилевом отношении книга-игра весьма разнообразна. Здесь можно отметить использование жаргонной лексики и ругательств в речи учителя физкультуры и молодежного субкультурного сленга в речи учеников школы. А также множество окказионализмов (например, терейнщина – процесс разрушения мозга человека и превращения его в зомби). Для описания автор использует короткие, емкие предложения, насыщенные глагольными формами, которые выражают призыв к действию. Распространенными осложненными предложениями говорит главный герой, демонстрируя высокий уровень интеллекта и образования. Ему противопоставляется абсолютное большинство других персонажей, они используют в речи простые и понятные фразы.

Книги-игры стилем написания нередко напоминают инструкции к классическим компьютерным играм, но в данном случае этой связи практически не наблюдается. Единственное, что связывает речевую организацию книги и руководства к игре, это непосредственный процесс совершения действия. Рассмотрим конкретный пример из текста:

«Большая часть уже где-то в каптерке, слышно, как они сражаются с дверью в кладовку. Между пятиклассниками то и дело вспыхивают драки, и я понимаю, что мне не сыскать лучшего момента, чтобы:

Броситься к двери, ведущей в актовый зал (она находится на другой стороне спортзала, и путь к ней свободен) ==>

Обогнуть беснующихся зомби и выбежать на лестницу (это гораздо ближе, но и опаснее) ==>».

В данном случае читатель может выбрать одно из двух предложенных ему действий. При описании действия наблюдается связь с инструкциями к классическим играм, т.к. процесс представлен в виде алгоритма.

Подводя итог, можно сказать, что книга-игра по праву считается феноменом современного массового искусства. Это уникальная синтетическая форма творчества на стыке литературы и компьютерных игр. Книги-игры пользуются большой популярностью у современной молодой аудитории. Актуальность этого явления

связана с тем, что каждый читатель может найти книгу, в которую захочется поиграть именно ему. Книжки-игры охватывают все популярные жанры и модные течения, поэтому так легко подобрать книгу по собственным интересам.

#### Список литературы

1. Резников Дмитрий. Interactive Fiction: теория... / Дмитрий Резников // Страна Игр. – 2001. – № 023. – С. 54.

2. Урусиков, Д.С. Эволюция жанра «Interactive Fiction»: от нелинейного романа к текстовому квесту / Д.С. Урусиков // Жанрологический сборник. – Выпуск 1. – Елец: ЕГУ имени И.А. Бунина, 2004. – С. 132–138.

3. Интерактивная книга как специфическое коммуникативное пространство // Жанровые трансформации в русской литературе XX–XXI веков: монография. – Челябинск: Цицера, 2012. – С. 244–245.

4. Черняк, М.А. Современная русская литература: учеб. пособие / М.А. Черняк. – 2-е изд. – М.: ФОРУМ: САГА, 2008. – 352 с.

5. Касихин, В.В. Как стать создателем компьютерных игр: краткое руководство / В.В. Касихин. – М.: Вильямс, 2006. – 288 с.

6. Зальцман, М. Компьютерные игры: как это делается / Марк Зальцман. – М.: Логрус.Ру, 2000. – 530 с.

7. Островерхов, Р. Silent School [Электронный ресурс] / Роман Островерхов. – Режим доступа: <http://quest-book.ru/gamebook/silentschool/>

#### Abstract

In article the book game representing a unique form of creativity on a joint of literature and a computer game is analyzed. The most popular books games among youth created on the website «Quest-Book» are investigated, features of the book game as kinds of mass art come to light.

**Keywords:** book game, popular literature, interactive book

*Третьякова А.С.,  
студент 4 курса МГТУ им. Г.И. Носова  
Научный руководитель – Рудакова С.В.,  
д.ф.н., проф. кафедры языкознания  
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **К ВОПРОСУ О НЕАВТОРСКОЙ ЦИКЛИЗАЦИИ (О ФЕТОВСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ, ПОСВЯЩЕННЫХ М. ЛАЗИЧ)**

Данное исследование показывает, что ряд выбранных стихотворений А.А. Фета, ассоциативно связанных между собой общими сюжетными деталями, имеют свойство объединяться в цикл посредством общей тематики, идейного содержания, общих мотивов. Вследствие такого слияния выстраивается сюжет, как в самостоятельном едином произведении.

**Ключевые слова:** А.А. Фет, М. Лазич, цикл, неавторский, лирический сюжет

Проблема циклизации, несмотря на активное обсуждение в различных научных дискуссиях, до сих пор далека от разрешения многих спорных вопросов. Среди исследователей, занимающихся вопросами циклизации и внесших немалый вклад в создание мощной научной платформы по этому вопросу можно назвать Л.Е. Ляпину [3], В.А. Сапогова [5], И.В. Фоменко [7]. Но существенно важны работы М.Н. Дарвина [2]. Понятие цикл соотносится как с фольклором, так и с литературой, выделяют как прозаические, так и поэтические циклы. Циклом принято называть произведения, объединенные схожей тематикой, общими героями, неким общим топосом, временем и событиями. Своеобразными скрепами, соединяющие самостоятельные произведения в цикл, становятся также такие факторы, как схожие сюжетные коллизии, созвучные стилистические приемы, одинаковый или схожий образный ряд, единство рассматриваемых вопросов, общий угол зрения. .С.В. Рудакова, обобщая работы исследователей по этому вопросу, предложила рассматривать цикл, как «единство, в котором отражается система взглядов поэта на жизнь; цикл объединяет произведения самостоятельные, которые за счет появления разнообразных межтекстовых связей с другими стихотворениями наполняются новым смыслом, неочевидным вне циклического контекста» [4, 286].

Собрание стихотворений в единое целое, а именно в цикл, является характерным жанровым явлением для русской литературы сороковых – пятидесятых годов: с одной стороны, поэты в этот период

тяготеют к широкому охвату чувств и событий, им тесно в рамках отдельных стихотворений, а с другой – им не хватает масштаба, необходимого для создания поэмы с единым сюжетом.

Мы предполагаем, что можно выделить в творчестве А.А. Фета Лазичевский цикл, так как имеется своеобразная история, представленная на сюжетном уровне и отраженная в ряде стихотворений автора. Для того чтобы проследить эту цепочку событий, необходимо интерпретировать каждое стихотворение, анализируя основные каждого из произведений цикла в отдельности, затем объединить эти события и проследить за общим сюжетом.

Условно мы выделяем 6 стихотворений Фета (которые, на наш взгляд образуют цикл), посвященных умершей возлюбленной, в которых представлена в развитии любовная история Фета и Марии Лазич и отразилось отношение поэта к трагической гибели возлюбленной. Для исследования были выбраны следующие произведения: «Старые письма» (1851), «В тиши и мраке таинственной ночи...» (1861), «Ты отстрадала, я еще страдаю...» (1878), «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок...» (1885), «Долго снились мне вопли рыданий твоих...» (1886), «Нет, я не изменил. До старости глубокой...» (1887), «Alter Ego» (1887). Подборка этих текстов обусловлена общей тематикой и общим мотивом возвращения в прошлое, который, мы вслед за исследователями, рассматриваем как один из принципов циклообразования. Кроме того, в выбранных стихотворениях мы наблюдаем постоянство характеристик образов людей, чей внутренний мир описывается: это он и она, любящие друг друга. Кроме того, произведения связаны общими событиями, их последствиями, выделяются в этих текстах схожие идеи.

Для того чтобы соединить стихотворения в единое целое и проанализировать лирический сюжет, необходимо разместить их в определенном порядке, так как при соблюдении хронологической последовательности написания текстов теряется логика событий, в них представленная. Как нам видится, поэтические произведения Фета, посвященные М.Лазич и его отношениям с нею, должны в цикле располагаться в следующем порядке: «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок...», «Долго снились мне вопли рыданий твоих...», «Нет, я не изменил. До старости глубокой...», «Старые письма», «В тиши и мраке таинственной ночи...», «Alter ego», «Ты отстрадала, я еще страдаю...».

Первым в цикле оказывается стихотворение «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок...». Этот поэтический текст можно разделить на 2 части: первые три строфы – это первая часть, а последняя – это вторая часть. Своеобразным «водоразделом», разделяющим текст и судьбу героини, оказывается ее смерть. В первой части данного стихотворения Она предстает

еще живой; этот фрагмент относительно общего развертывания лирического сюжета цикла можно рассматривать как вступление. Мы наблюдаем свидание героев. Лирический герой понимает – это его родная душа: «Я давно угадал, что мы сердцем родня...» [6], но при всем этом говорит о невозможности чувств, отдаляя ее от себя. Впоследствии винит себя за смерть возлюбленной (мотив вины будет так или иначе проявлять себя во всех последующих произведениях). Основное событие стихотворения – похороны возлюбленной. Об этом свидетельствуют следующие строки: «...С опочившей я глаз был не в силах отвести...» [6]. С точки зрения развития сюжета, это событие можно рассматривать как завязку.

Новый поворот любовной истории мы видим в произведении «Долго снились мне вопли рыданий твоих...», в котором лирический герой чувствует за собой вину в смерти возлюбленной, называя себя «несчастный палач». В стихотворении идет речь о прошедших годах. Мы понимаем, что любовь лирического героя не угасает со временем и только терзает его душу. Голос ее лирический герой по-прежнему слышит, но он не только радуется его, напротив, усугубляет его состояние вины и отчаяния.

Если в первом произведении цикла лирический заявлял о невозможности любовных отношений, то в произведении «Нет, я не изменил. До старости глубокой...» он признается в своей верности и любви к умершей. Ему чудится ее образ. Главное лирическое событие стихотворения – начало новой любви лирического героя: «...Хоть каждый день бреду томительно к другой...» [6]. Здесь мы можем наблюдать следующий феномен: герой «раб любви» к умершей, но уже появляется «другая». Герой испытывает противоречивое состояние, обусловленное своеобразным двоемирием: душой он – с умершей возлюбленной, а телом он – с «другой».

В стихотворении «Старые письма» в памяти лирического героя появляются «черты заветные», которые вновь пробуждают его чувства к умершей. Он снова винит себя в случившемся. Перед ним будто живой предстает образ возлюбленной: «Вы те же светлые, святые, молодые, / Как в тот ужасный час, когда прощались мы» [6]. Воспоминания снова появляются в сознании лирического героя. Он обращается, оживляя в своей памяти то событие, которое произошло когда-то и было описано в первом стихотворении цикла.

Основой лирического сюжета следующего текста в цикле «В тиши и мраке таинственной ночи...» является сон лирического героя, в котором он видит воскресшую возлюбленную, душа лирического героя будто бы соединяется с душой возлюбленной.

В стихотворении «Alter ego» лирический герой Фета размышляет о некоем «суде». Вероятно, это образ страшного суда перед смертью, на который он готов явиться не один, а с умершей возлюбленной. Фетовский

лирический герой заявляет о своей неразлучности с ней. Прослеживается мотив ожидания: складывается ощущение, что возлюбленная уже ждет его на границе двух миров – живого и загробного.

В произведении «Ты отстрадала, я еще страдаю...» вновь лирический герой переносится мыслями назад в прошлое. Он говорит о том, что ему не страшна смерть, он уже стремится к смерти, ибо хочет соединиться со своей возлюбленной. Герой уже не сомневается в том, что там за чертой, отделяющей жизнь от смерти его ждет воссоединение со своей любимой.

Таким образом, в лирическом сюжете рассмотренного нами неавторского цикла Фета, посвященного М. Лазич, можно выделить пять основных этапов:

1. Вступление – «Долго снились мне вопли рыданий твоих...».
2. Завязка – «Долго снились мне вопли рыданий твоих...».
3. Развитие действия – «Нет, я не изменил. До старости глубокой...», «Старые письма», «В тиши и мраке таинственной ночи...».
4. Кульминация – «Alter ego».
5. Развязка – «Ты отстрадала, я еще страдаю...».

Следует отметить, что сюжет развивается во времени. Лирический герой Фета не раз заставляет это понять, уделяя внимание времени. В предпоследнем стихотворении лирический герой дает себе отчет о том, что он должен присутствовать на «страшном суде». Этот факт его не пугает. Лирический герой уже не сомневается в своем выборе. Так же по сюжету происходят события, которые оказывают влияние на внутренний мир лирического героя, впоследствии все эти переживания приводят его к логическому завершению сюжета: самой смерти.

Данное исследование показывает, что ряд выбранных стихотворений поэта, ассоциативно связанных между собой, имеют свойство соединяться друг с другом посредством общей тематики, идейного содержания, общих мотивов. Вследствие такого слияния выстраивается сюжет, как в самостоятельном едином произведении. Так же следует отметить наличие в каждом стихотворении определенного события, которое тем или иным образом отражается на внутреннем мире лирического героя и влияет на его дальнейшую судьбу.

Безусловно, нет проблемы адресации стихотворений: в жизни Фета была только одна история такой трагической любви, о чем говорилось выше в данной работе, что не дает никаких поводов сомневаться по поводу реального прототипа умершей возлюбленной – Марии Лазич.

Для Фета хоть и свойственна склонность к циклизации, но у него не было конкретной цели, определяющей создание цельного большого произведения. Его стихотворения точно и четко выражают эмоции, которые испытывает лирический герой. Таким образом, подобное



«сиюминутное» чувство, возникающее в душе поэта, сразу приобретает текстовую оболочку, форму. Содержанием для такой формы является эмоциональное выражение чувств и лишь одно главное событие в одном стихотворении. Мотив возвращения в прошлое объясняет логику изложения событий: поэт словно работает по принципу «воспоминание – текст». Сюжет складывается не из эмоционального выражения чувств лирического героя, а из логической последовательности событий, отраженных в той или иной форме в каждом стихотворении.

#### Список литературы

1. Гаспаров, М.Л. Фет безглагольный: композиция пространства, чувства и слова / М.Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. – М.: Языки русской культуры, 1997.
2. Дарвин, М.Н. Русский лирический цикл. Проблемы теории и истории. На материале поэзии первой половины XIX в. / М.Н. Дарвин. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. – 137 с.
3. Ляпина, Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века / Л. Е. Ляпина. – СПб. : НИИ химии СПбГУ, 1999. – 281 с.
4. Рудакова, С.В. Системность художественного мышления Е.А. Боратынского – лирика / С.В. Рудакова: дисс. ... д. филол. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2014. – 555 с.
5. Сапогов, В.А. Сюжет в лирическом цикле / В.А. Сапогов // Сюжетосложение. – Даугавпилс, 1980. – С. 90–97.
6. Фет, А.А. Собрание сочинений: В 2 т. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы. Переводы [Электронный ресурс]. – М: Художественная литература, 1982. – 280 с. –Режим доступа: [http://az.lib.ru/f/fet\\_a\\_a/text\\_0042.shtml#12](http://az.lib.ru/f/fet_a_a/text_0042.shtml#12)
7. Фоменко, И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И. В. Фоменко. – Тверь: Изд-во Тверск. ун-та, 1992. – 124 с.

#### Abstract

This study shows that a number of selected poems by A.A. Fet associated between a General story details tend to come together to cycle through the overall theme, ideological content, shared motives. As a result of such merger is a plot, as in a separate single piece.

**Keywords:** A.A. Fet, M. Lazic, cycle, neavtorskimi, lyrical story

*Д.С. Эргашев,  
студент 4 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – М.Л. Бедрикова,  
к.ф.н., доц. кафедры языкознания и  
литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ВОЕННО-МОРСКУЮ ТЕМУ  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ  
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
(А. КРОН «КАПИТАН ДАЛЬНОГО ПЛАВАНЬЯ»)**

В данной статье рассматривается произведение Александра Крона «Капитан дальнего плавания», которое рассказывает о человеке, совершившем во времена Великой Отечественной войны подвиг – о Маринеско Александре Ивановиче. Здесь представлен анализ образа главного героя, его характера, а также совершенного им подвига. Кроме того, в статье рассматривается композиционная организация текста произведения «Капитан дальнего плавания».

**Ключевые слова:** Великая Отечественная война, моряки-подводники, Маринеско, подвиг, С-13, Вильгельм Густлов, Крон

История Военно-Морского Флота России, тема героизма моряков в ходе Великой Отечественной войны нашла отражение в художественной прозе на военно-морскую тему (например, в героико-приключенческих повестях Л. Платова «Секретный фарватер» (1963), «Когти тигра» (1967), «Бухта Потаенная» (1972)) и в документалистике (дневниках военных командиров, мемуарах, хронике).

Повесть Александра Крона «Капитан дальнего плавания» (1984) – это произведение о друге, Александре Ивановиче Маринеско, герое Великой Отечественной войны. В истории русской литературы XX в. А. Крон – известный автор. В 1940-е гг. он написал драму «Офицер Флота» о подвиге моряков в 1941–1942 гг. в Ленинграде и на Балтике. «Капитан дальнего плавания» напоминает мемуары, но сохраняет при этом жанровые черты повести. Свободная форма повествования, использованная Кроном, позволяет передать динамику, необыкновенную напряженность атмосферы времени, сам ритм жизни моряков-подводников. Книга воспринимается как художественно-документальный фильм, в котором показана жизнь А. Маринеско. Его имя достойно быть не только на мемориальной доске на одном из домов Одессы, но и в учебниках истории – не соверши Маринеско

свой главный подвиг, возможно, ход войны был бы абсолютно иным. Это был человек, рожденный стать моряком, рожденный для определенной миссии – стать настоящим Героем своего времени и своего народа.

Родился будущий подводник в январе 1913 года в солнечной Одессе. Детство Маринеско прошло в счастливой атмосфере, в кругу друзей. У Александра была сестра по имени Валентина, которая во многом и помогла в создании книги о брате. Для Маринеско море было объектом обожания с детских лет. Об этом можно судить хотя бы по тому, что, будучи в 6 классе, Александр бросил школу, чтобы стать учеником матроса на пароходе «Севастополь». «На Короленко, одиннадцать, жил старый моряк, боцман Ткаченко, он знал Сашу с малых лет и был о нем хорошего мнения. Ткаченко привел вчерашнего школьника на пароход «Севастополь», и Сашу взяли» [1]. После этого Маринеско получил возможность поступить в школу юнг. Она дала возможность поступить в Одесский морской техникум без вступительных экзаменов. В техникуме Маринеско по-прежнему проявлял себя с лучшей стороны. Всех «любимчиков» преподаватели техникума называли «орленками», и Александр Маринеско был одним из них. Окончив техникум, он был назначен на пароход «Красный флот» в качестве третьего помощника капитана, а спустя два месяца – вторым помощником. И вот, спустя время, Маринеско был призван по спецнабору в Военно-Морской Флот, поэтому ему пришлось проститься с родной Одессой и переехать в Ленинград. Принятие решения лишь казалось легким, однако это было совсем не так, поскольку для Маринеско Одесса стала самым настоящим Домом. Переезд был труден, но необходим. Маринеско понимал слово «надо». «Долг велел, а сердце не лежало» [1]. Завершая краткую биографию А.И. Маринеско, следует сказать, что первой подводной лодкой, на которой он стажировался, стала «Пикша», где он начинал дублером штурмана. Затем Маринеско служил командиром подводной лодки «М-96», а позднее – «С-13», которая была единственной оставшейся «эской» на момент окончания войны.

Сюжетно-композиционная организация произведения подчинена замыслу автора: поведать современникам и потомкам об уникальной личности боевого командира, моряка-подводника А.°Маринеско и документально, до минут и секунд описать подвиг его подлодки. Ощущение «калейдоскопичности» событий, проходящих перед «внутренним взором» Крона, передается и читателю. Свойство человеческой памяти запечатлевать жизнь «в картинках», в звуках реализовано в повествовании, которое буквально «захватывает»

внимание, не отпуская его ни на минуту. В сюжетно-композиционной организации «Капитана дальнего плавания» есть определенная внутренняя логика. Мы выявляем ее в названии 11 частей повествования. Композиция помогает наиболее полно раскрыть образ Маринеско. Крон хочет понять, как происходило становление личности его друга, как он шел к своему главному в жизни событию – подвигу, прославившему его на века.

Во вступлении в форме личных размышлений автор повествует о целях и задачах всего художественно-документального замысла «Капитана дальнего плавания». «Способен на подвиг» – именно так назвал первую главу повести А. Крон. На первый взгляд можно подумать, что здесь автор в большей степени решает вопрос об истоках уникальных способностей Маринеско как будущего военного моряка, командира, пишет его портрет. Однако будет уместно предположить, что данная глава – это своего рода мотивация для самого автора и объяснение, почему он начал заниматься этой историей. «Капитан дальнего плавания» А. Крону давался очень тяжело, и в качестве доказательства можно привести предложения, с которых начинается книга: «Эту повесть я начинал много раз. Бросал и принимался писать заново. Ни одна из моих книг не давалась мне так трудно» [1].

Девять из одиннадцати глав посвящены не только событиям на море в 1940-гг., но непосредственно моряку-герою. Каждая глава о Маринеско несет в своем названии определенный смысл. Например, «Одесса, Короленко, одиннадцать» – это место, где он провел свое счастливое детство и обучился начальным навыкам мореходства. «Фильтр» – глава, рассказывающая об успехах в учебе Маринеско и его однокурсников: лишние уходили, нужные оставались.

Читатель переживает за судьбу Маринеско, словно за судьбу собственного друга. Используя возможности документально-художественного жанра, Крон анализирует характер будущего героя, акцентируя черты, отличающие его от товарищей.

Главе о подлодке М-96 описывает Маринеско накануне войны. Есть «странная» деталь: будучи командиром субмарины, он вздохнул с облегчением, когда было объявлено о нападении фашистов 22 июня 1941 года. Почему? Крон пишет, что «это было сложное чувство, в котором смешались и возмущение коварством врага, и предчувствие грядущих тяжелых испытаний, и тревога за близких, но главным было все-таки облегчение» [1]. «Облегчение» – это психологическая реакция пронизательного, умного человека, который глубоко переживал неготовность руководства страны противостоять

фашистской угрозе из-за идеологических «шор», мешающих реально увидеть вероломство врага. После официального объявления о войне с фашистской Германией в советских «умах» больше уже не осталось иллюзий относительно личности Гитлера, недавно заключившего договор с Советским Союзом.

Эпизод о «походе М-96» повествует о ежеминутном риске, об опасных ситуациях, о минах, с которыми приходилось сталкиваться еще совсем неопытным морякам-подводникам: «Нет ничего мучительнее, чем хождение по минному полю, особенно в подводном положении. Мина не выдает себя ничем, недаром ее зовут молчаливой смертью. От мин никуда не уйдешь, можно только догадываться об их расположении, опираясь на рассказы товарищей, ходивших до тебя, и на собственное чутье» [1]. Маринеско был одним из первых, изучивших науку прохождения минного поля на личном опыте.

Портрет капитана подлодки «М-96» сопоставлен с коллективным портретом его подчиненных. Команда верила Маринеско, а он верил в команду. По воспоминаниям подчиненных, Маринеско был прирожденным командиром: открытый и простой на берегу, быстрый и точный в море. Команда полюбила своего капитана не сразу. Первое время подчиненные не воспринимали его всерьез, однако в первом же походе все признали, что с ним они не пропадут. Маринеско показал своим людям, что может управлять подводной лодкой, а они показали, что могут быстро и четко исполнять его приказы. Каждый из них, в отдельности, был обычным человеком, но все вместе они стали слаженной на сто процентов командой, способной на подвиги. При переходе на подводную лодку «С-13» былая слава и опыт знакомства с новым коллективом дали о себе знать: «Приняли Маринеско на «С-13» хорошо. Отчасти потому, что его приходу уже предшествовала добрая слава, но еще больше потому, что он с первого знакомства произвел на команду неотразимое впечатление» [1].

«Капитан дальнего плавания» – это художественное произведение, в котором созданы психологически объемные образы военных моряков. На протяжении всего повествования автор не упускает из виду еще одного «героя» – море. Образ моря в повести является важнейшим. Описания состояния морской стихии обязательно присутствуют в тех фрагментах, в которых Крон повествует о беспримерном мужестве моряков, способных не только выживать в ледяной мгле северного моря, но и делать свое дело. Крону удается создавать морские пейзажи и переходить на «волну воспоминаний», подключая документальные свидетельства. «Море,

конечно, осталось морем. То грозное, то ласковое, оно и сегодня шумит или тихонько плещет, облизывая пляжный гравий, как в дни юности Саши Маринеско...» [1].

Море представляется Крону стихией, которая не прощает ошибок. Любая оплошность может привести к фатальным последствиям: «Ни<sup>о</sup>митинговщины, ни двоевластия море не терпит» [1].

Кронштадт полюбился автору, как и его главному герою. В нем он нашел нечто особенное, что притягивало и вызывало желание вернуться в более спокойные времена: «...я впервые ощутил суровую красоту города, полюбил небо Кронштадта, сиреневую дымку по утрам и оранжевый огонь закатов <...> Для меня приобрели волнующий смысл старинные названия причалов и маяков, и постепенно ко мне пришло радостное чувство сопричастности славному прошлому города-крепости, то гордое чувство, которое великолепно выражено даже в самом названии стяжавшего мировую известность фильма «Мы из Кронштадта» [1].

В чем уникальность психологии Маринеско? Что значит для Крона «готовность к подвигу»?

Маринеско предстает человеком долга, чести, дисциплины, уверенным в своих действиях. Это человек, который не просто способен на подвиг, но рожден для него.

Маринеско способен находиться в двух разных состояниях: в обычной жизни его характер прост и легок, но в море простота сменяется суровостью и невероятной концентрацией (интеллектуальной и физической), за счет чего он становится тем, кем является – настоящим командиром. Героем человек не становится сразу. Герой – это человек «безумный», а кто-то сказал бы, что и «фанатичный». Но это не так, поэтому более подходящими словами будут другие – *целеустремленный и любознательный*. «Фанатик – это человек, одержимый идеей здоровой или ложной, но даже если идея здоровая, она неизбежно искажается от неспособности фанатика корректировать свои действия в соответствии с изменяющейся действительностью, от нарушения того, что современная наука называет обратными связями» [1].

Один из главных подвигов в истории Великой Отечественной войны был совершен 30 января 1945 года. Война близилась к концу. В тот день на борту «Вильгельма Густлова» – немецкого лайнера водоизмещением 25 484 тонны, находилось 10 582 человека, среди которых было 918 курсантов младших групп 2 учебного дивизиона подводных лодок. Многие зарубежные исследователи называли потопление лайнера подлодкой, случившееся 30 января,

преступлением. Поступок А. Маринеско – это подвиг, а не преступление!

Все началось, как это всегда бывает у подводников, с погони и выбора положения, из которого будут в дальнейшем выпущены торпеды. Продолжалась гонка около двух часов, которые стали испытанием на прочность не только для команды, но и для самой «С-13». Требовалось работать с максимальной эффективностью, чтобы не дать «Густлову» сбежать, иначе все было бы бессмысленным. Здесь проявилось одно из важнейших качеств командира – целеустремленность. Маринеско знал, что лайнер имеет скорость такую же, что и «С-13», но идти на равных в бою – мало, нужно больше, плыть быстрее и быть при этом максимально скрытным. Абсолютно все располагало к достижению цели: погодные условия, работа экипажа, работоспособность подводной лодки, но сложнее всего приходилось капитану, «голове» всей системы субмарины «С-13».

Каждый человек на борту для командира подобен определенному органу чувств: одни служат для него ушами, другие – глазами, а третьи – ногами. Как и в человеческом организме, сложнее всего приходится мозгу, который должен не только всем управлять, но и все держать под строгим контролем, поскольку мозг не любит анархии. Каждый отвечает лишь за свое рабочее место, но работает при этом ради большой общей цели. «Мозг» субмарины должен обладать выдержкой, терпением, расчетливостью, стремлением к цели. Александр Иванович Маринеско – «отличный мозг» подводной лодки «С-13»! Но не стоит забывать и о той выдержке, которую проявил каждый член экипажа. Для всех погоня за «целью» оказалась серьезным испытанием, а особенно для тех, кто был в машинном отделении и контролировал маневренность судна: «А когда подвсплыли и Яков Спиридонович передал нам приказание командира выжать из дизелей все, что возможно, тут уж начался ад кромешный. Знаем, на мостике тоже не сладко, люди обледевают на ветру, а у нас, наоборот, – пекло и дышать нечем. Предохранительные клапана стреляют оглушительно, в ушах звон, стали подкладывать все, что было под рукой, – отвертки, куски проволоки; через клапана отсек наполнился дымом, дым ест глаза, грохот такой, что голова раскалывается... Но главное – тревога. Что будет с дизелями? Оба дизеля могут дать четыре тысячи лошадиных сил, от силы – четыре с хвостиком. Ну а мы выжимали больше. Это все понимали и боялись очень – не за себя, не оба же двигателя враз откажут, домой дочапать можно и на одном. Боялись, что сорвется атака» [1].

Участников похода волновала в большей степени не своя жизнь и жизнь товарища, а успех атаки. Хотя можно предположить, что экипаж в экстремальных ситуациях начинает ассоциировать себя с цельным механизмом, называемым подлодкой.

Именно потопление «Густлова» сделало из Маринеско врага №1 для Гитлера. Одновременно он стал командиром № 1 Советского Флота. За проявленные действия командира наградили орденом Красного знамени.

Потопление «Вильгельма Густлова» было не единственным достижением «С-13». 10 февраля 1945 года Маринеско вновь встретил «крупную рыбу» – военный корабль «Штойбен». В ходе погони за вражеским судном было решено, что стрелять будет «эска» торпедами, находящимися в кормовой части, это позволит не только поразить цель, но и даст возможность легко уйти с места атаки. Так и поступили, и план сработал на «отлично», однако большей славы, чем потопление «Густлова», это не дало: «Грохот торпедного залпа по «Густлову» настолько заглушил всякую информацию об атаке на «Штойбена», что в музейной экспозиции она даже не упоминается. И напрасно. Когда тонул «Штойбен», грохот был посильнее, рвались не только торпеды, но и боезапас на крейсере. Напомню также, что «Штойбен» был не только охраняемым, но и настоящим военным кораблем» [1].

«Оба подвига имеют место существовать в равной степени: первый прогремел по всему миру, потому что ««Густлов» был «самый». Самый большой, самый современный, самый непотопляемый...» [1], а второй – за «дерзость» и бесстрашие перед лицом врага.

### Список литературы

1. Крон, А.А. Капитан дальнего плавания [Электронный ресурс] / А.А. Крон. – Режим доступа: <http://lib.ru/PRIKL/KRON/marinesk.txt>

### Abstract

This article discusses the work of Alexander Crone "Sea captain", which tells about a man who has committed during World War feat - about Marinesco Alexander Ivanovich. Here is the image of the main character analysis of his character, and committed them to exploit. In addition, the article discusses the compositional organization of the text works "Sea captain".

**Keywords:** The great Patriotic war, submariners, Marinesco, feat, S-13, Wilhelm Gustloff, Kron



## РАЗДЕЛ III. ЭТИКО-ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII-XXI ВЕКОВ

*И.И. Вильховский,*  
*студент 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*  
*Научный руководитель – М.Л. Бедрикова,*  
*к.ф.н., доц. кафедры языкознания*  
*и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

### ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ СУДЬБЫ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.: МОТИВ ИНАКОМЫСЛИЯ (ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.°ВАРЛАМОВА «КУПОЛ», «ЗДРАВСТВУЙ, КНЯЗЬ!»)

В статье анализируется судьба интеллигенции в русской прозе рубежа XX–XXI вв. Автор исследует типы интеллигентных героев на примере произведений А. Варламова «Купол» и «Здравствуй, князь!».

**Ключевые слова:** интеллигенция, инакомыслие, А. Варламов

В отечественной литературе последней трети XX – начала XXI вв. тема русской интеллигенции, ее роли в истории России является одной из важнейших. В прозе реалистов (В. Астафьева, Ю. Бондарева, В. Распутина) и постмодернистов (А. Битова, В. Пьецуха, Л.°Петрушевской и др.) интеллигент, особенности его мировоззрения часто находятся в центре внимания авторов. О русской интеллигенции размышляли в конце XX в. выдающиеся писатели: А. Солженицын, Л. Леонов. Всенародно любимый автор исторических романов Валентин Пикуль сказал о трагедии русской интеллигенции в XX в.: «...после 1917-го года что-то не вижу особенно радужных красок. Братоубийственная гражданская война, красный террор, миллионы погибших ... эмиграция. Из страны буквально вытек ее мозг. Была в большинстве случаев физически уничтожена русская интеллигенция. А ведь интеллигенция, она, как тонкий озоновый слой над планетой, защищающий ее от радиации, защищает народ от деградации» [6, 188].

«Рефлексирующий» герой характерен для произведений многих писателей, таких как А. Варламов, А. Дмитриев, М. Палей, А. Уткин. Часто его представляют как психологический тип «нового лишнего». Причиной его возникновения считают отсутствие у современных интеллигентов мировоззренческих принципов. В романе А. Варламова «Купол» критика отнесла к типу «нового лишнего» Никиту Мясоедова как типичного героя «рубежной эпохи». Не случайно в современной

литературе интеллигентным героем является писатель. Например, в произведениях В. Распутина рубежа веков автобиографический герой – писатель осознает свою роль «в глобальном смысле: творчество как создание оригинальных, новых культурных или материальных произведений, ценностей» [1, 735]. Часто именно писатели оказывались причастными к диссидентским кругам столичного общества. Как известно, занятие литературой располагает к инакомыслию, что было в свое время отмечено еще Андреем Синявским (Герцем) в статье «Инакомыслие как личный опыт».

Варламовский герой – писатель в повести «Дом в деревне» идентифицирует себя с образом писателя-«деревенщика», таким образом развивая идею преемственности поколений писателей традиционного направления в русской литературе, с ориентацией на нравственные ценности. Герои А. Варламова Никита Мясоедов («Купол») и Савва («Здравствуй, князь! (Сентиментальная история)») представляют тип «правдоискателя». Писатель запечатлевает жизнь интеллигенции 1960–1980-х гг. – столичную среду, университетскую.

В романе «Купол» А. Варламов изображает молодого человека поколения 1980-х гг. – Никиту Мясоедова, подробно описывает его «новое мировоззрение» в условиях кризиса официальной идеологии. Талантливый математик из Богом забытого городка Чагодая вступает в конфликт с действительностью. Причем внутренний конфликт может быть расценен как онтологический. Пошатнуть основы тоталитарного многонационального огромного государства в «восемьдесятые» было невозможно в силу объективных причин – необыкновенной «устойчивости» советской системы.

Никита признается: «Я не знал, как дальше жить, это состояние было мучительно своей неопределенностью, как вообще мучительна и безрадостна молодость, лишь по великому недоразумению и беспамятству считающаяся лучшим периодом человеческой жизни» [4]. Варламов воссоздает атмосферу общественной жизни эпохи, детализируя события жизни политической. Именно политические «моменты» столичной жизни потребовали от молодого героя сделать нравственный выбор. В 1980-е гг. в Москву приехал В. Ярузельский. Студентов «погнали встречать его на старую Калужскую дорогу»; судьбу Никиты Мясоедова решил маленький флажок запрещенного в Польше профсоюзного объединения, случайно оказавшийся в руках молодого человека во время следования кортежа польского лидера. Польские оппозиционеры были связаны с радикально настроенной молодежью, преимущественно студентами московских вузов. Запрещенные на родине, в Польше, оппозиционеры («Солидарность») были поддержаны столичными диссидентами. Никита приобщился к «новому мировоззрению» (то есть к диссидентству) практически случайно: Алена, случайная знакомая, и подала

Никите флажок «Солидарности». «Я принялся читать слепые самиздатовские распечатки, встречаться с такими же ушибленными людьми, ходить в мастерские скульпторов и художников, на подпольные концерты рок-музыки, что проводились в общежитиях на окраине Москвы, и мне даже в голову не могло прийти, что такие вещи в наше время возможны» [4]. Оппозиционность молодого героя сказалась в сцене ареста, когда в общежитие пришли сотрудники КГБ: он «взял гитару и заиграл Галича «Я выбираю Колыму» [4]. За инакомыслие студент был наказан не только изгнанием из общежития, но и выдворением из Москвы (как опасный элемент). Повествование «описало круг», так как Мясоедов оказался в исходной «точке», то есть «по месту прописки», в Чагодае.

Мясоедов в «никогда не чувствовал себя в столичной среде униженным «провинциалом», тем не менее в университетской среде ему было не слишком комфортно. Это ощущение «враждебности» столичной «среды» и делает Никиту Мясоедова инакомыслящим. Он оказался с теми, кто выступал против тоталитарной системы. В Чагодае роль интеллигента Мясоедова меняется: он выступает уже в образе успешного молодого человека, который сделал «карьеру» благодаря математическим способностям. Мясоедову как литературному типу «лишнего человека» чужда привязанность к месту, будь то родной городок или же столица.

Картину действительности в России на рубеже XX–XXI вв. создает А. Варламов-реалист. Повесть «Дом в деревне: Повесть сердца», роман «Затонувший ковчег» запечатлевают атмосферу жизни столицы, русской глубинки, ее городов достоверно, документально. Есть общие черты у главных героев – интеллигентов. В повести «Дом в деревне» Алексей Николаевич вспоминает: «Подобно простодушному провинциалу, который, приехав в Москву, с энтузиазмом бросается ходить по театрам и музеям, я мечтал окунуться в крестьянскую жизнь. Но как испытывает и выталкивает всех недостойных надменная столица, так и деревня меня чуждалась» [3]. Для Никиты Мясоедова, покинувшего Чагдай, стремящегося к внутренней свободе, присущи похожие мысли. Позже герой-интеллигент так и не смог найти себя в столичном обществе, что вылилось в очередное разочарование. Герой «Купола» несет в себе черты «лишнего человека» и черты «провинциала», который еще не обрел себя.

Фабула «Здравствуй, князь!» не сложна: столичный студент, приехавший на фольклорную практику, полюбил простую девушку Тасю. Затем он вернулся в свой университет, а Тася родила сына, о существовании которого молодой отец долго ничего не знал. Произведение пронизывает поэтически возвышенный пафос. Сентиментальная история, рассказанная А. Варламовым, рассчитана

на установление читателями литературных ассоциаций с похожими «сентиментальными историями» в русской и европейской литературах. От отца Саввушке достался пытливый, независимый ум и сильный характер. В школе Саввушка мог постоять за себя, за справедливость. В университете «мягкотелый» интеллигентный паренек попадает под влияние «опытных» друзей, своей девушки Ольги. Идеалом мужественности был для него романтический образ Че Гевары. Диссидентство, радикальный образ мысли культивируются в интеллигентной среде из поколения в поколение.

В столичном интеллигентном обществе Саввушка участвует в философских беседах, которые ведутся на кухнях московских квартир в 1970–1980-е гг. Читательский кругозор героя типичен для диссидента: Солженицын, Зиновьев, Сахаров, Шафаревич, Оруэлл, Пастернак. Интересно, что Саввушка соотносит себя с Живаго из романа Б. Пастернака. Проявляется характерная для русского человека литературоцентричность сознания. Интеллигент впитывает традиции радикальной ветви русской литературы, а также усваивает провозглашаемую Б. Пастернаком мысль о независимости личности от государства, империи, истории с ее катаклизмами.

Образ интеллигента Артема Михайловича, отца Саввушки, в романе «Здравствуй, князь!» представлен как пример творческой независимой личности. Огромная разница между Артемом юным и Артемом Михайловичем – сорокалетним карьеристом постоянно подчеркивается А. Варламовым. Отец Саввушки часто идет на компромиссы с совестью, нарушая нравственные принципы. Артем Михайлович не замечает, как на него влияют «карьеристы», взяточники, дельцы от науки, которые готовы пойти на все ради личного благополучия. «Сентиментальная история» интеллигентного героя перерастает в повествование, напоминающее «жесткий реализм» произведений 1990-х гг. Артем Михайлович показан как одинокий человек, не способный любить, утративший идеалы юности. Возникает литературная ассоциация уже не с Н. Карамзиным, а, скорее, с М.<sup>о</sup>Лермонтовым, так как интеллигентный герой обнаруживает внутренние противоречия, проявляет склонность к самоанализу.

А. Варламов достоверен в изображении общественной тенденции в «переходный период», когда часть русской интеллигенции начинает критиковать «имперскую модель» государства, ибо воспринимает ее как «тоталитарную». Беседы на московских кухнях заполнены нескончаемыми диалогами о путях развития России. В романе «Здравствуй, князь!» создается образ интеллигенции, оппозиционной советскому государству.

Социального слой интеллигенции изображается в пространстве и во времени – «советском» и «постсоветском»: «на просторах» огромной страны и одновременно – русской провинции. С одной стороны, такое сюжетное решение позволяет авторам представить картину русской действительности наиболее полно. С другой стороны, это раскрывает неразрывную связь самого понятия «русская интеллигенция» с «имперской моделью» советского государства. А. °Варламов создает образ русского интеллигента как творческой, независимой личности. Интеллигенция в России исторически формировалась как национальная элита. Для формирования интеллектуальной элиты очень важен принцип наследования отличительных устойчивых признаков независимой творческой личности в нескольких поколениях.

#### Список литературы

1. Бедрикова, М.Л. Концепт «Творчество» в малой прозе В. Распутина 1980–2000-х гг. как материал для антологии художественных концептов / М.Л. Бедрикова // Проблемы истории, филологии, культуры. – Москва – Магнитогорск – Новосибирск, 2011. – 3(33). – С. 735 – 740.
2. Ванюков, Д.А. Имперские проекты / Д.А. Ванюков, И.И. Кузнецов, Д.В. °Самсонов. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. – 416 с.
3. Варламов, А.Н. Дом в деревне: Повесть сердца [Электронный ресурс] / А.Н. Варламов // Новый мир. – 1997. – №°9. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1997/9/varl.htm](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/9/varl.htm)
4. Варламов, А.Н. Купол [Электронный ресурс] / А.Н. °Варламов // Новый мир. – 1999. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/1999/3/varla.html>
5. Варламов, А.Н. Здравствуй, князь! Сентиментальная история [Электронный ресурс] / А.Н. Варламов. – Режим доступа: <http://m.litread.me/read/499239/428000-429000?page=1>
6. Пикуль, В. Диалог В. Пикуля и критика С. Журавлева / В. Пикуль, С. Журавлев // Наш современник. – 1989. – № 2. – С. 184–192.

#### Abstract

In this article author analyzes fate of the intelegentsia it the russian prose on the XX–XXI mark. Author analyzes the types of russian intelectual heroes taking such works as "Dome" and "Hello, Prince!" for example.

**Keywords:** intellectuals, nonconformity, A. Varlamov

*И.Т. Гулиева,*  
*студент 2 курса КубГУ (г. Краснодар)*  
*Научный руководитель – В.В. Катермина,*  
*д.ф.н., проф. кафедры, заместитель декана*  
*по научной работе факультета РГФ*

## **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФИЛОСОФИИ И ЛИТЕРАТУРЫ КАК СПОСОБ РАЗРЕШЕНИЯ ЭТИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ В РОМАНЕ Т. ДРАЙЗЕРА «АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ»**

В данной статье рассмотрена связь философии и литературы как двух неделимых в своем предназначении наук, где каждая обличает и решает актуальную во все времена проблему потребительского отношения социума к жизни. В результате анализа истории развития термина «американская мечта» доказывается первоначальная позитивная коннотация понятия. На примере исследуемого художественного произведения демонстрируются пагубные последствия возникновения иждивенческих тенденций.

**Ключевые слова:** философия, литература, аскетизм, гедонизм, американская мечта

Понять суть человеческой психологии, объяснить причины и последствия тех или иных событий, повлиявших на мировоззрение людей, их идеалы и стремления, поможет, по мнению Жана Поль Сартра, «духовность» как «руководящая идея литературы» и как «цель критического движения» [10, 93]. Великий писатель утверждал, что понятия «духовность, литература, истина» «объединены в абстрактных элементах», точно также как «продукты истории—в сочетаниях универсальных концепций» [10, 93]. Пример подростка, избавившегося от «своей среды и своего класса, от всех сред и всех классов», написав что-либо с целью избавления от угнетения, есть доказательство познания писателем себя «сознанием, существующим вне времени и пространства...как человека вообще» [10, 93]. Следовательно, «освобождающая литература становится абстрактной функцией и априорной силой человеческой природы», превращающейся в «движение», с помощью которого «человек освобождается от истории» и становится «реализацией свободы» [10, 93]. Жан Поль Сартр выделяет три ключевые категории человеческого существования: «обладать», «делать» и «быть», где «литературой потребления» изучаются только взаимосвязи двух категорий «обладать» и «быть» [10, 204]. Французский философ называет такое «ощущение тождественное с наслаждением» абсурдным с философской точки зрения [10, 204].

Жан Поль Сартр считает основной задачей писателей «отражение взаимосвязей между «быть» и «обладать» в современную эпоху». Книги, поднимающие проблемы данных взаимосвязей «изображают мир», требующий не «утонченного способа «видения», а изменений» [10, 204].

М.М. Бахтин отвергает утверждение о возможности поиска «понятия в предмете изучения непосредственно», без обращения изучающего теорию литературы «к систематической философии за понятием эстетического», так как это самое эстетическое понятие может быть найдено в самой литературе. Философ не отрицает факта наличия эстетического «в самом художественном произведении», которое не придумывает непосредственно философ, но «научно понять своеобразие...отношение к этическому и познавательному...место в целом человеческой культуры... границы» эстетического невозможно без «систематической философии с ее методами», так как «ни одна культурная ценность, ни одна творческая точка зрения» не заслуживает того, чтобы «остаться на ступени простой наличности» [1, 9].

Ф. Ницше путем сравнения греческих Богов Аполлона и Диониса находит диаметральности типов культур. Если представить образы Богов как «разъединенные художественные миры» [9, I, 1], между которыми «подмечается противоположность, соответствующая противоположности аполонического и дионисического начал», то в Аполлоне прослеживается позитивное начало, в то время как Дионис – образ тьмы, смуты, иррациональности. «Иллюзия видений», в которой человек есть «вполне художник», по мнению философа, является предпосылкой «всех пластических искусств». Художественно восприимчивый человек подобно философу, особенно относящемуся к «действительности бытия», «охотно и зорко всматривается» в «действительность снов», так как по этим снам «он толкует себе жизнь, на этих событиях готовится к жизни» [9, I, 1].

Используя эти примеры как доказательство теснейшей связи литературоведения и философии, мы можем утверждать, что решение этико-философских проблем – одна из основных задач художественной литературы.

На данном этапе развития общества мы пришли к преобладанию гедонистического над аскетическим. Известный русский религиозный мыслитель В.С. Соловьев полагал, что именно «нравственное чувство стыда фактически заключает в себе отрицательное отношение человека к овладевающей им животной природе», возводимое разумом в «принцип аскетизма» [11, 37]. Однако противоположное аскетизму античное понятие гедонизм, где духовное наслаждение признается смыслом жизни, стало во главе человеческого понимания основного правила существования. Ответы на причины этих событий дает нам история и литература, первая наука с помощью конкретизации и

последовательного изложения действительности, в то время как вторая посредством описания действительности в отдельно созданных художественных мирах.

Экономическое развитие любой страны сопровождается параллельным возникновением проблем, связанных с нравственными сторонами души человека. Каковы же причины возникновения искушения стать больше, чем ты есть на самом деле, заработать больше, чем ты способен заработать, приобрести то, что ты не можешь себе позволить? Где было посажено семя того корня, что вырастил многомиллионное общество потребителей?

Иммануил Кант призывал нас «отличать вождение (прихоть) от желания как побуждение к его определению», ибо «оно всегда чувственное состояние души, но еще не развышшееся до акта способности желания» [7, 7].

Т.Г. Голенопольский и В.П. Шестаков называют еще 1850-е гг. началом зарождения литературы, посвященной теме успеха и утверждают, что жанр «романа об успехе» до сих пор является доминирующим на американском рынке литературы. [3]. С тем, что успех есть составляющая только лишь американской культуры мне согласиться предельно трудно. На чем же тогда основано стремление Чичикова продать больше мертвых душ? [2]. Или же яростное желание Жоржа Дюруа сделать блестящую карьеру? [8]. Каковы были жизненные ориентиры близкого друга Обломова Андрея Штольца? [4]. Чем больше был опечален шекспировский Шейлок: тем, что сбежала родная дочь, или же тем, что она прихватила с собой семейные драгоценности? [12]. Литература доказывает нам, что меркантильная натура – не признак определенной нации, а результат нравственного развития и воспитания отдельной личности.

В 1931 г. американский историк Джеймс Адамс в книге «The epic of America» [13] впервые ввел термин «американская мечта». Трактовка «американской мечты» историка вселяла оптимизм в сердца измученных Великой Депрессией американцев. Утопическая идея об обществе, где все равны, каждый может добиться успеха, обрести признание, воплотить в реальность все сокровенное, действительно, имеет право являться эталоном человеческих стремлений и желаний. Нет сомнений, что оригинальная идея американской мечты Джеймса Адамса не подразумевала собой наличие дома с «белым забором» как предела человеческого желания, которым, как ни странно, является на данном этапе развития общества. Обратим внимание на англоязычные фразеологизмы, которые, как известно, отражают суть менталитета людей: «An Englishman's house is his castle», «There is no place like home», «East or West, home is best», «Far from home is near the harm» и многие другие. Поражает не только количество подобного рода фразеологизмов, но и



очевидно проявляющаяся теснейшая связь человека с собственной жилплощадью, создается ощущение, что нет места безопаснее дома, вне дома человека обязательно поджидает беда, дом – личная территория, где нет места посторонним. Непостижимым образом идея о равноправии, заключенная в оригинальной версии американской мечты, превратилась в побуждающий фактор для превращения личности в иллюзию самодостаточного и преуспевающего индивида, занимающего определенное место в обществе благодаря своим материальным достоинствам. При таком потребительском подходе к предназначению человеческой жизни мы наблюдаем тенденцию полного исчезновения духовных ценностей во всем мире. Нежелание и неумение найти «золотую середину» в идее американской мечты, которая изначально предполагала материальное благополучие лишь как одно из составляющих успеха, привело к тому, что весь мир «болеет» *современной* (в негативном смысле этого слова) «американской мечтой».

Михель Гофман сравнивает идею коммунизма советской власти с американской мечтой, с разницей в том, что первая – мечта не о личном, а о «всеобщем материальном благополучии» [5, 15]. Снова мы видим, что материальные ценности рассматриваются как более приоритетные духовным. Искусство всегда было отражением действительности, поэтому самый знаменитый роман американского писателя XX в. Теодора Драйзера «Американская трагедия» [6] отражает губительные последствия стремления к богатству и смене социального статуса как к доминантной цели существования. Примечательно, но события, описанные в художественном мире романа, имели место и в действительности, что говорит о многом, если опираться на цели нашего исследования. Анализ детства главного героя безжалостно обличает причину того неодолимого желания стать хозяином своей судьбы, обрести свободу, которая невозможна без материальных преимуществ над другими людьми, как кажется Клайду Гриффитсу. С самого детства он вынужден делать то, что стыдит его, заставляет чувствовать себя неловко, осознавать превосходство других над собой, являясь уличным проповедником по воле религиозных родителей. Что еще хуже, Клайда вынуждают *верить*, то, что должно возникнуть в сердце человека произвольно, ибо с верой в сердце приходит человек на этот свет, там и погибает, подобно семени, упавшему на каменистую почву.

Работа в аптеке, точно так же, как и работа в гостинице, кажется главному герою унижительной, недостойной его тщеславных амбиций. Не выдержав испытания первыми искушениями в родном городе, Клайд бежит в Ликург к богатому дяде, который, дав племяннику рабочее место на заводе, поспособствовал началу развития его отношений Робертой Олден. Стоит на горизонте появиться перспективе разбогатеть, а именно дочери одной из самых

состоятельных семей города Сондре, как сын религиозных родителей превращается в жестокого, расчетливого и беспощадного убийцу. Беременность Роберты не входит в планы меркантильного главного героя, и он решает (но не решается) убить бедную девушку. Трусливая натура Клайда не позволяет ему столкнуть Роберту из лодки, но удар разъяренного мужчины фотоаппаратом становится для девушки роковым, ведь убийца с хладнокровием наблюдает за тонущей бывшей возлюбленной. Последующие внутренние переживания героя также аморальны по своей природе, проводя время с желанными представителями высшего общества, с Сондрой, он даже и не думает раскаться в содеянном, единственное бремя его несуществующей души – быть пойманным именно *таким образом*, потерять свое лицо навсегда перед теми, мнение которых для него важнее всего, перед обществом, частью которого он бредит быть. Пойманным, на суде, в доме смерти – Клайд Гриффитс не видит вины и ни капли не раскаивается в содеянном, до самого дня своей казни главному герою так и не удалось понять, в чем заключалась его *беда*. В романе мы видим масштаб трагедии одной личности, но, у нас есть все основания полагать, что Теодор Драйзер пытался донести до нас масштаб *беды* целой нации, всего человечества. Сквозь весь текст проглядывает страстное желание писателя понять наконец-то истинное предназначение человеческой жизни, ведь нет ничего хуже, когда человек обманывает самого себя, стремление же к иллюзии «американской мечты» приводит к самообману, к бегству от действительности, к созданию нереального мира, где основные ценности теряются, а мнимые занимают воображаемые пьедесталы. Невозможно только получать или только отдавать. Искренняя отдача любимому делу, труд на благо других, расставление правильных приоритетов, где во главе всего – духовные ценности, вот что способно помочь обществу добиться «золотой середины», созданию свободных, преуспевающих наций, где все люди равны и статус человека определяется его уникальностью, а не материальными благами, о таких нациях, как я искренне верю, шла речь в трактовке термина «американская мечта» Джеймса Адамса.

#### Список литературы

1. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Гоголь, Н.В. Мертвые души / Н.В. Гоголь. – М.: Азбука, 2014 – 352 с.

3. Голенопольский, Т.Г., Шестаков В.П. Американская мечта и американская действительность / Т.Г. Голенопольский, В.П.Шестаков. – М.: Детская литература, 1986. – 240 с.
4. Гончаров, И.А. Обломов / И.А. Гончаров. – М.:Правда, 1955 – 548 с.
5. Гофман, М. Американская идея, World Gospel of Money / М. Гофман. – М.: Самиздат, 2013 – 347 с.
6. Драйзер, Т. Американская трагедия / Т. Драйзер. – М.:Иностранка, 2016. – 864 с.
7. Кант, И. Метафизика нравов. Введение в метафизику нравов [Электронный ресурс] / И. Кант – 34 с. – Режим доступа: [http://www.civisbook.ru/files/File/Kant\\_Metaphisika\\_1.pdf](http://www.civisbook.ru/files/File/Kant_Metaphisika_1.pdf)
8. Мопассан, Г. Милый друг / Ги де Мопассан – М.:°Азбука, 2012. – 416 с.
- 9.Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм [Электронный ресурс] / Ф. Ницше; пер. с нем. Г.А.°Рачинского; // Сочинения: В 2 томах. Том 1. – М.: Мысль, 1990. – Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/babilon/deutsche/nietz/nietz05r.htm>
10. Сартр, Ж. П. Что такое литература? / Жан Поль Сартр. – М.: Поппури, 1999. – 448 с.
11. Соловьев, В.С. Оправдание добра. Нравственная философия / В.С. Соловьев. – М.: Институт русской цивилизации, Алгоритм, 2012. – 656 с.
12. Шекспир, У. Венецианский купец / У. Шекспир – М.:°Белый город, 2010. – 264 с.
13. Adams James Truslow. The Epic of America / James Truslow Adams. – NY: Greenwood Press, 1931. – 404 p.

#### **Abstract**

The article is devoted to the review of the links between philosophy and literature as two indivisibles in their purpose, where each denounces and solves an actual problem of a consumer society. As a result of the analysis of a historical development of the term «American dream», the first positive connotation of this term. The article demonstrates harmful consequences of the emergences of the free-rider tendencies.

**Key words:** philosophy, literature, austerity, hedonism, American dream

*Р.В. Дворжецкий,*  
*студент 3 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*  
*Научный руководитель – С.В. Рудакова,*  
*д.ф.н., проф. кафедры языкознания*  
*и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **ТЕМА ВОСПИТАНИЯ В СВЕТЕ УЧЕНИЯ «ЖИВОЙ ЭТИКИ» Е.И. РЕРИХ**

В данной статье рассказывается об основных принципах воспитания в Учении Живой Этики – будущем мировой педагогик.

**Ключевые слова:** Живая Этика, Агни Йога, Учение Жизни, Рерихи, педагогика, наука, культура, школа

Елена Ивановна Рерих, урожденная Шапошникова – философ, писатель, общественный деятель, она – женщина, которая посвятила свою жизнь служению человечеству, она прожила свою жизнь ради нас с вами. С детства она отличалась от своих сверстников тем, что ее интересовали не игры, не развлечения, а только чтение. Любимой книгой ее была Библия, Е.И. Рерих всегда с особым энтузиазмом рвалась узнать о жизни Христа, о его благих делах, его мученичестве. Поняв, что смысл жизни Христа в служении человечеству, она поставила перед собой ту же цель.

Она являлась женой великого русского художника-живописца Николая Константиновича Рериха, с которым провела большую часть своей по истине удивительной жизни. Она стала избранной – к ней начал приходить Учитель (Махатма) Мориа – один из учителей мудрости. Этот же учитель приходил и к Е.П. Блаватской, которая путем яснослышания написала свои труды, такие как «Тайная Доктрина», «Разоблаченная Изида» и т.д. Владыка Мориа также «надиктовывал» Елене Ивановне Рерих учение Живой Этики. Таким образом было записано 14 книг Агни Йоги: «Зов», «Озарение», «Община», «Знаки Агни Йоги», «Беспредельность» (2 книги), «Иерархия», «Сердце», «Мир огненный» (3 книги), «Аум», «Братство», «Надземное».

Учение жизни, или «Живая Этика» (Агни Йога), является синтезом многовекового человеческого опыта в области науки, религии, философии и культуры. Данное учение должно стать основой планетарного мировоззрения XXI века. Нет ни одной стороны человеческой жизнедеятельности, которую бы не затрагивала «Живая Этика». Ее знаки-вехи разбросаны по всем страницам для того, чтобы

направить взгляд в грядущие тысячелетия. «Живую Этику», по своей сути, можно также назвать одним из величайших литературных памятников серебряного века, созданном в духе идей космизма. В русле этого направления мысли работали и Владимир Одоевский, и Велимир Хлебников, и Александр Блок, и Андрей Белый, и Михаил Врубель, и Елена Блаватская, и Павел Флоренский, и Владимир Вернадский; в произведениях этих авторов обнаруживаются многие идеи, созвучные тем, что раскрываются в Учении.

В Агни-Йоге сказано: «Новый мир придет через детей». Поэтому правильное воспитание детей граждан нового грядущего столетия является самой насущной и неотложной задачей дня сегодняшнего.

Тема воспитания в «Живой Этике» исследовалась многими учеными-философами, такими как Б.Н. Баныкин, Н.Д. Лашенко, Л.Н. Осипова, Л.В. Шапошникова. Актуальность данной темы очевидна, так как из года в год в российской и мировой педагогике встает вопрос о том, как учить и чему учить? Касается это прежде всего морально-нравственного воспитания детей, которое является одним из основополагающих в современной педагогической мысли.

Именно в учении «Живой Этики» закладывался фундамент для такого перспективного направления, как гуманная педагогика, главным исследователем которой является выдающийся педагог нашего времени Ш.А. Амонашвили: «Я замечаю влияние, не знаю, открытое или скрытое, Живой Этики и вообще гуманного движения в педагогике на умы учителей. И даже в правительственном докладе об обновлении жизни школы звучат понятия «гуманная педагогика», «гуманный подход» и т.п. Все это создает более благоприятные условия для того, чтобы мы со знанием дела распространяли идеи Живой Этики среди учительских масс и в наших школах» [1].

Уже с начала 90-х годов XX столетия многие учителя, увлеченные концепцией Агни Йоги, стали применять ее в своей педагогической деятельности. В книгах Учения можно найти очень много идей о школе, воспитании и обучении детей, если собрать их воедино, это даст возможность увидеть очертания школы будущего столетия. Владыка Мория, передав свои знания через Елену Рерих, не сковывает инициативу школьного учителя, а даже, наоборот, открывает для него огромные перспективы, вооружая практическими знаниями, которые учитель должен использовать в своем педагогическом творчестве. Педагог по любому предмету, будь то русский язык или литература, история или обществознание,

математика или физика, сможет почерпнуть из «Живой Этики» великое множество идей для творчества.

Агни Йога не выдвигает какую-либо новую педагогическую идею, напротив, она дает нам возможность, обратившись к накопленному человечеством опыту, почерпнуть все лучшее из существующих педагогик и, интегрировав все это, использовать в педагогической практике.

Так, в Учении говорится: «*Община, 102*. Образование народа надо вести с начального обучения детей с всевозможно раннего возраста. Чем раньше, тем лучше. Поверьте, переутомление мозга бывает только от неповоротливости. Каждая мать, подходя к колыбели ребенка, скажет первую формулу образования – ты все можешь. Не надобны запреты, даже вредное не запрещать, но лучше отвести внимание на более полезное и привлекательное. То воспитание будет лучшим, которое сможет возвеличить привлекательность блага. При этом не надо калечить прекрасные Образы, как бы во имя детского неразумения, не унижайте детей. Твердо помните, что истинная наука всегда призывна, кратка, точна и привлекательна. Нужно, чтоб в семьях был хотя бы зачаток понимания образования. После семи лет уже много потеряно. Обычно после трех лет организм полон восприятий. Рука водителя уже при первом шаге должна обратить внимание и указать на дальние миры. Беспредельность должен почуять молодой глаз. Именно, глаз должен привыкнуть допустить Беспредельность. Тоже необходимо, чтобы слово выражало точную мысль. Изгоняется ложь, грубость и насмешка. Предательство даже в зачатке недопустимо. Работа, «как большие», поощряется» [2, I, 219].

В этом параграфе из Учения мы видим, какая большая роль отводится детям, сознание которых едва еще начинает созреть. Как говорится, «куй железо, пока горячо». Матерь Агни Йоги пытается подвести нас к тому, что с первых дней жизни мы уже должны брать ребенка, как пластилин, и пытаться вылепить из него того, кто в последующем станет строителем Нового мира, в котором основополагающими понятиями будут наука, культура, благо. Если мы, педагоги и родители, возьмем себе за основу именно этот принцип в воспитании детей, то сможем дать обществу таких людей, которые будут обладать теми качествами, которыми обладали Великие Учителя наши: Моисей, Христос, Будда, Мухаммед, Кришна и др., давшие миру Новое знание.

«*Мир Огненный, 582*. Срам стране, где учителя пребывают в бедности и нищете. Стыд тем, кто знает, что детей их учит бедствующий человек. Не только срам народу, который не заботится об

учителях будущего поколения, но знак невежества. Можно ли поручить детей человеку удрученному? Можно ли забыть, какое излучение дает горе? Можно ли не знать, что дух подавленный не вызовет восторг? Можно ли считать учительство ничтожным занятием? Можно ли ждать от детей просветления духа, если школа будет местом принижения и обиды? Можно ли ощущать построение при скрежете зубном? Можно ли ждать огней сердца, когда молчит дух? Так говорю, так повторяю, что народ, забыв учителя, забыл свое будущее. Не упустим часа, чтобы устремить мысль к радости будущего. Но позаботимся, чтобы учитель был самым ценным лицом среди установлений страны. Приходит время, когда дух должен быть образован и обрадован истинным познанием. Огонь у порога» [3, III, 357].

В данном параграфе из книги «Мир Огненный ч.1» Владыка говорит о материальном положении учителя и положении его в обществе. Владыка пытается донести до сознания людского идею о том, что Учитель – первая профессия на земле. Передает он это с помощью ряда риторических вопросов, на которые подразумевается ответ «нет». Этот прием усиливает эмоциональность высказывания, что заставляет нас задуматься над поставленной проблемой, помогает привить себе и всем, кто тебя окружает, идею о главенстве учительской профессии среди всех остальных. Так реализуется идея Учения об Иерархии – все в мире построено на этом принципе: тебя научил учитель, ты научил, допустим, сына, следовательно, ты являешься учителем для сына, а он, в свою очередь, станет учителем для кого-нибудь еще. Из этого следует, что все мы, по своей сути, являемся в какой-то мере учителями, что позволяет нам утверждать: проявлять уважение нужно ко всем, кто тебя окружает.

*«Община, 103.* Школы должны быть оплотом познания во всей полноте. Каждая школа от самой начальной должна быть живым звеном среди всех училищ до самого высшего. Познание должно пополняться всю жизнь. Должно обучать прикладному знанию, не отрывая от науки исторической и философской. Искусство мышления должно быть развито в каждом работнике. Только тогда он поймет радость совершенствования и сумеет использовать досуг» [2, I, 219].

Определяющей мыслью в этом фрагменте становится утверждение, что школа для каждого человека – это важнейший институт общества, помогающий ему реализовывать себя. Познание и мышление – вот основные категории ментальной деятельности, которые должны быть проявлены в каждом человеческом индивидууме. «Школа, по мнению Елены Рерих, должна обогащать человека широким спектром знаний из всех областей науки, поэтому необходимо равноправное преподавание естественно научных,

гуманитарных и прикладных дисциплин, т.к. все они являются ветвями древа Истины» [4].

Анализ нравственно-педагогического наследия Елены Рерих дает нам право выделить как главные взгляды на такие аспекты педагогической деятельности, как содержание образования и его роль в формировании личности, нравственное и эстетическое воспитание, а также понимание труда как основы жизни, средства воспитания и развития человека.

На сегодняшний день всем детям и даже взрослым необходимо понять, что путь развития всех качеств, которыми может обладать человек только один, другого не дано. Этот путь, по Учению Жизни, есть подвижнический труд познания, просвещения, а также самопросвещения. Учение Новой Эпохи – Агни Йога – устремляет сознание человека к подвигу своего утонченного познания, а также спасения всей человеческой цивилизации через постигаемую душой Красоту. Всем школьникам, считает Елена Ивановна Рерих, просто необходимо прививать мысль, что их жизненной задачей является познание и труд на общее благо; она вела своих сыновей и все молодое поколение именно путем труда, путем развития внутренней самодисциплины и ответственности, сосредоточенности и внимательности, трудолюбия и терпения.

#### Список литературы

1. Электронная библиотека Международного Центра Рерихов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.icr.su/node/2294>
2. Агни Йога: В 6 т. Т. I. – М.: Русский духовный центр, 1992.– 288 с.
3. Агни Йога: В 6 т. Т. II. – М.: Русский духовный центр, 1992.–382 с.
4. Сайт педагогической мысли русского космизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://nowimir.ru/DATA/040014\\_4\\_2.htm](http://nowimir.ru/DATA/040014_4_2.htm)

#### Abstract

This article describes the basic principles of education in the Teaching of Living Ethics – the future of the world pedagogy.

**Keywords:** Living Ethics, Agni Yoga, the Teaching of Life, Roerich, education, science, culture, school



*М.А. Жукова,  
студент 5 курса ПГГПУ (г. Пермь)  
Научный руководитель – Л.В. Серебрякова,  
к.ф. н., доц. ПГГПУ*

## **ВОЛЬТЕРОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПЬЕСЕ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА «СВЯТАЯ ИОАННА СКОТОБОЕН»**

В статье проанализированы интерпретации легенды о Жанне д'Арк в поэме Вольтера «Орлеанская девственница» и в пьесе Б.° Брехта «Святая Иоанна скотобоен», выявлена вольтеровская традиция в творчестве немецкого драматурга.

**Ключевые слова:** Жанна д'Арк; десакрализация; традиция; Вольтер; Брехт

Немецкий драматург Бертольт Брехт называл свой «эпический театр» театром «эпохи науки» [5, 60], подчеркивая таким образом свою приверженность эпохе Просвещения. В работе «Творческий путь Брехта-драматурга» И. Фрадкин отмечает, что «среди всех философских и художественных традиций прошлого <...> Брехту как в его художественной практике, так и эстетических воззрениях ближе всего традиции просвещения, традиции Вольтера, Свифта, Лессинга и Гете» [5, 59]. Целью настоящей статьи является анализ двух версий легенды о Жанне д'Арк в изложении просветителя Вольтера и драматурга XX столетия Б. Брехта, а также влияния вольтеровской традиции на творчестве немецкого драматурга.

Известно, что Вольтер был страстным пропагандистом своих философских и социально-политических идей. Для этого он использовал самые разные способы, наиболее оригинальным было обращение к хорошо известным литературным сюжетам и образам, включение их в сюжетно-фабульную основу философских сочинений. Подобно Вольтеру, Брехт часто использовал исторические и библейские сюжеты для прояснения своей мировоззренческой, общественной позиции, «проецировал исторические события на современность, придавал конкретным ситуациям обобщенно-символический, философский смысл» [6, 170]. Все это сближает Вольтера и Брехта, позволяет назвать Брехта «социалистическим просветителем» [5, 59].

В основу поэмы Вольтера «Орлеанская девственница» (1762) и пьесы Б. Брехта «Святая Иоанна скотобоен» (1932) положена легенда о

национальной французской героине Жанне д'Арк, причисленной католической церковью к лику святых.

Вольтера считают одним из первых создателей литературного образа французской героини. Философ начал работу над поэмой «Орлеанская девственница» в 1720 году, но поскольку поэма имела откровенную антиклерикальную направленность, он счел нужным издать ее анонимно. Авторизованная версия увидела свет только через тридцать лет, в 1762 году.

Вольтер, следуя каноническому сюжету о Жанне д'Арк, не меняет ни времени, ни места действия, рассказывает об основных событиях жизни Жанны, начиная с ее детства в Домреми, не шадит «никого – ни церкви, ни светской власти» [1, 248]. Сатирическая поэма Вольтера носит антиклерикальный характер, а образ Жанны д'Арк трагестирован. Между тем, Вольтер не умаляет значимости ее личности и подчеркивает, что подвиг совершает прежде всего человек Разума, а не святая. «Вольтер подвергнул сомнению саму невинность французской национальной героини и святой. В этом «катехизисе остроумия» (А.С. Пушкин) атаковались наряду с ханжеством, суевериями, религией и ходячие представления о средневековой Франции, а тем самым само средневековье» [1, 121].

Брехт переносит действие в реалии XX века, в Чикаго, где Иоанна борется за права оставшихся без работы рабочих скотобойни. У Брехта пьеса имеет пародийный характер. Используя легенду о Жанне и образ девы-воительницы, драматург, вскрывает острые социальные проблемы, анализирует роль героической личности. «Применяя приемы пародии, Брехт приводит содержание и форму своей пьесы в состояние взаимно разоблачительного конфликта: форма предстает перед читателем и зрителем как нечто смешное, нелепое и лживое, а с другой стороны, содержание, то есть мораль и образ жизни современной империалистической буржуазии, обнажается во всей своей омерзительности, обнаруживает свою низменную, корыстную, жестокую, лицемерную, враждебную всему человеческую природу» [5, 31]. Брехт пародирует не только легенду о католической святой, но и трагедию немецкого драматурга Ф. Шиллера «Орлеанская дева» [6, 32].

Брехт изменил имя героини с Jeanne d'Arc в Johanna Dark. В русском переводе С. Третьякова оно звучит как Иоанна Дарк (с английского «dark» – темный). Изменение имени десакрализирует образ католической святой. Снижение образа происходит в результате изменения деятельности. Брехтовская героиня трудится на скотобойне, месте не святом и не героическом. Традиционно Жанну изображают в доспехах, с коротко, по-мужски, остриженными волосами. В пьесе

мало сказано о внешности героини. Известно, что она глава религиозно-благотворительной организации «Черные Капоры», «солдат господ бога». Иоанна носила форменное платье и черный капор. Когда героиня теряет свое влияние и героическую славу, она «одетая как деревенская служанка» [2, 314], а в финале во время «канонизации» ее вновь облачают в форму Черных Капоров.

У Вольтера Иоанна предстает и в облике служанки, и в доспехах. Однако сознательно акцентируется внимание на юбке героини, как исключительно женской детали туалета: под юбкой Иоанны прячется то судьба двух королей, то ключ от осажденного Орлеана. Ключ – это девственность героини. В вольтеровском портрете Иоанны сделан акцент на ее телесности: «Решительна осанка, но пристойна; / Огромные глаза пылают знойно; / Зубов блестящих ровно тридцать два... / <...> ротик алый / <...> волнующий и яркий, как кораллы, / Грудь смуглая, но тверже, чем скала...» [3, 44], «Жива, ловка, сильна; в одежде чистой» [3, 45], но уже здесь прослеживается явная сатира: «Рукою полною и мускулистой <...> мимоходом оплеухи сыплет, / Когда повес нескромная рука / Ее за грудь или за бедра щиплет» [3, 45]. Подчеркнут ее героизм: «Коней впрягает, водит к водопою / Иль, их сжимая стройною ногою, / Летит резвее римского стрелка» [3, 45]. Но для Вольтера важен не столько внешний облик, сколько то, что спасти Францию может только девственница, коей и является Иоанна.

Именно девственность стала объектом сатирических нападок и пародии как у Вольтера, так и у Б. Брехта. Уже в названии поэмы Вольтер высмеивает невинность Иоанны, на которую посягают монахи, осел, Гермафродит, Дюнуа. В пьесе Брехта герои сомневаются в невинности Иоанны («На бирже слух, что с ней ты спишь» [2, 315]). Зато ближе к легенде отразил «святую» составляющую Б. Брехт: Иоанну Дарк так же, как и Жанну д'Арк, посещают видения: «И вас увидела, идущих, и себя. / Я шла и будто в бой вела вас» [2, 321].

Если легендарная Жанна побеждала противников бесстрашием и оружием, то героиня Брехта пытается взять бесстрашием и Божьим словом. Но речи о Боге никому не интересны, поэтому во время первой встречи с Иоанной рабочих мог удержать только суп, который «постным был и скудным, но все же лучше, чем ничего» [2, 272].

Исследователь драматургии Брехта Э.И. Глумова-Глухарева отмечает, что «Иоанна ярко символизирует попытку изменить мир утопическими средствами, героико-социальный облик Иоанны на самом деле, по мысли автора, превращается в свою противоположность, ибо деятельность Иоанны носит черты буржуазного ханжества» [4, 33].

Иоанна Вольтера, подобно своей предшественнице, в одиночку боролась за Орлеан. Во имя чего боролась Иоанна Дарк, мы узнаем

еще до ее появления: «Семьдесят тысяч рабочих без хлеба и крова!» [2, °268]. За их права и будет бороться Иоанна. Один из капиталистов, Маулер, говорит об Иоанне: «Она бесстрашна» [2, 315]. Затем он будет изображать соучастие в подвигах Жанны, видя в этом свою выгоду. Своеобразным двойником мясного короля Маулера является Карл VII. Таким образом, можно провести параллель с двумя воюющими государствами и жителями, которые не виновны в войне и являются ее жертвами: «Я же сяду вместе с теми, / Кто ожидает на скотобойнях / Открытия заводов» [2, 320], «нищета бедняков выгодна богатым» [2, °328]. Иоанна разочаровывается в своих идеях, понимает, что бороться одной за всех рабочих ей не под силу, более того, приходит к выводу о том, что ее усилия были напрасны. Ее охватил «страх перед голодом, бессонницей, смятением». И «желанье прочь отсюда!» [2, °335] побеждает. В самом финале, перед смертью, она вновь подводит итог своей борьбе: «Я ничего не изменила» [2, 359].

Десакрализована смерть Жанны и у Вольтера, и у Брехта. Как известно, Жанна д'Арк была сожжена в возрасте 19 лет в Руане. Вольтер следует историческим фактам, сохраняет возраст и основные этапы борьбы французской героини, но отказывает ей в самопожертвовании и мученической смерти. Иоанна Дарк Брехта старше прототипа на шесть лет. Несовпадение не только в возрасте, но и в причине и времени смерти: брехтовская Иоанна бесславно умирает от воспаления легких, а в день ее смерти пошел снег.

Таким образом, Брехт во многом следует за Вольтером. У Вольтера Жанна (Иоанна) выступает против мира низкого, негероического, представителями которого являются духовенство и Карл VII с Агнесой Сорель, которые предпочли любовные страсти сопротивлению английскому войску и защите Орлеана. В пьесе Брехта низкий мир представляют капиталисты и рабочие.

Итак, выполненный анализ позволяет говорить о традиции творчества и мировоззрения Вольтера в интерпретации легенды о Жанне д'Арк в пьесе Б. Брехта «Святая Иоанна скотобоен». Несмотря на разную расстановку акцентов, оба автора пародируют, трагедируют как сам образ героини французской истории, так и весь сюжет легенды. Брехт, как и его предшественник Вольтер, использует хорошо известные сюжеты для демонстрации своих философских и социально-политических идей.

#### **Список литературы**

1. Акимова, А.А. Вольтер / А.А. Акимова. – М.: Молодая гвардия, 1970. – 498 с.

2. Брехт, Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 1 / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1963. – 533 с.
3. Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести / Вольтер. – М.: Художественная литература, 1971. – 720 с.
4. Глумова-Глухарева, Э.И. Драматургия Бертольта Брехта / Э.И. Глумова-Глухарева. – М.: Высшая школа, 1962. – 86 с.
5. Фрадкин, И. Творческий путь Брехта-драматурга / И.°Фрадкин // Б. Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1963. – 533 с.
6. Эткинд, Е.Г. Бертольт Брехт / Е.Г. Эткинд. – Л.:°Просвещение, 1971. – 184 с.

### **Abstract**

The article analyzes the interpretation of the legend of Joan of Arc in the poem of Voltaire's «Virgin of Orleans» and the play by B. Brecht «Saint John abattoir», reveals Voltaire's tradition in the work of German playwright.

**Keywords:** Joan of Arc; desacralization; tradition; Voltaire; Brecht

*Е.А.Косминская,  
студент 3 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – С.В. Рудакова,  
д.ф.н., проф. каф. языкознания и  
литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

### **ПРОБЛЕМА ВОСПИТАНИЯ В РОМАНЕ Ш. БРОНТЕ «ДЖЕЙН ЭЙР»**

Статья посвящена проблеме воспитания в романе «Джейн Эйр». В работе рассматриваются основные аспекты, связанные с особенностями эмоционального и духовного роста главной героини романа Бронте, выявляются факторы, определяющие характер воспитания и самовоспитания Дж. Эйр.

**Ключевые слова:** литература, проблема, воспитание, образование, обучение

Английская литература XIX века вызывала особый интерес у читателей. Обусловлено это в том числе и тем фактом, что в 30-40 годы XIX века ведущим направлением становится реализм, предлагающий иной взгляд на действительность, позволяющий увидеть разные стороны социокультурной и духовной жизни общества. Реализм, сблизив мир литературы с миром человека, открывал для читателя новые горизонты восприятия и жизни, и себя.

В обозначенный нами период в Великобритании жила и творила писательница Шарлотта Бронте. Ее роман «Джейн Эйр», опубликованный в 1847 году, можно отнести к числу самых значительных произведений английской литературы. Зарубежные критики и литературоведы, такие как Дж. Г. Льюис, Р. Мартин [6], У. Джерин [5], П. Бенгли [4] и другие, проявляли серьезный интерес к творчеству и биографии Шарлотты Бронте. Так, Дж. Г. Льюис в своей статье для журнала «Fraser's Magazine» дает произведению Ш. Бронте высокую оценку, определяя его как «новое слово в литературе».

Джейн Эйр, главная героиня романа Ш. Бронте, родилась и росла в период жесткой конфронтации буржуазии и рабочего класса, столкнувшись с рядом трудностей и превратностей своего времени. Роман Бронте во многом автобиографичен. Об этом свидетельствует ряд фактов. Так, например, прототипом школы Ловуд в произведении стала школа «Clergy Daughters», в которой писательница провела восемь месяцев в 1824 году; а затем в течение двух лет она была ученицей и еще три года работала в качестве учительницы, как и сама

Джейн Эйр, в школе «Roe Head» в городе Дьюсбери. Чувства и настроения Джейн – это во многом чувства и настроения самой Шарлотты Бронте. Но следует учитывать и то, что в «Джейн Эйр» черты автобиографического произведения сочетаются с чертами социального психологического романа и романа воспитания. Об этом мы можем судить уже по проблематике произведения, в числе ведущих вопросов, к которым обращается автор, оказываются проблемы выбора жизненного пути, любви и страсти, счастья, гуманистического служения людям, воспитания.

Многие критики, писатели и литературоведы (в числе которых Д.И. Фонвизин, М.А. Булгаков, И.А. Гончаров и другие) рассматривали проблему воспитания в своих работах. Например, у швейцарского педагога И.Г. Песталоцци мы находим такие высказывания о воспитании: «Час рождения ребенка является первым часом его обучения». Французский писатель, философ Жан-Жак Руссо так определял воспитание: «Воспитание человека начинается с его рождения; он еще не говорит, еще не слушает, но уже учится. Опыт предшествует обучению». Не остается в стороне от этого разговора и Ш. Бронте, делая проблему воспитания одной из главных в своем произведении «Джейн Эйр».

В романе нам представлен процесс эмоционального и духовного роста главной героини. Одинокая девочка-сирота пытается обрести саму себя, отстаивать свои права в противостоянии жестоким родственникам, позже в приюте с его суровыми порядками, а затем и в доме состоятельного мужчины. Роман начинается со времени, когда Джейн было около 10 лет. Но впоследствии мы узнаем и о ее раннем детстве.

Первые месяцы своей жизни героиня провела с родителями, любящими и заботливыми. Ее мама вышла замуж за простого человека, послушавшись своих родителей, потому они отреклись от нее. Тяжелое время настало для родителей Джейн, но они не унывали, ведь у них было самое главное – любовь. Единственным человеком из всех родственников, который действительно любил и поддерживал мать Джейн Эйр, был ее брат, мистер Рид. Она была его единственной и любимой сестрой, они поддерживали теплые родственные отношения. И именно мистер Рид взял маленькую Джейн (когда ей исполнился только год) после смерти ее родителей, умерших от эпидемии тифа. Хотя у него были свои дети, племянница стала его любимицей. Маленькая Джейн горевала и плакала без родителей, но забота, любовь и внимание мистера Рида, помогли девочке справиться с потерей. Благодаря ему, Джейн не чувствовала себя одиноко, знала, что ее

любят. Но мистер Рид тяжело заболел, болезнь отнимала его сила, и с каждым днем ему становилось все хуже. Он часто виделся с любимицей и очень переживал, что скоро уйдет и оставит ее одну. Желая позаботиться о Джейн, он взял обещание у своей жены, что она после его смерти будет воспитывать Джейн, как свою собственную дочь.

Но уход из жизни мистера Рида кардинально меняет мир маленькой Джейн. Атмосфера любви сменилась ненавистью, сочувствие – безучастием. А все потому, что миссис Рид была совсем не похожа на своего заботливого но, по ее мнению, слабовольного от природы мужа. Она была жестокой и безжалостной по отношению ко всем, кроме своих детей. Она возненавидела Джейн и потому, что она была чужой, и потому, что о ней заботился ее муж. Джейн очень хотела заслужить любовь тети, но та даже не замечала ее. Миссис Рид совершенно не занималась воспитанием Джейн, все внимание она уделяла своим любимым детям.

Именно с этого момента начинается закалка Джейн огнем, который в последующем осветит ей дорогу в ее непростом будущем. Именно в этот период Джейн начинает проходить ту школу воспитания, которая формирует ее характер, ее выдержку и стойкость. Конечно, можно сказать, что на кого-то подобная «школа жизни» может и не повлиять, но ведь одна из функций литературы – воспитывающая, следовательно, нельзя не согласиться с тем, что внимательный читатель сможет понять, что все трудности и неприятности, с которыми он сталкивается в своей жизни являются ни чем иным, как испытаниями, которые помогут ему стать сильнее, он поймет, что все это происходит не просто так, все это дает хороший урок – урок жизни.

Джейн очень рано научилась сама находить себе занятия. Потому, когда она оставалась одна, эти минуты оказывались лучшие в ее жизни: она брала книги и погружалась в иной мир, безопасный и увлекательный. В таких воображаемых путешествиях формировалось ее мироощущение.

После смерти дяди эта маленькая девочка стала замкнутой, над ней постоянно издевались, а особенно Джон, сын миссис Рид. Он часто бил беззащитную Джейн, и воспоминания ее об этом полны боли и ужаса: «Джон не питал особой привязанности к матери и сестрам, меня же просто ненавидел. Он запугивал меня и тиранил; и это не два-три раза в неделю и даже не раз или два в день, а беспрестанно. Каждым нервом я боялась его и трепетала каждой жилкой, едва он приближался ко мне. Бывали минуты, когда я совершенно терялась от



ужаса, ибо у меня не было защиты ни от его угроз, ни от его побоев; слуги не захотели бы рассердить молодого барина, став на мою сторону, а миссис Рид была в этих случаях слепа и глуха ...» [I, 8]. После очередного нападения, в ходе которого Джон разбил в кровь голову Джейн, она осмелилась дать отпор врагу и с яростью бросилась на него, но за это ее наказали: заперли в Красной комнате, которую редко кто посещал и в которой миссис Рид дала своему мужу обещание заботиться о Джейн. Девочка была очень напугана, она не понимала, почему с ней так поступают, и решила действовать.

С помощью аптекаря Ллойда, который в разговоре с миссис Рид настоял на том, чтобы девочку передали в пансион, жизнь Джейн изменилась. Здесь начинается уже следующий этап в ее автобиографии, или следующая «школа жизни». В этот период Джейн становится еще сильнее, она переживет все то, чего не мог бы пережить и сорокалетний человек, который уже, в своем возрасте, немало повидал. В пансионе Джейн теряет лучшую подругу, сталкивается с холодом и голодом, стойко неся свой крест. Эта «школа» дала ей не просто закалку, она формировала в ней внутренний стержень, который даст ей силы преодолеть немалое количество преград к своему личному счастью

Здесь ее больше не обижали, с ней вообще не разговаривали. У самой Джейн появилась некая внутренняя сила, она понимала, что так продолжаться больше не может, и решила на разговор с миссис Рид, в котором высказала свое мнение, взрослое и осознанное, что даже сама миссис Рид была напугана: «А что бы сказал дядя Рид, если бы он был жив! – вырвалось у меня почти невольно. Во мне заговорило что-то, над чем я не имела власти. Что? – беззвучно прошептала миссис Рид, и в ее обычно столь холодных и спокойных серых глазах появился даже какой-то страх» [I, 29].

Если бы на пути Джейн не столкнулась с такими унижениями и оскорблениями и продолжала бы жить с любящими родителями, перед нами был бы совсем другой человек. Благодаря испытаниям Джейн рано повзрослела. Она научилась отстаивать свою позицию в доме миссис Рид, справляться с жизненными трудностями и не позволять никому над собой издеваться.

Но даже после того, как Джейн оставила дом тети, полоса испытаний не закончилась. Миссис Рид выбрала для Джейн самое суровое учебное заведение с жестокими правилами – Ловудскую школу для девочек, отправив туда девочку с крайне негативной рекомендацией, аттестовав Джейн как лгунью. Но, несмотря на эти козни, Джейн не изменила себе, достойно вышла из ситуации, в

которую попала, заставив судить о себе не по чужим словам, а по реальным поступкам. Потому у людей очень скоро складывается хорошее впечатление о ней. Героиню поддерживает директриса Мария Темпл и Элен Бернс, девочка постарше ее.

Джейн еще в доме миссис Рид научилась заниматься самостоятельно, что помогло ей добиться успехов в школе. Глубокие познания, сила духа выделяли ее на фоне других. Она прилежно занималась и стремилась научиться большему. Джейн понимала, что никто не сможет ей помочь. Ее горячо любимые родители и дядя скончались, она осталась совершенно одна, и потому достаточно рано она научилась рассчитывать только на себя. В школе, куда она попала, были тяжелые условия жизни: дети голодали, мерзли, весной разыгралась эпидемия тифа, и многие умерли. Но маленькую Джейн смерть пощадила.

Джейн провела в Ловуде восемь лет, последние два года – учительницей. За это время сердце ее не стало черствым, она не поддавалась плохому влиянию. Она развила в себе такие качества, как откровенность и честность, в оценке людей и явлений она демонстрировала здравый смысл, объективный взгляд на вещи. Сформировать подобную жизненную позицию помогла Джейн директриса Мария Темпл. Именно ее любовь и поддержка сохранили тепло в сердце Джейн.

Джейн постоянно боролась с внешним миром, несмотря на свое положение (героиня родилась в семье священнослужителя), она считала себя равной другим. Не могла смириться с унижениями со стороны своих родственников, научилась делать правильный выбор. Картины семьи миссис Рид показали Джейн, как не нужно жить, как не нужно обращаться с людьми, миссис Рид неосознанно своими жестокими уроками не только не сломила Джейн, но подтолкнула ее к пониманию современной жизни, которую девушка с детства научилась видеть без прикрас. Бронте на примере своей героини показывает огромную значимость не только воспитания, но и самовоспитания человека. Одна и та же ситуация разными людьми оценивается по-разному, одних она ожесточает, других, напротив, заставляет стать еще человечнее. К этим людям и относится главная героиня романа «Джейн Эйр».

Джейн обрела чувство собственного достоинства, следовала правилам нравственности. Не смогла выйти замуж за любимого женатого человека, пожертвовала своим благополучием и семейной жизнью, но затем она все-таки получила вознаграждение за это – бесконечное счастье. Именно терпение, стойкость, мудрость,

заложенные еще в детстве, помогли Джейн спасти себя и мистера Рочестера от греха. Воспитывала маленькую Адель как свою собственную дочь. В конце произведения она узнает, что у нее есть семья, которая ее очень любит. Ее стойкий характер помог Джейн обрести свое место в этом мире. Ее пример показал, что воспитать человека помимо семьи могут трудные жизненные ситуации. Ведь не зря говорил советский педагог и писатель А.С. Макаренко: «Нельзя воспитать мужественного человека, если не поставить его в такие условия, когда бы он мог проявить мужество, все равно в чем – в сдержанности, в прямом открытом слове, в некотором лишении, в терпеливости, в смелости». И самое главное при этом, что человек должен всегда оставаться человеком.

Дочитав роман до конца, мы можем сделать вывод о воспитывающей функции этого романа. Конечно, как мы уже сказали выше, можно пройти сквозь все те же тяготы и невзгоды, что и Джейн, но не вынести для себя никакого урока. Но, все таки, автор надеялся на то, что читатель сделает переоценку ценностей, пересмотрит свою жизнь вдоль и поперек и, может быть, поймет, что все то плохое, что с ним случилось – урок, благодаря которому он живет, в прямом смысле этого слова. Вынести для себя урок – вот что главное.

#### **Список литературы**

1. Бронте, Ш. Джейн Эйр / Ш. Бронте . – М.:°Художественная литература, 1992. – 508с.
2. Гурова, И.Г. Роман «Джейн Эйр» / И.Г. Гурова. – Москва, 2007.
3. Клименко, Е.И. Английская литература первой половины XIX века / Е.И. Клименко. – Л., 1994.
4. Bentley, P. The Brontes and their world / P. Bentley. – New York, 1969. 144 p.
5. Gerin W. Charlotte Brontë. The evolution of genius / W.°Gerin. – London, 1967. 617 p.
6. Martin R. B. The accents of persuasion: Charlotte Brontë's novels. –London, 1966. 188 p.

#### **Abstract**

The article is devoted to the problem of education in the novel "Jane Eyre". The paper discusses the main aspects related to emotional and spiritual growth of the main character of Bronte's novel, identifies the factors that determine the nature of her education and self-education.

**Keywords:** literature, problem, educatoin, upbringing, learning

*М.В. Костюченко,  
магистрант 1 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – М.Л. Скворцова,  
к.ф.н., доц. кафедры языкознания  
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **ПРОБЛЕМА РАБСТВА В РОМАНЕ Г. БИЧЕР-СТОУ «ХИЖИНА ДЯДИ ТОМА»**

В статье рассматривается проблема рабства в романе Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». Роман вызвал резонанс в американском обществе, осветив все ужасы рабовладельческой системы. Вскоре после выхода книги вследствие гражданской войны рабство было отменено, и этот роман сыграл немалую роль в этом.

**Ключевые слова:** рабство, расизм, Гарриет Бичер-Стоу, Хижина дяди Тома, американская литература

«Хижина дяди Тома» – роман, принадлежащий перу американской писательницы Гарриет Бичер-Стоу. Произведение создавалось с 1851 по 1852 год. Сначала роман был опубликован в нью-йоркском еженедельном издании «Национальная эра» отдельными главами. В 1852 года книга вышла уже отдельным изданием.

«Пожалуй, в истории других стран вряд ли найдется художественное произведение, которое оказало бы такое мощное воздействие на сознание нации, как этот роман на сознание американцев. Не случайно президенту Линкольну приписывают фразу, якобы произнесенную им при встрече с писательницей в начале Гражданской войны: «Так это Вы та маленькая леди, которая своей книгой начала большую войну?» [3, 164]. Он, конечно же, пошутил, но в этой шутке была доля правды.

«По популярности у американских читателей 19 века и по общему тиражу эту книгу превосходила лишь Библия. Роман стал первым бестселлером в мировой литературе» [4, 259].

Книга вошла в сокровищницу мировой классики, до сих пор пользуется читательским спросом. Американцы раскупали эту книгу как горячие пирожки, она была переведена на многие языки. В России книга вышла в 1858 г., как приложение к журналу «Современник». В то время Россия была на пути к отмене крепостного права, и произведение американки оказалось созвучным настроениям российского читателя. Роман будил в читателях чувство

сопереживания угнетенным, размышления о социальной несправедливости, призывал к борьбе за свободу и равноправие людей независимо от их происхождения.

Когда Г. Бичер-Стоу принялась за написание романа «Хижина дяди Тома», институт рабства в Америке казался чем-то неизбежным. Почти треть американского населения находилась в рабстве, бесплатный труд невольников позволял получать огромные прибыли. Африканцы, привезенные из-за океана, покупались и продавались, как товар, перекупщиками и плантаторами. У рабов не было никаких прав, они полностью подчинялись воле хозяина. С некоторыми из них обращались как со скотом, не считали за людей, кормили так, лишь бы те не умерли с голода.

С детства Г. Бичер-Стоу осознала несправедливость рабства. Она воспитывалась в религиозной семье, ее отец был священником. Вся ее семья была против рабовладения. В восемнадцать лет Г. Бичер-Стоу стала учительницей. В 1832 году будущая писательница вместе с отцом переехала в город Цинциннати, расположенный на границе Севера и Юга. На Севере рабства уже не было, там царил капитализм, на Юге же по-прежнему рабы погибали от тяжелых условий труда на плантациях. Позже Гарриетт вышла замуж за священника. Она начала публиковать статьи в американских журналах. На индустриальном Севере в те времена уже развернулось движение за освобождение невольников от рабства – аболиционистское движение. Некоторые африканцы смирялись со своей судьбой и были покорны и преданны хозяевам, другие не могли примириться со своей долей, бежали от злой участи, боролись за свою свободу. Аболиционисты помогали африканцам сбегать с Юга на вольный Север. Они укрывали беглых африканцев в домах, помогали им добираться до границы с северными штатами.

Но в 1850 году в Америке ввели закон, предписывающий возвращать в рабство всех сбежавших на Север африканцев. Последняя надежда на свободу у рабов исчезла. Аболиционисты были возмущены, и это послужило для Г. Бичер-Стоу толчком для создания произведения, описывающего всю несправедливость рабства.

Главный герой романа – Том, доброжелательный, благочестивый, покорный воле хозяина, со смирением воспринимает превратности судьбы, в свободное от работы время изучает Библию, так как верит в бога и в божью волю.

В романе параллельно разворачиваются две сюжетные линии: история дяди Тома и история супругов Джорджа и Элизы и их сына. Сюжет начинает свое развитие с момента продажи хозяином,

мистером Шелби, рабов. Он решает из-за долгов продать верного слугу Тома и сына служанки своей жены. В те времена хозяева могли продать ребенка-раба, тем самым навсегда разлучив его с семьей. Элиза ненароком подслушивает разговор о предстоящей продаже и, несмотря на то, что была преданной своей хозяйке, решает бежать на Север, где сможет обрести свободу. Кроме того, муж Элизы служил другому хозяину, так что и с мужем она редко виделась, а решив бежать с ребенком, и вовсе не надеялась увидеть мужа снова. Том же, напротив, покорно смиряется со своей участью. Он очень набожен, и мыслей о бегстве в его голове даже не возникает.

По мере развертывания сюжета мы знакомимся с второстепенными героями этой книги, как белокожими, так и чернокожими. Каждый герой очень ярко изображен писательницей. Например, супруга дяди Тома – хлопотливая кухарка тетушка Хлоя; или расчетливый и бездушный торговец Гейли, у которого выработана своя система продажи негров; или негритьянка Пру, сморщенная, высохшая и спившаяся от горя, после того как ее ребенка хозяева заморили голодом, так как у нее пропало молоко, а кормить ей его больше ничем не разрешали.

Дядя Том не протестует против господ и мирится со своей участью, в отличие от других рабов – мятежного Джорджа Гарриса, который не хочет полагаться на религию и служить богу, допустившему несправедливость рабства, стойкой Элизы, стремящейся спасти своего ребенка от продажи перекупщику. Том – приверженец христианской морали, он хочет нести свой крест, полагаясь на божью волю. Имя дяди Тома стало символом покорности и смирения перед рабской участью.

Дядя Том и Джордж Гаррис – две противоположности, демонстрирующие разное отношение африканцев к своему положению. И в романе по сюжету именно мятежники Элиза и Джордж Гаррис оказываются победителями. Том, к несчастью, погибает. Г. Бичер-Стоу показала несостоятельность идеи христианского смирения, которая служила плантаторам оправданием рабства.

Среди героев-плантаторов в романе представлены как «хорошие» хозяева, например, мистер Сен-Клер или Джордж Шелби, сын мистера Шелби, так и хозяева-тираны, например Легри, который вместе с надсмотрщиками забивает Тома до смерти. В любом случае, рабовладельцы, даже если они хорошо обходятся с рабами, творят несправедливость, делая одного человека собственностью другого.

Г. Бичер-Стоу в своем романе описала жестокую правду того времени. И эта правда стала символом антирабовладельческого движения. После выхода книги в свет сторонников у аболиционистского движения прибавилось

Реакция на роман была бурной. Некоторые обвиняли Г. Бичер-Стоу во лжи, в том, что она слишком сгустила краски, изображая положение рабов в Америке. В ответ писательница написала статью под названием «Ключ к «Хижине дяди Тома», в которой заявила, что в основу сюжета легли события из жизни, что роман – это «мозаика реальных фактов» [2, 293]. С одними героями своего романа она была знакома лично, о других ей поведали знакомые. Так, эпизод бегства негритянки-рабыни Элизы с ребенком на руках через ледяную реку Огайо Г. Бичер-Стоу почерпнула из газет тех лет. А от брата она узнала историю Прю о жестоком плантаторе, образ которого она воплотила в Ленгри. Африканцев разлучали с близкими и любимыми людьми, продавая разным хозяевам, как домашний скот, многих отправляли на плантации в низовья Миссисипи. Это был сущий ад, все рабы боялись этого места. В своей статье Г. Бичер-Стоу призвала людей к борьбе против рабовладения. А в заключение статьи писательница взывала ко всей стране: «Покайся же, Америка, стряхни с себя путы, которыми ты, опутывая других, еще более опутала самое себя!..» [1, 551]. Судьба людей не должна зависеть от цвета их кожи.

Южане были агрессивны настроены против аболиционистов, так как хотели сохранить старый порядок и «живую собственность». Южане оправдывали рабство религией и божьей волей, полагая, что чернокожие прокляты господом и должны служить белокожим. Они внушали рабам мысль, что если те не будут нести свой крест, то будут вечно мучиться в аду. Северяне же преследовали свои цели. Труд бывших рабов гораздо меньше оплачивался, и их освобождение и последующая миграция с юга сулили им огромные прибыли.

В результате противостояния индустриального Севера и рабовладельческого плантаторского Юга развязалась Гражданская война. Она длилась с 1861 по 1865 год. Много людей погибло, но в итоге рабство было уничтожено.

Но, увы, после отмены рабства проблемы расизма остались, «освобожденные» рабы подвергались гонениям в обществе, их унижали, оскорбляли, вплоть до середины двадцатого века их лишали возможности делать карьеру, вести общественную деятельность, во многих местах висели таблички с надписью «только для белых». Многие африканцы попали в тюрьмы, многие были казнены на судах Линча – расправах с теми, кто заявлял о своих правах. В 1950–60-е

годы в Америке развернулось массовое движение за права черных во главе с М.Л. Кингом. Проблемы расизма актуальны и по сей день, и не только в Америке, но и во всем мире.

Г. Бичер-Стоу правдиво описала ужасы американской рабовладельческой системы. Со дня опубликования романа «Хижина дяди Тома» уже минуло больше 150 лет. Но книга любима многими по сей день, она продолжает волновать душу читателя, заставляет его сопереживать героям, воспитывает человечность и справедливость.

#### Список литературы

1. Бичер-Стоу, Г. Хижина Дяди Тома / Г. Бичер-Стоу – М.: Детская литература, 1983. – 558 с. Завадьё, А. Пока стены не рухнут... О романе Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» / А. Завадьё – М.: Детская литература, 1980. – 558 с.

2. Морозова, И.В. «Антитомовский роман» как фактор формирования идей южности в американской литературе: женская стратегия [Электронный ресурс] / И.В. Морозова // Вестник Удмуртского университета. – 2015. – Т. 25. – Выпуск 5. – С. 164–169. – Режим доступа: [http://en.vestnik.udsu.ru/files/originsl\\_articles/vuu\\_15\\_055\\_26.pdf](http://en.vestnik.udsu.ru/files/originsl_articles/vuu_15_055_26.pdf)

3. Щербакова, О., Удлер, И.М. Источники романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» [Электронный ресурс] / О. Щербакова, И.М. Удлер // Мировая литература в контексте культуры. – 2007. – № 2. – С. 259–264. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/download/63540170.pdf>

#### Abstract

The article deals with the problem of slavery in H. Beecher Stowe's novel «Uncle Tom's Cabin». The novel caused a dissonance in American society, highlighting the horrors of the slave system. Shortly after the book's publication due to the civil war slavery was abolished, this novel played a significant role in this.

**Keywords:** slavery, racism, Harriet Beecher Stowe, Uncle Tom's Cabin, American literature



*Ю.В. Макарова,  
студент 3 курса АФ ННГУ (г. Арзамас)  
Научный руководитель – Е.А. Жесткова,  
к.ф.н., доц. кафедры методики дошкольного  
и начального образования АФ ННГУ*

## **ПРАВОСЛАВНЫЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

В статье рассматривается проявление православных мотивов в лирике М.Ю. Лермонтова. Приводятся примеры христианской мысли в творчестве поэта, а также атеистические тенденции его поэзии.

**Ключевые слова:** М.Ю. Лермонтов, лермонтоведение, православие, русская лирика, поэзия

Михаил Юрьевич Лермонтов – поистине великий русский поэт. В своих статьях В.Г. Белинский часто замечает, что произведения Лермонтова противоречивы. Его талант имеет как почитателей, так и врагов. Но это, как отмечает критик, является показателем настоящего писательского дара. «Талант Лермонтова поражает невольно удивлением всякого, у кого есть эстетический вкус», – продолжает В.Г. Белинский [1, 56].

Проблема взаимоотношения художественного мира М.Ю. Лермонтова и христианской религии интересовала многих критиков и литературоведов на протяжении всей истории лермонтоведения. Отражение православных идей можно найти во многих произведениях поэта, написанных в разные периоды творчества. В.Н. Касаткина приводит в пример сюжет поэмы «Демон» (1829-1839), который рассказывает о борьбе падшего ангела против Господа. Исследователи отмечают, что здесь Лермонтов близок к библейской трактовке, хотя есть неточности и отклонения, которые не столь важны. Лермонтов стремится показать невозможность земной любви без благословения Господа [2, 88].

Хочу любить, хочу молиться,  
Хочу я веровать добру...

Демон не в силах справиться с одиночеством и властью над землей. Как следствие происходящего, демон обещает Тамаре отречение от «гордых дум», «веровать добру», обещает с «небом примириться», но одной гарантией исполнить клятву является лишь собственное «я». Близость Демона к Тамаре стала смертельной для нее, но другой исход невозможен. Любовь для Демона – не прекрасное чувство радости, а только осознание своего верховного положения,

могущества и превосходства. Провидение распоряжается иначе, прерывая празднование Демона. В борьбе с Посланником Неба Демона ждет крушительное поражение, и душа Тамары отправляется в рай. Все это показывает несостоятельность зла перед Господом. Это является совпадением не только с евангельским толкованием этого мирового конфликта, но и с религиозными убеждениями самого поэта.

Многие современники поэта воспринимали монологи Демона как призыв к борьбе против гнусного устройства общества, а в бунте грешного ангела против небесного владыки видели отражение общественного протеста против змного царя, против религии и ее служителей. До сих пор нет общей точки зрения по поводу трактовки этого произведения.

Ангельскую тему, но уже совсем в другом ключе, Лермонтов продолжает в стихотворении «Ангел» (1831). Душа запомнила песню, которую пел ей ангел, она помнит то, что было до рождения. Как отмечает М.С. Короткова, это интересное признание Лермонтова, почти не помнившего свою мать. Ему не было еще 3 лет, когда она скончалась. В произведении отражена какая-то глубинная, историческая память не только того, что было в земной жизни, но и того, что было до нее [3, 8].

Вчитываясь в текст стихотворения «Ангел», мы начинаем понимать, как художник при помощи в основном обычных слов совершает волшебство: он превращает стихотворение в чудо, доставляющее читателю эстетическое наслаждение. Поэт хочет, чтобы мы пережили вместе с ним движение души, которая «желанием чудным полна». Вместе с поэтом мы проникаемся чувством покоя, чудодейственной силой песни.

Есть в творчестве Лермонтова три стихотворения с названием «Молитва». Молитва – это личное, близкое обращение человека к Богу. И хотя многие не относят Лермонтова к числу глубоко верующих поэтов, но он все же написал три таких стихотворения, посвященных разным людям.

В первом, написанном, когда поэту было всего лишь 16 лет, он перечисляет грехи, обращаясь к весельному Богу с мольбой о милосердии.

Не обвиняй меня, всесильный,

И не карай меня, молю, ...

За то, что в заблужденье бродит

Мой ум далеко от тебя...

Как ни странно, но творчество является причиной того, что поэт забывает о Боге. Лермонтов сравнивает себя с вулканом, своих стихи же с лавой, которая вырывается из него, являясь ему неподвластной. Это происходит по мимо его воли, и с этим человеку очень сложно бороться.

Вторым в трилогии «Молитва» становится стихотворение, посвященное Марии Лопухиной. Лермонтов отправляет ей письмо, в конце которого пишет прекраснейшие строки. Они забылись поэтом, но, случай таков, что, найдя, Лермонтов полюбил их снова [4, 216]. Стихотворение построено в стиле монологической речи одного героя. Произносится молитва за счастье дорогой и любимой женщины. Через строки Михаил Юрьевич передает чувства нежности, ласки, света, чистоты.

Я, мать божия, ныне с молитвою ...

Не о спасении, не перед битвою, ...

Не за свою молю душу пустынную, ...

Но я вручить хочу деву невинную

Теплой заступнице мира холодного.

Поэт выражает свои чувства не просто в стихотворении. Он просит у Богородицы защиты не для себя, а для любимой. Он знает, что только таким образом с любимой женщиной все будет в порядке и она обретет истинное счастье.

Последним в трилогии, но совсем не последним по значимости становится стихотворение «В минуту жизни трудную...», которое посвящено Марии Щербатовой. Именно она дала совет Лермонтову молить Бога в минуты горя и тоски, и он дал обещание делать это. Несколько первых строк говорят о состоянии души героя, в его жизни часты тоска, печаль, грусть... И именно тогда он обращается к Богу: «Одну молитву чудную / Твержу я наизусть». Далее ведется рассказ о самой молитве. Нам не дается полный ее текст, но через слова поэта мы чувствуем ее необъемлемую силу. Заключительная часть – освобождение от чувства тоски и сомнений, мучавших героя. Бог внимлет молитве и возвращает жизнь героя от тьмы к свету:

С души как бремя скатится,

Сомненье далеко –

И верится, и плачется,

И так легко, легко...

Одним из наиболее значимых произведений русского поэта считается стихотворение «Ветка Палестины». Считается, что Лермонтов написал его в квартире А.Н. Муравьева, но точная дата неизвестна [4, 141]. Поэт проводит параллель с христианским Новым заветом. Как известно, в Иерусалиме, Иисуса Христа встречали восклицаниями и пальмовыми веточками. В «чистых водах Иордана» Спаситель мира, согласно истории, прошел обряд крещения. С «миром и отрадой» связаны евангельские представления о спасении и прощении.

У поэта, несомненно, были стихи, обращенные к Божественному, но споры вокруг его творчества не утихают по сей

день. Кто-то считает поэта истинно православным, а кто-то, наоборот, отрицает это, говоря лишь о проявлении личного эго поэта и называя его «скорее атеистом».

30-е гг. XIX в. становятся для Михаила Юрьевича знаменательными, здесь становятся наиболее заметными его богоборческие тенденции. Вызов, по отношению к Верховному Господу, прослеживается в произведениях «Станный человек» (1831), где герой Владимир порывает с Богом; а также «Измаил-Бей» (1832), «Боярин Орша» (1835-1836), «Мцыри» (1840). В.Г. Белинский замечает, что гордая вражда с небом, это отличительная характеристика произведений Лермонтова [1, 124].

Герой, одной из драм Лермонтова «Люди и страсти», задается вопросом, если Бог всемогущ и всеведущ, почему он не препятствует преступлениям. Этот вопрос не столько героя, сколько самого поэта. Он видит несправедливость вокруг, видит, что чаще вознаграждается не добро, а зло. Все это зарождает тень сомнения в душе поэта.

Чтобы понять, насколько близок тот или иной автор к христианской вере, нужно ознакомиться со всеми известными его произведениями, вникнуть в сущность его творчества. Это дело сложное и долгое. Каждое произведение М.Ю. Лермонтова имеет скрытый смысл: православное оно, или атеистическое, оно учит любви, дружбе, почитанию, уважению. Мы можем только гордиться, что на нашей земле жили такие великие люди. И теперь они стали настоящим достоянием русской литературы.

#### **Список литературы**

1. Андронников, И.Л. Лермонтов. Исследования и находки / И. Андронников. – М.: АСТ, 2013. – 688 с.
2. Касаткина, В.Н. «Демон» – поэма М.Ю. Лермонтова / В.Н. Касаткина // Христианские истоки русской литературы. – М., 2001. – С. 88–98.
3. Короткова, М.С. М.Ю. Лермонтов и православие / М.С. Короткова. – Сергиев Посад, 2010. – 76 с.
4. Михайлов, В.Ф. Лермонтов: «Один меж небом и землей» / В.Ф. Михайлов. – М.: Молодая гвардия, 2012. – 618 с.

#### **Abstract**

The article discusses the manifestation of the Orthodox motifs in the lyrics of M. Y. Lermontov. Examples of Christian thought in the works of the poet, and atheistic trends of his poetry.

**Keywords:** Lermontov, Lermontov studies, Orthodoxy, Russian lyric poetry, poetry

*А.С. Маклаков,  
студент 1 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – Е.Г. Постникова,  
д.ф.н., доц. кафедры русского языка,  
общего языкознания и  
массовой коммуникации МГТУ им. Г.И. Носова*

## **МИРОПОНИМАНИЕ «ПОДПОЛЬНОГО ПАРАДОКСАЛИСТА» В ПОВЕСТИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ XX ВЕКА**

В статье рассматривается диалектика душевных переживаний «подпольного парадоксалиста», проблема личности и социума, восстание против рационалистического обезличивания человека. Акцентируется внимание на идейной соотнесенности взглядов «подпольного человека» с экзистенциальной философией XX века.

**Ключевые слова:** «подпольное сознание», экзистенциализм, страх, предтеча, свобода

«Записки из подполья» (1864 г.) – глубокое и противоречивое произведение, в котором художественный образ «подпольного человека» XIX века превосходит такие экзистенциальные проблемы XX века, как смысл человеческого существования, противостояние рационального и иррационального взгляда на человека, философия свободы, соотношение индивидуального «Я» и социального. В свою очередь, «подпольное сознание» русского интеллигента рассматривается как предчувствие философии экзистенциализма и определяет взгляды Ф.М. Достоевского на проблему человека и человеческого существования как пророческие. Попытаемся ответить на вопрос, какие именно болевые точки экзистенциального сознания XX века обнаруживает Ф.М. Достоевский в образе «подпольного человека».

В первую очередь, мы вспоминаем монолог «подпольщика»: «А впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе. Ну так и я буду говорить о себе» [2, 42]. Философская концепция «Я-то один, а они-то все» [2, 89] определяет персоналистическое стремление «подпольщика» к социальному отчуждению. «Свету ли провалиться, или вот мне чаю пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» [2, 45] – вот

постулат крайнего индивидуализма, продиктованный эгоцентрическим отношением к миру.

Отсюда вытекает конфликт взаимодействия личности и социума, который наиболее полно реализуется в образе героя-парадоксалиста. Известно, что в будущем для экзистенциальной философии будет характерна постановка индивидуального «Я» выше социального, поскольку второе ограничивает свободу человека. Спустя семьдесят пять лет русский философ, представитель религиозного экзистенциализма Н.А. Бердяев скажет: «Человек находится в дурной рабской зависимости от общества, и он сам создает эту зависимость, гипостазировав общество, создавая о нем мифы» [1, 34].

Мифологизировал социальное окружение и наш главный герой. Особенно ярко это проявляется во второй части повести «По поводу мокрого снега». Анализ его отношений мы будем рассматривать в русле испытываемого главным героем «экзистенциального страха». Достоевский ставит эксперимент над «подпольным человеком», помещая его в ситуацию, которая хранит глубокую опасность: что ждет человека, поставившего личную свободу превыше всего, – обретение твердых, прочных бытийных оснований или крах личностного начала?

Вторая болевая точка, которой коснулся Парадоксалист, – это экзистенциальная тема «иррационального бунта». Бинарная оппозиция главного героя «Записок из подполья» несет в себе следующее содержание: «а ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти. По крайней мере человек всегда как-то боялся этого дважды два четыре, а я и теперь боюсь» [2, 77]. Здесь рациональное противопоставляется иррациональному, как смерть – жизни. В этом смысле экзистенциальный бунт парадоксалиста – это бунт против мира бытия, в котором «знак и символ оказываются первичнее реальности, важнее «живой жизни» [4, 30]. Николай Бердяев напишет об этом следующее: «Это значит лишь, что в объективированном мире человек поставлен под знак математического числа» [1, 34]. Парадоксальный герой отстаивает свое право на существование вопреки всякому рациональному началу: «Ведь я, например несколько не удивлюсь, если вдруг ни с того среди общего благоразумия возникнет какой-нибудь джентльмен <...> упрет руки в боки и скажет нам всем: а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с той целью, чтоб все эти логарифмы отправились к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!» [2, 68].

Очень важно отметить, что восстание «подпольного человека» против позитивистских теорий о человеческой природе, которые, в свою очередь, превозносят человеческое благо и благополучие выше его свободы, специфично в своем отражении. Удивительно то, что «подпольщику» важен сам протест, а не его последствия, важен факт «самостоятельного хотенья», «право пожелать самому себе»: «Стою я... за свой каприз и за то, чтоб он был мне гарантирован, когда понадобится» [2, 78]. «Ведь я, например, совершенно естественно хочу жить для того, чтоб удовлетворить всей моей способности жить...» [2, 71]. При этом «подпольный парадоксалист» понимает, что «природа нас не спрашивается; что нужно принимать ее так, как она есть» [2, 70], и его «усиленное сознание», выражая нежелание смириться с «законами природы», само находится в рамках этих законов: «Дважды два и без моей воли четыре будет. Такая ли своя воля бывает!» [2, 75].

Но даже внутри них подпольщик наделяет себя правом задать вопрос о предназначении человека: «Что же такое человек без желаний, без воли и без хотений, как не штифтик в органном вале?» [2, 69]. И отвечает на него: «все дело-то человеческое в том только и состоит, чтоб человек поминутно доказывал себе, что *он человек, а не штифтик!*» [2, 74].

Сознание «подпольного человека», поглощенное волей к метафизической энергии, испытывает в себе острые противоречия, пытаясь ко всему «положительному благоразумию примешать <...> пошлейшую глупость». Но в этой диалектике, в этом, собственно говоря, раздвоении главной задачей героя-подпольщика остается доказать то, что люди все еще люди, а не фортепьянные клавиши, на которых <...> играют сами законы природы собственноручно...». Быть не фортепьянной клавишей, по мнению «подпольного обитателя», значит не быть объектом рационального определения, не быть обезличенным средством. Это значит «освобождение» путем толкования свободы, которая становится актом стихийного безрассудного протеста, бунта, восстания.

Такая постановка проблемы человека впоследствии будет роднить произведение Ф.М. Достоевского с философией экзистенциализма. Отрицание рационалистических взглядов на человека – это каприз героя-парадоксалиста, который «сохраняет нам самое главное и самое дорогое, то есть нашу личность и нашу индивидуальность» [2, 71].

Исходя из вышесказанного, «подпольщик», доказывая бессмысленность идеи превосходства разума над человеком, дискредитируя рационалистическое определение человека,

предвосхищает фундаментальную проблему экзистенциализма – критику традиционной философии и провозглашение нового, гуманного персоналистического взгляда на человека.

В качестве изначального и подлинного «бытия-в-мире» (по Ж.П. Сартру) герой-парадоксалист выделяет само внутреннее переживание своего существования, а мир его чувствований определяют такие модусы экзистенциализма, как страдание, *отчаяние*, *страх*, приобретающие особый онтологический статус. Хотелось бы поговорить о них более подробно.

По мысли русского интеллигента XIX века, «страдание есть сомнение, есть отрицание» [2, 78]. Более того, «страдание – да ведь это единственная причина сознания». А сознание, в свою очередь, «есть величайшее для человека несчастье [2, 78-79]. Но это несчастье, по мысли «подпольного человека», «бесконечно выше, чем дважды два» [2, 79]. Главный герой задается вопросом: «Ведь, может быть, человек любит не одно благоденствие? Может быть, он ровно настолько же любит страдание? Может быть, страдание то ему ровно настолько же и выгодно, как благоденствие?» И отвечает на него: «А человек иногда ужасно любит страдание, до страсти, и это факт» [2, 70]. Это факт живого, трепетного, экзистенциального переживания. Я страдаю, значит, я существую – формула экзистенциального отношения к миру. Страдание связано с самим существованием личности и личного сознания, оно удостоверяет их. Если главный герой принимает жизнь, то он принимает и страдания.

Ощущение отчаяния у «подпольного человека» в очередной раз подтверждает глубину его интеллектуальной природы. Понимание парадоксалиста «в отчаянии-то и бывают самые жгучие наслаждения, особенно когда уж очень сильно сознаешь безвыходность своего положения» [2, 50]. Отчаяние «подпольщика» начинается там, где его стремления к идеалу рушатся при столкновении с реальной действительностью, отрицающей все попытки противостоять ей.

Определяющим переживанием в течение всего произведения становится для «подпольного человека» чувство страха. Во-первых, это страх перед самим собой: «Насколько можно быть откровенным по отношению к себе и не побояться всей правды?» [2, 20]. Преодоление страха является определяющей целью всей исповеди главного героя. Во-вторых, экзистенциальный страх парадоксалист испытывает в отношениях с другими людьми. Именно из него вытекает диалектика душевных терзаний русского интеллигента. Она выражает потерю бытийных оснований, что особенно раскрывается во второй главе.



Герой заведомо боится унижений, непонимания со стороны одноклассников перед обедом в трактире. При этом он старается компенсировать этот страх навязчивыми мыслями об умственном превосходстве, за которое, по его мнению, должны «полюбить». Парадоксально, но наш главный герой впадает совершенно в другую крайность, начиная публично самоуничтожать себя. Самое удивительное то, что, пронизанный насквозь страхом, он отыгрывает его на чувстве самообладания над беззащитным человеком, способным к искреннему сопереживанию и сочувствию, над проституткой Лизой. Двадцатилетняя девушка становится для «подпольщика» объектом зависти и оскорблений потому, что он боится быть добрым, ибо это чувство принимает за слабость.

Весь страх он держит внутри своего «подполья» – пристанища обид, жажды мщения, комплексов, обители одиночества. И все это «подпольное мировоззрение», «нравственное растление», извращенная рефлексия лишь из-за того, что герой «Записок из подполья» испытывает *страх* к «живой жизни». Именно поэтому парадоксалист и утверждает: «Чем больше я сознавал о добре и о всем этом «прекрасном и высоком», тем глубже я и опускался в мою тину и тем способнее был совершенно завязнуть в ней» [2, 83]. Опускается герой потому, что боится быть добрым, ибо чувство принимается за слабость. Именно поэтому он говорит Лизе: «Мне не дают... Я не могу быть... добрым!» [2, 175]. Но вскоре, испугавшись «слабости», мстительно овладевает Лизой, а для полного «торжества» всовывает ей в руку пять рублей, напоминая ей о ее социальном статусе.

Герой-парадоксалист стремится выйти из подполья и обрести подлинную свободу. Он знает, что подполье есть не что иное, как «нравственное растление»: «Сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду» [2, 77]. Но, движимый губительным чувством страха, сам отказывается от того, к чему так свято стремился, выбирает сознательное погребение самого себя заживо с горя: «Ну, попробуйте, ну, дайте нам, например, побольше самостоятельности, развяжите любому из нас руки, расширьте круг деятельности, ослабьте *опеку*, и мы... да уверяю же вас: мы тотчас же попросимся опять обратно в опеку» [2, 181].

Здесь мы и отвечаем на вопрос, поставленный в начале статьи. Главный герой повести мужественно отстоял свою личную свободу, смог отказаться от пошлых целей окружающего общества, избавился от губительных «литературных форм», но не обрел при этом сокровенного счастья, твердых бытийных оснований. Страх перед

настоящей «живой жизнью» не дал ему выйти из подпольного мира. В°этом и заключается «трагизм подполья».

Таким образом, исповедь петербургского чиновника с его крайним индивидуализмом и раздвоенным сознанием определяет «Записки из подполья» как «увертюру экзистенциализма» [3, 6]. Достоевский оказался первым русским писателем, который предвосхитил в мировой культуре глубокий кризис человеческого существования, переоценку ценностей, иной взгляд на научный прогресс и место человека в этом мире.

#### **Список литературы**

1. Бердяев, Н.А. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической метафизики / Н.А. Бердяев. – М.: Изд. Litres, 2013. – 356 с.
2. Достоевский, Ф.М. Записки из подполья / Ф.М. Достоевский. – М.: Азбука, 2008. – 280 с.
3. Кауфман, В. Экзистенциализм от Достоевского до Сартра [Электронный ресурс] / В. Кауфман. – Режим доступа: <http://enkeli-naiivius.livejournal.com/268615.html>
4. Постникова, Е.Г. Власть в творчестве Ф.М. Достоевского (мифопоэтический и художественно-философский аспекты) / Е.Г. Постникова. – Магнитогорск: МаГУ, 2014. – 202 с.

#### **Abstract**

This scientific article examines the dialectic of spiritual experiences of the «underground paradoxalist», the problem of the personality and the society, the revolt against the rationalist depersonalization of person. The attention is focused on the relatedness between the «undeground man» with the existential philosophy of XX century.

**Keywords:** «underground consciousness», existentialism, fear, forerunner, freedom

*Г.А. Моржерин,  
студент 1 курса ЛГПУ  
им. П.П. Семенова-Тян-Шанского (г. Липецк)  
Научный руководитель – О.С. Шурупова,  
к.ф.н., доц. кафедры английского языка  
ЛГПУ им. П.П. Семенова-Тян-Шанского*

## **ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ПОЭЗИИ ВИВИАНА АЗАРЬЕВИЧА ИТИНА**

Статья содержит краткую биографию Вивиана Итина, анализ гуманистической идеи в поэзии Вивиана Итина на примере стихотворений «Эмпедокл», «Скованный Прометей», «Тангенс воли», «Ното Sapiens», поэмы «Солнце сердца», фантастического романа «Страна Гонгури».

**Ключевые слова:** Вивиан Итин, биография, анализ, гуманизм

Среди множества имен отечественных писателей и поэтов долгое время оставалось незаслуженно малоизвестным имя Вивиана Итина. Сибирский поэт и прозаик, путешественник и ученый, юрист и литератор, Итин был, что называется, «мастером на все руки». Однако, несмотря на необычайную широту интересов, он ничем не занимался поверхностно, предпочитая основательно браться за любое дело, которое предлагала ему судьба.

Родился Вивиан в Уфе 26 декабря 1883 года (7 января 1884). Отец его, Азарий Александрович, был известным в городе адвокатом, имел печатные труды. Мать, Зинаида Ивановна Короткова, играла на сцене уфимского любительского театра [2]. В восемь лет Вивиан переболел корью, которая впоследствии осложнилась костным туберкулезом. В результате этого почти все свое детство Итин провел в санатории в Алушке, вернувшись в Уфу только к концу своего обучения в реальном училище. Болезнь, надолго приковавшая Вивиана к постели, вынужденный переезд на берег Черного моря оказали серьезное влияние на развитие его личности и характера, оставив ему до конца жизни страстную тягу к путешествиям и мечту о далеких землях.

С отличием окончив училище, Итин уехал в Санкт-Петербург, где сначала поступил в Психоневрологический институт, а через год, в 1913 г. перевелся на юридический факультет Петербургского университета. В университете Вивиан Азарьевич познакомился с Ларисой Рейснер, дочерью профессора Михаила Андреевича Рейснера.

Возможно, именно отношения с Ларисой Михайловной окончательно определили мировоззрение Итина и его деятельность на литературном поприще.

Уже в студенческие годы Вивиан начал писать стихи, завершил свою первую антивоенную фантастическую повесть «Открытие Риэля». Максим Горький, которому передали рукопись Итина, высоко оценил произведение и принял его в печать, однако вследствие закрытия журнала «Летопись» в конце 1917 г. оно так и не было опубликовано, а рукопись была утеряна.

Отношениям Итина и Рейснер также не суждено было продолжиться: весной 1918 г. народный комиссариат юстиции, где работал Вивиан Азарьевич, был переведен в Москву, а летом Итин, взяв отпуск, направился к родителям в Уфу. Вернуться обратно ему было не суждено – в результате мятежа белочехов город был захвачен. Понимая невозможность возврата в Москву и опасность пребывания в захваченном врагом городе, Вивиан присоединяется к американской миссии Красного Креста в качестве переводчика и отправляется на восток, в Сибирь.

В 1920 г. Вивиан Итин был назначен новым заведующим губернского отдела юстиции Красноярска, председательствовал в Реквизиционной комиссии. В то же время он начал редактировать литературный уголок «Цветы в тайге» в газете «Красноярский рабочий». В 1921 г. Итина направили в Канск. Ввиду недостатка людей с высшим образованием Вивиан Азарьевич, по воспоминаниям дочери, одновременно «был завагитпропом, завполитпросветом, завуроста, редактором газеты и председателем товарищеского дисциплинарного суда» [1]. Будучи в Канске, он получил считавшуюся уже утерянной рукопись «Открытия Риэля», переработал ее в роман и издал под названием «Страна Гонгури». Книга неоднократно переиздавалась впоследствии как в СССР, так и за рубежом [3].

Из Канска Вивиан переехал в Новониколаевск, где начал работу в журнале «Сибирские огни». В 1923 году журнал печатает повесть Итина «Урамбо» и сборник стихов «Солнце сердца». В 1926 г. Итин стал первым секретарем правления съезда писателей Сибири. В это же время он начал принимать участие в различных экспедициях: в агитационном полете на самолете «Сибревком» (1925), в гидрографической экспедиции в Гыданский залив (1926), в Карской экспедиции (1929), в Колымском рейсе (1934). В 1930 году Вивиан Итин издал книгу очерков о путешествиях «Выход к морю». В 1931 выступил в Иркутске с научным докладом о Северном морском пути. Вивиан Азарьевич активно занимался исследованиями в области

экономики, географии Сибири, приводил научные доказательства необходимости и окупаемости Севморпути [1].

В начале 30-х годов Итин становится главным редактором «Сибирских огней», председателем Западно-Сибирского объединения писателей. Примерно в это же время поэт, стараясь привлечь внимание общественности к жертвам репрессий, начинает все более явную критику власти (стихотворение «Скованный Прометей» и пьеса «Козел», написанные в 1937 г). После этого дни писателя были сочтены. 30 апреля 1938 года его арестовали по абсурдному обвинению в шпионаже в пользу Японии. 22 октября Вивиана Итина расстреляли. И лишь в 1956 году он был посмертно реабилитирован с формулировкой «за отсутствием состава преступления» [1].

Поэт погиб. Но на протяжении всей своей жизни он не переставал верить в Человека, в торжество справедливости.

В его стихотворениях, как ранних («Эмпедокл»), так и последних, написанных перед самым арестом («Скованный Прометей», «Стансы»), четко прослеживается тяга поэта к постижению истины и несению ее людям, пусть даже и ценой собственной жизни.

Эмпедокл – древнегреческий философ, который, согласно легенде, бросился в жерло вулкана Этна, желая вознестись на небо, чтобы занять место среди олимпийских богов. Итин переосмысляет эту легенду. Его Эмпедокл – искатель Истины, разочаровавшийся в земной жизни и стремящийся найти правду на небе. Итин пишет:

Моя душа – огонь, Аидоней,  
Ее туда влечет, где он таится, –  
К источнику сжигающих огней:

Подобное к подобному стремится [4].

Лирический герой Итина страдает от несправедливости, от пороков этого мира и не находит иного пути, кроме самоубийства. Его душа, «полная тоски и гнева», пылает – и он молит вулкан об избавлении от скорби:

Возьми мой прах, о кратер величавый,  
Мне скучно долгие жить и долгие ждать,  
Омой мне сердце беспощадной лавой, –  
Лишь мертвое перестает рыдать!.. [4].

Этот же мотив впоследствии проявляется и в фантастической повести «Открытие Риэля». Главный герой ее, ученый Риэль, – житель далекого мира, сконструировавший устройство, позволявшее наблюдать Землю начала XX века. Риэль, видя ужасы земной Первой мировой войны, не может принять их существование, не может

смириться с ними. Он принимает яд, протестуя против нечеловеческой несправедливости, происходящей на бесконечно далекой для него планете [3].

Тема протеста очень близка всему творчеству Вивиана Азарьевича Итина. И сам поэт, за время своих путешествий видевший немало так называемых «перегибов на местах», поступает подобно своему герою. Чем, как не самоубийством, можно назвать публикации откровенно антисталинского стихотворения в 1937 году?

Я только раб тирана олимпийца,  
Прикованный к скале кавказских гор... [4].

Итин обладал чрезвычайно чуткой душой – тем тяжелее было ему во время Гражданской войны судить простых, таких же, как он, людей, волей судьбы оказавшихся «с той стороны фронта». Это ярко отражено в его первых послевоенных стихотворениях: «В<sup>о</sup>наступлении», «Возвращение», «В трибунале», а также в поэме «Солнце сердца».

Несомый стремительным течением эпохи, Итин делал все, что требовала от него жизнь. И чем сильнее он погружался в водоворот войны, тем ярче запечатлевались в его памяти краткие минуты прозрения:

И не понять не знавшим нашей боли,  
Что значит мысль, возникшая на миг:  
Ведь это я стою с винтовкой в поле,  
Ведь это мой средь вьюги бьется крик! [4]

Эти пронзительные строки наилучшим образом передают настроения поэта – человека, вынужденного воевать просто потому, что он оказался в районе боевых действий и был зачислен в ряды одной из армий. Итин успел побывать по обеим сторонам баррикады. Американская миссия, с которой он прошел до Красноярска, действовала в интересах белых. И это несло ему дополнительные страдания – ведь Лариса Рейснер была в рядах Красной армии:

И – кто за прежнее поручится?  
Быть может, бешено любя, –  
В корабль враждебный с Камской кручи я  
Безмолвно целился в – тебя! [4]

Так пишет Вивиан Итин в «Солнце сердца», поэме, посвященной Ларисе Рейснер.

Но даже в эти суровые, кровавые годы поэт не теряет веры в будущее, веры в человечество. Он уверен, что «сердца, зажженные кострами», преодолеют любую, даже самую непроницаемую тьму. Его

стихи этого периода исполнены надежды. Надежды на конец войны. Надежды на будущее. Но прежде всего – надежды на человека.

Человеку Вивиан Азарьевич посвящает также стихотворение «Номо Саріеи», в котором выражена как вечная неудовлетворенность человечества собой («Я победил моря – во мне остались бури. / Я овладел огнем – огонь горит во мне...») [4], так и неистребимое его стремление к мечте, к свободе мысли и души:

Не зная воли, все ж к лучам стремится  
В тюрьме рожденный солнечный орел,  
Так дух предвидит некий ореол  
И жаждет навсегда освободиться! [4]

Но вера в человека у Итина не ограничивается простым лишь признанием его стремления к мечте. Мечта у него – не только цель, но и мотивация «во что бы то ни стало перепрыгнуть через себя». И вера в человека – вера в его будущее, вера в способность достичь небывалых высот.

Вивиан Итин был чрезвычайно трудолюбивым человеком. Никогда не сдаваясь перед трудностями, он смело смотрел в лицо своей судьбе. И контроль над собой, самодисциплину он ставил, вероятно, на одно из первых мест:

Жаждой радости и дрожью горя  
Беззаветно полня чрево бытия,  
Нужно пальцы чувствовать – на горле  
Этого – второго – Я [4].

Так в стихотворении «Тангенс воли» Вивиан Азарьевич определяет один из основных принципов своего бытия. И возможно, что именно этот принцип позволил ему проводить столь плодотворную работу на благо Родины и ставшей ему «малой Родиной» Сибири.

И, хотя поэт погиб, но его мысли, устремления, идеи живут в его произведениях. Его научно-исследовательские труды принесли пользу при освоении Северного морского пути. Вивиана Азарьевича называл своим учителем известный поэт Леонид Николаевич Мартынов. И пока жива память о нем, пока читаются его произведения, можно утверждать, что жив и сам поэт. Сам Вивиан Итин, ясно осознавая последствия публикации и предвидя свою гибель, помещает в «Скованном Прометее» пророческие строки:

Я весь, всегда, живу в сердцах людей.  
И пусть теперь когтями я изранен,  
Я в смертных жив – бессмертный Прометей! [4]

### Список литературы

1. Итина, Л.В. Поэт, писатель и путешественник [Электронный ресурс] / Л.В. Итина // Вестник online. – 2004. – № 5. – Режим доступа: <http://www.vestnik.com/issues/2004/0303/win/index.htm>
2. Итина, Л.В. Я был искателем чудес... [Электронный ресурс] / Л.В. Итина // Фантакрим МЕГА. – Минск, 1994. – № 1. – С. 36-37. – Режим доступа: <http://bvi.rusf.ru/bibli/bi001.htm>
3. Прашкевич, Г.М. Вивиан Азарьевич Итин [Электронный ресурс] / Г.М. Прашкевич // Прашкевич Г.М. Красный сфинкс: История русской фантастики от В.Ф. Одоевского до Бориса Штерна. – 2-е изд., испр. и доп. – Новосибирск: Свиньян и сыновья, 2009. – С. 131–145. – Режим доступа: [http://bvi.rusf.ru/bibli/i\\_ks2.htm](http://bvi.rusf.ru/bibli/i_ks2.htm)
4. Итин, В.А. Солнце сердца [Электронный ресурс] / В.А. Итин // Итин В.А. Солнце сердца. – Новониколаевск: Изд-во «Сибирские огни», 1923. – 80 с. – Режим доступа: <http://bvi.rusf.ru/bibli/bi003.htm>

### Abstract

This article contains a brief biography of Vivian Itin as well as the analysis of the humanistic ideas in the poetry by Vivian Itin illustrated with poems «Empedocles», «Prometheus Bound», «Tangent will», «Homo Sapiens», «The sun of the heart» and the science fiction novel «Country Gonguri».

**Keywords:** Vivian Itin, biography, analysis, humanism



**С.А. Назарян,**  
*студент 2 курса КубГУ (г. Краснодар)*  
**Научный руководитель – В.В. Катермина,**  
*д.ф.н., проф. д.ф.н., проф. кафедры, заместитель декана*  
*по научной работе факультета РГФ*

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ Д.Г. ЛОУРЕНСА «СЫНОВЬЯ И ЛЮБОВНИКИ»**

Статья посвящена проблеме интерпретации человека в художественном тексте на примере романа Д.Г. Лоуренса «Сыновья и любовники». Рассмотрены основы мировосприятия писателя, определяющие характер взаимоотношений его героев с реальной действительностью. По мнению автора, человек способен найти гармонию только в согласовании с природой.

**Ключевые слова:** психологизм, человек, любовь, трехкомпонентная теория, Эдипов комплекс

Величайшие мастера художественного слова обращались к проблеме человека, его мировосприятия и духовных поисков. Писатель стремится составить иерархию ценностей для человека, определить его место в социуме и характер взаимодействия с природой. Смена эпох подразумевает существенное изменение в мировоззрении, переоценку прошлых установок и создание новых подходов к решению «вечных» вопросов. С возникновением сентиментализма в литературе вводится понятие «психологизм», давшее возможность читателю заглянуть в сознание героя произведения и изучить мотивы его действий. Согласно определению В.П. Зинченко, психологизм позволяет дать «тонкий и убедительный психологический анализ душевных явлений и поведения» [4, 194]. Данная стилевая характеристика отличает психологический роман, каким можно назвать и произведение Д.Г. Лоуренса. Не вызывает сомнения, что именно особый подход к раскрытию естественного и человеческого позволил современникам автора и критикам конца XX столетия отнести роман «Сыновья и любовники» к национальной английской классике. Как отмечает А.Б. Есин, «в психологизме один из секретов долгой исторической жизни литературы прошлого: говоря о душе человека, она говорит с каждым читателем о нем самом» [2, 3].

Художественное произведение выражает систему взглядов автора, его мировоззрение, его «личность» в широком смысле слова [1, °10]. В данном случае отражение жизненных установок

Д.Г.°Лоуренса усиливается тем, что его роман во многом является автобиографическим. Создавая образ главного героя, Пола Морела, писатель награждает его глубоким желанием воссоединиться с природой, с естественным началом и освободиться от моральных установок, налагающих запреты на проявление чувств и страстей, на права мужчин и женщин реализовать заложенные в них от природы возможности [5, 347]. Писатель стремится освободить литературу от норм и пережитков прошлого и изменить не только художественный язык, но и сам окружающий мир. Он выделяет для себя главную проблему – формирование человека и взаимодействие его с меняющимся социумом, который все же сохраняет консервативные особенности.

Примечательно, что писателя волнуют эти проблемы в эпоху «машинизации», когда «человеческое» будто бы отходит на второй план. К примеру, описывая красоту природы сельской местности, Д.Г.°Лоуренс все же отмечает следы индустриализации, которая поработила человека рутинной работой, уничтожила живые основы человеческого бытия. Впервые объектом художественного исследования становится жизнь представителей рабочего класса со своим особым укладом и нравственными устоями. В свою очередь, писатель определяет, что цель истинного романиста – в пробуждении «инстинкта жизни» [5, 350]. Автор воспринимает человека как часть природы, поэтому нарушение этого единства является противопоставлением естественным законам.

Подобно многим классикам мировой литературы, Д.Г. Лоуренс считал, что *испытание любовью* – единственный способ проявления скрытых человеческих возможностей. Пол Морел – рациональный и, в то же время, чувствительный герой, воспринимающий мир в ярких красках, раскрывающий свое видение с помощью живописи. Однако он не может найти любовного счастья ни с одной из возлюбленных. В ходе изучения трехкомпонентной (треугольной) теории любви американского профессора психологии, Роберта Стернберга, было выявлено, что тремя составляющими любви являются близость, страсть и обязательство [9, 119]. Профессор утверждает, что только при наличии всех признаков любовь может считаться совершенной или абсолютной, позволяя человеку чувствовать жизнь во всей полноте. Анализ линии отношений в романе «Сыновья и любовники» сквозь призму этой теории позволяет выявить причины несостоявшейся любви главного героя. Пол не может найти счастья с Мириам, потому что их связывает близость и обязательство, т.е. дружеская любовь. Несмотря на все разногласия, герой чувствует, что

только Мириам может выслушать и понять его, поэтому он дорожит их дружбой. Однако, в одном из писем Пол разъясняет причину своего отчуждения: «Понимаешь, я могу дать тебе любовь духовную, я тебе и давал ее долгое, долгое время, но не воплощенную страсть. Понимаешь, ты монахиня». [3, 307] Он чувствует, что Мириам «выманивает у всего душу», и не может с этим примириться. С Кларой его связывает лишь страсть, т.е. влюбленность, которая вскоре исчерпает себя для обоих. «Что, в конце концов, она для меня значит? Она частица чего-то большого, как пузырек пены – частица моря. Но она-то что такое? Не ее я люблю» [3, 435], – рассуждал Пол об отношениях с ней.

Но с другой стороны, главной причиной неспособности героя любить («Я способен только на дружбу...другого мне не дано...» [3, °270]) является его отношение с матерью. Гертруда Морел восполняет расстроенную связь с мужем в общении с сыновьями. Эта самоотверженная любовь матери ограничивает свободу решений и выбора сначала старшего сына, Уильяма, а затем и Пола. Когда Гертруда сопровождает Пола на первое собеседование на фабрику, «она весела, как возлюбленная». «Мать и сын пошли по вокзальной улице взволнованные, словно сбежавшие вдвоем любовники», – пишет Лоуренс. [3, 114] Называя Гертруду и ее сына «любовниками», автор имеет в виду мощную, неразрывную эмоциональную связь между ними. Таким образом, особое значение в контексте повествования приобретает проблема «Эдипова комплекса» [7, 692]. Биографы указывают, что с трудами З. Фрейда писателя познакомила его вторая жена – Фрида, которая любила читать работы австрийского психоаналитика. По мере дальнейшего написания романа влияние фрейдизма только усилилось.

Тем не менее, Д.Г. Лоуренс стремится запечатлеть «живую жизнь» во всех ее проявлениях. Его герои по-настоящему раскрываются только во взаимодействии с природой. Обилие пейзажных зарисовок и красочных описаний утверждают необходимость зрительного восприятия текста при чтении, без чего будет потеряна сама суть.

Завершив работу над «Сыновьями и любовниками», Д.Г. Лоуренс писал своему другу: «Моя великая религия – это вера в кровь и плоть, в то, что они мудрее, чем интеллект. Наш разум может ошибаться, но то, что чувствует, во что верит и что говорит наша кровь, – всегда правда» [8, 53]. Писатель не признает возможности доминирования интеллекта над инстинктом, разума над чувством. Сила жизни, природы, главенство чувства над рациональным –

основные принципы мироощущения Лоуренса как идеального состояния человека.

Как известно, роман «Сыновья и любовники» не раз подвергался жесткой критике за отклонение идеи женской независимости (судьба Клары), своею откровенностью в описании любовных отношений между мужчиной и женщиной. Однако уже во второй половине XX века читатели оценили новизну психологического анализа любви, как естественной, природной потребности человека. Кроме того, В.В. Набоков считал, что предмет изображения может быть сам по себе грубым и отталкивающим, а его изображение – художественно выразительным и гармоничным. В этом заключается и стиль, и искусство, и то единственное, что настоящему имеет значение в литературе [6, 195]. Без всякого сомнения, Лоуренс расширил рамки обычного романа, включив в сферу изображения интеллектуальную, духовную и интимную жизнь героев. Для писателя было важнее содержание своего произведения, нежели его форма. Он стремился поделиться опытом, помочь читателям в духовных поисках, дать исчерпывающий ответ на волнующие вопросы.

Человек находится на вершине ценностей Д.Г. Лоуренса. Жизненное кредо писателя состоит в подтверждении и поддержании жизни. Это доказывается и в заключении романа, которое может показаться двусмысленным, однако ясно одно: герой предпочитает жизнь смерти, поэтому он «стремительно шагает к городу... где встает зарево огней» [3, 507].

### Список литературы

1. Граник, Г.Г. Литература. 8-11 классы. Учимся понимать художественный текст. Задачник-практикум / Г.Г. Граник, С.А. Шаповал, Л.А. Концевая, С.М. Бондаренко. – М.: Астрель, АСТ, 2003. – 352 с.
2. Есин, А.Б. Психологизм русской классической литературы: Кн. для учителя / А.Б. Есин. – М.: Просвещение, 1988. – 176 с.
3. Лоуренс, Д.Г. Сыновья и любовники: Роман / Пер. с англ. Р. Облонской / Д.Г. Лоуренс – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 512 с.
4. Мещеряков, Б.Г., Зинченко, В.П. Большой психологический словарь. 4-е изд., дополн. и испр. / Б.Г. Мещеряков, В.П. Зинченко. – М.: АСТ, СПб.: Прайм-Еврознак, 2008. – 868 с.
5. Михальская, Н.П. История английской литературы: учеб. для студ. филол. и лингв. фак. высш. пед. учеб. заведений / Н.П. Михальская. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 480 с.

6. Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. под редакцией Харитоновой В. А; предисловие к русскому изданию Битова А. Г. / В.В. Набоков. – М.: Издательство «Независимая Газета», 1998. – 512 с.
7. Психотерапевтическая энциклопедия / под ред. Карвасарского Б.Д.; 2-е изд. — СПб.: Питер, 2002. – 1024 с.
8. Boulton, James T. The Selected Letters of D. H. Lawrence / James T. Boulton. – UK: Cambridge University Press, 2000. – 524p.
9. Sternberg, Robert J. A triangular theory of love. [Electronic resource] / Robert J. Sternberg // Psychological Review – 1986. – Vol 93(2) – 119-135p. – Available at: [http://pzacad.pitzer.edu/~dmoore/psych199/1986\\_sternberg\\_trianglelove.pdf](http://pzacad.pitzer.edu/~dmoore/psych199/1986_sternberg_trianglelove.pdf)

#### **Abstract**

The article is devoted to the problem of a human interpretation by analyzing the novel “Sons and Lovers” by D.H Lawrence. The basics of the writer’s worldview, which determine the nature of interrelations between his characters and the reality, were observed. According to the author, a human can achieve harmony only in agreement with nature.

**Keywords:** psychologism, human, love, triangular theory, Oedipus complex

*М.С. Сахневич,*  
*аспирант ХГУ (г. Херсон; Украина)*  
*Научный руководитель – Н.И. Ильинская,*  
*д. ф.н., проф. кафедры мировой*  
*литературы и культуры имени проф. О.Мишукова ХГУ*

## **ТЕМА ВЕЧНОСТИ В КНИГЕ СТИХОВ И. БРОДСКОГО «ПЕЙЗАЖ С НАВОДНЕНИЕМ»**

В статье выявлены особенности осмысления вечности лирическим героем стихотворений И. Бродского, вошедших в поэтическую книгу «Пейзаж с наводнением». В работе выделены бинарные оппозиции, рассматриваются примеры космической образности, а также особенности их отображения в поэтических текстах И. Бродского.

**Ключевые слова:** лирический герой, символика, метафизика, космическая образность

Тема вечности в книге стихов И. Бродского «Пейзаж с наводнением» тесно переплетена с метафизическими представлениями поэта о мире и бытии. Следует отметить, что в метафизическом восприятии понятие вечности рассматривается в контексте сверхвременного трансцендентного бытия. Так, в стихотворении «В кафе» [1, 502] лирический герой Бродского пытается разгадать тайны мироздания: «...сiju, шелестя газетой, раздумывая, с какой / природы все это списано? чей покой, / безымянность, безадресность, форму небытия / мы повторяем в летних сумерках – вяз и я?». Поэт указывает на некое сходство дерева с лирическим героем, ведь они оба состоят из энергии, которая, как известно, не появляется из ниоткуда и не уходит в никуда. То есть, покидая тело, после смерти энергия освобождается и остается во вселенной. Именно поэтому лирический герой говорит о вторичности как своей жизни, так и жизни вяза: «мы повторяем в летних сумерках – вяз и я?». Неудивительно, что лирический герой сравнивает себя именно с этим деревом, ведь в христианской традиции вяз символизирует достоинство и силу, а его высота и широко раскинутые ветви олицетворяют источник силы и опоры.

Интересным является самоопределение лирического героя: он и «всечеловек», и «один из», и «подсохший мазок в одной из живых картин, которые пишет время». Подобная многозначность определений показывает неразрывную связь земного бытия

лирического героя с продолжением его существования уже как некой энергетической сущности на просторах вселенной. Аналогичную точку зрения встречаем в работе М. Крепса «О поэзии Иосифа Бродского». Анализируя поэтическое творчество поэта в метафизическом контексте, он называет поэтическим кредо Бродского его стремление к решению неразрешимых вопросов человеческого бытия, а также «любого материального и духовного существования во времени и пространстве» [5]. Меланхолизм мировосприятия лирического героя, а также определенную бессмысленность земного существования подчеркивают строки: «...которые пишет время, макая кисть / за неимением, верно, лучшей палитры в жисть...». Как мы видим, поэт называет жизнь не «лучшей палитрой», а время рассматривает в качестве Творца.

В стихотворении «Ты не скажешь комару...» [1, 540] рассматривается тема вечности в ее релятивности. Поэт, в свойственной ему иронической манере, утверждает: «Ты не скажешь комару / «Скоро я, как ты, умру». / С точки зренья комара, / человек не умира». И действительно, для насекомого, существование которого обусловлено интервалом в 24 часа, жизнь человека кажется бесконечной. Само выражение «*умира*» говорит о некой оборванности и недосказанности, ведь всего-навсего один хлопок ладони может прервать существование и не оставит возможности досказать слово. Развивая данную тему, поэт стремится познать суть бытия: «Вот откуда речь и прыть – / от умения жизни скрыть / свой конец от тех, кто в ней / насекомого сильней, // в скучный звук, в жужжанье, суть / какого – просто жуть, / а не жажда юшки из / мышц без опухоли и с, / либо – глубже, в рудный пласт, / что к молчанию горазд...» и приходит к выводу, что большинство людей погрязло в мире материальных вещей и не желает постичь их истинную природу и природу своего существования, ведь для этого нужно пережить определенные физические страдания («мышц без опухоли и с») и пролить кровь («юшку») [3, 294]. В тоже время, становясь на ступень высшего развития, стараясь раскрыть загадки бытия и самого мироздания в целом, индивид как бы уходит в «рудный пласт», замыкаясь в себе и забывая о своих земных и материальных привязанностях, теряет коммуникативную функцию, не видя целесообразности в обсуждении вселенских истин с теми, «кто сверху языком / внятно мелет...». Подобных людей Бродский сравнивает с насекомыми, что возвращает нас к вопросу относительности понятия о вечности.

Рассуждая о смерти поэт выделяет две позиции: отрицания и принятия. принимая позицию отрицания люди тем самым ставят себя на один уровень с насекомыми. Успокаиваясь чужой долговечностью, они живут в иллюзии, которая, однако, не способна спасти от гнета и паразитирующего страха смерти. С иной стороны, лишь принятие собственной смерти способно подарить нам полноценную жизнь. В доказательство к данному утверждению приведем цитату К. Кастанеды из книги «Учение дона Хуана». Конечно же, мы не беремся утверждать, что И. Бродский был знаком с творчеством данного писателя-антрополога, но именно его строки как нельзя лучше характеризуют позицию принятия смерти: «Один из нас должен снова осознать, что смерть охотится за каждым из нас, что она всегда рядом, за нашим левым плечом. Один из нас должен обратиться к смерти за советом, чтобы избавиться от бездарной мелочности, свойственной людям, которые живут так, словно смерть никогда их не коснется» [4].

Говоря об относительности понятия «вечность», нельзя не упомянуть стихотворение «Из Альберта Эйнштейна» [1, 609], в котором поэт описывает результаты научных работ создателя общей теории относительности. Строки «Вчера наступило завтра, в три часа пополудни. / Сегодня уже «никогда», будущее вообще» отображают интерес поэта к связи диахронического и синхронического аспектов времен. Лейтмотивом стихотворения становятся архетипические бинарные оппозиции «прошлое – настоящее», «настоящее – будущее» и «прошлое – будущее», между которыми поэт стирает границы: «Так солдаты в траншее поверх бруствера / смотрят туда, где их больше нет». Тем самым Бродский дает нам возможность говорить о сверхвременном существовании, отсутствии абсолютного времени (обращаясь к Эйнштейну, согласно общей теории относительности, для каждого индивидуума имеется своя собственная мера времени, которая зависит от того, где он находится и как движется). Следует отметить, что «там», куда смотрят солдаты – «...город типа доски для черно-белых шахмат, / где побеждают желтые, выглядит как ничья», эта победа желтых над черно-белыми наталкивает на мысль о вмешательстве высшей силы в вопросы земного бытия.

Любопытна дуальность символики желтого цвета. Так, в индуизме желтый цвет ассоциируется с бессмертной жизненной силой, тогда как в странах Азии – является цветом траура, скорби и печали. Именно эта третья высшая сила нарушает правила игры и одерживает победу, подчеркивая ничтожность человеческих попыток самостоятельно управлять своей жизнью. Ограниченность человечества подчеркивают строки: «...и, чтоб никуда не ломиться



заполночь на позоре, / звезды, не зажигаясь, в полдень стучатся к вам». С древних времен звезды указывали людям путь, как в буквальном, так и в метафизическом смысле, заставляя задуматься о вечных вопросах устройства как земного бытия, так и вселенной в целом. Лишенные наблюдателей, космические тела более не желают появляться в ночное время суток, но в тоже время не теряют надежды, что когда-нибудь, при желании, их заметят даже в полдень. Само выражение *«ломиться на позоре»* (т.е. ехать в общественном транспорте) было почерпнуто И. Бродским у П. Вайля, которому поэт и посвятил данное стихотворение. Согласно П. Вайлю: «... главное все-таки в «Эйнштейне», надо думать, отражение наших частых разговоров того времени: что и как на родине» [2, 672]. Так, в анализируемых нами выше строках, исследователь видит отголоски российской политики 90-ых годов: президентство Б. Ельцина, Чеченскую войну.

Анализируя стихотворение «Из Альберта Эйнштейна» нельзя не упомянуть о комбинировании «низкого» и «высокого» в лирике И.°Бродского. Говоря о вечном, поэт не гнушается жаргонизмов (*«ломиться на позоре»*) и просторечий («доводы дурачья»). Кроме того, ему удается мастерски сочетать несочетаемое; метафизику бытия с описанием обыденной трапезы: «То, чего больше нет, предпочитает будни / с отсыревшей газетой и без яйца в борще» [1, 609]. «Отсыревшая газета» и борщ «без яйца» (что, как мы знаем, является классическим рецептом для этого блюда) снова отсылают нас в прошлое, которое куда более симпатично поэту, нежели настоящее и грядущее, что, впрочем, является характерной чертой всей поздней лирики И. Бродского.

Еще одним примером использования космической образности может служить стихотворение «Меня упрекали во всем, кроме погоды...» [1, 625], которое завершает книгу стихов «Пейзаж с наводнением». Лирический герой-изгнанник предается размышлениям о мире, в котором его уже не будет, мире, где он станет «просто одной звездой». Он грезит о том, чтобы отгородиться от мирских проблем: «...не видя, как войско под натиском ширпотреба / бежит, преследуемо пером», – и слиться с космосом в единое, целое, вечное. Описывается тесная связь, а впоследствии и слияние микрокосмоса-человека и макрокосмоса-вселенной, переход из земной жизни в вечность. Осознавая идею продолжения жизни поэзии в универсуме, лирический герой не страшится небытия, в какой-то мере он даже рассчитывает на его благодарность: «...то общего, может, небытия броня / ценит попытки ее превращения в сито / и за отверстие поблагодарит меня». Небытие рассматривается лирическим героем в

качестве союзника, без тени страха, поэт рассчитывает быть понятым и услышанным.

Таким образом, тема вечности занимает значительное место в книге стихов И. Бродского «Пейзаж с наводнением». Данная тема нашла свое отображение в космической образности рассматриваемых нами стихотворений и тесно связана с метафизическим восприятием времени и бытия.

#### Список литературы

1. Бродский, И. Малое собрание сочинений / И.°Бродский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 880 с.
2. Вайль, П. Стихи про меня / П. Вайль. – М.: КоЛибри, 2006. – 688 с.
3. Глазунова, О. Иосиф Бродский: Американский дневник / О. Глазунова – СПб.: Нестор-История, 2005. – 374 с.
4. Кастанеда, К. Путешествие в Икстлан [Электронный ресурс] / К. Кастанеда. – М.: ИД «София», 2003. – 416 с. – Режим доступа: <http://chugreev.ru/castaneda/cc3/cc3-4.html>
5. Крепс, М. О поэзии Иосифа Бродского [Электронный ресурс] / М. Крепс – Ann Arbor: Ardis Publishers, 1984. – Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKIJ/kreps.txt>

#### Abstract

The article reveals peculiarities of lyrical hero eternity comprehension of Brodsky's poems, which are included in the poetic book «Landscape with a flood». The paper highlighted the binary oppositions, examples of space figurativeness are considered, as well as the specific features of their display in Brodsky's poetic texts.

**Keywords:** lyrical hero, symbolism, metaphysics, space figurativeness

*Ю.Н. Шустикова,  
магистрант 1 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – Т.Б. Зайцева,  
д. ф.н., доц. кафедры языкознания и  
литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **ПРОБЛЕМА СЕМЬИ, БРАКА И ЛЮБВИ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ В.В. РОЗАНОВА**

В статье анализируются проблемы семьи, брака, любви, поставленные в литературно-критическом наследии В.В. Розанова. Автор приходит к важным выводам о том, что Розанов разрабатывал идею семьи как ступени нравственного восхождения к Богу и подтверждал этот идеал своей жизнью.

**Ключевые слова:** В.В. Розанов, литературная критика, проблемы семьи, любви, брака, развода

Розанов болезненно переживал личное семейное горе: его собственных детей Церковь не желала признавать законнорожденными и при крещении давала им отчества и фамилии крестных отцов. Первая дочь Татьяна была записана как Николаева Татьяна Николаевна, последующие дети именовались Александровыми. (Дети обрели настоящую фамилию после революции 1905 года.) Узаконить существование своих детей было невозможно, Церковь противилась, обвиняя Розанова в нарушении супружеской верности: он, не добившись развода у первой жены, тайно обвенчался с другой. Светские власти ничего не могли сделать без соизволения Церкви.

Этот замкнутый круг впервые в истории России и решил разорвать Розанов. Две философско-этические темы – семейная и церковная – стали основными в его художественном творчестве. Позиция Розанова по отношению к браку, церкви, этическим ценностям во многом мотивировалась его биографией.

Специфика книги Розанова «Уединенное» определяется взаимодействием двух начал: художественного и документального. Розанов повествует о себе, о событиях личной жизни, о «внутренней истории» души, о своих близких и знакомых, о современной ему эпохе. Это рассказ реальной личности о собственном бытии, изображение «внешней» и «внутренней» жизни автора.

«Уединенное» совмещает в себе особенности дневника, воспоминаний, семейной хроники. Все записи в книге биографичны. Книга «Уединенное» может быть прочитана как автобиография:

Розанов вспоминает свое «тяжелое» детство и большую «мамашу», юность, знакомство с «другом» (В.Д. Бутягиной) и их счастливую жизнь до «трагедии». Эти автобиографические сведения в целом могут быть рассмотрены как жизнеописание, как семейная летопись. В прижизненное издание «Опавших листьев» (1913, 1915) были вклеены семейные фотографии, что производит впечатление не только художественного текста, но и семейного альбома.

Книги Розанова скрупулезно воспроизводят детство и юность писателя. С детства, со своего измученного и тяжелого детства, Розанов ощущал одиночество в большой семье. «Страшное одиночество» мучило Розанова всю жизнь. «Уединенное» – это отчаянная попытка вырваться из одиночества, разорвать кольцо уединения, «духовную стену», разделяющую его с окружающим миром, попытка выйти из-за ужасной «занавески», которой литература отгорожена от человека и из-за которой он не мог выйти. Уединение необходимо Розанову, чтобы понять себя, прислушаться к своей душе, уловить ее «малейшие движения». Мотивы уединения и одиночества тесно связаны между собой в «Уединенном»: одиночество – постоянное и естественное внутреннее состояние Розанова.

Душа Розанова болела об узаконивании брака с В. Бутягиной. И тысяч других таких же по всей России. «Мама всю жизнь страдала за свое незаконное венчание с отцом, – вспоминает дочь Розанова. – Свою „безумность" она приняла как крест и в письмах к нам, детям, подписывалась только „мать" или просто “Варвара”».

В «Уединенном» и остальной «листве» из отдельных фрагментов, зарисовок, диалогов возникает идеальный образ женщины, нравственный идеал Розанова. История любви – основа сюжета «Уединенного» и «Опавших листьев» – разворачивается как семейная трагедия, связанная с болезнью жены, и общественная драма незаконной семьи, «незаконнорожденных» детей. «Мысль семейная» становится основой повествования в автобиографических книгах Розанова. Розанов признавался, что «судьба с другом» открыла перед ним бесконечность тем, и история их любви легла в основу его философии. Отношения с «другом» подготовили конфликт Розанова с обществом, христианством и церковью. Все его темы «пропитались» личным интересом, и из этого личного интереса появился Розанов-мыслитель.

Многие записи «Уединенного» представляют собой безутешный плач по человеку, который находится на грани жизни и смерти. Болезнь жены и, как следствие этого, душевные муки, боль и страдания Розанова – скрытый биографический сюжет, который

звучит как лейтмотив в книгах «Уединенное», «Опавшие листья», «Сахарна», «Мимолетное» и др.

Розанов признавался, что никогда особенно не нравился женщинам, видел недостатки своей внешности «глазами мира», был предельно субъективен в самооценке. Таким образом, в «Уединенном» возникает новый, сложный образ автора, который организует композицию книги как художественного целого. Автор предстает перед читателем в виде создателя произведения (автор-«демиург») и в виде главного героя книги, иными словами, автор становится творцом образа собственного «я». Розанов жизни и Розанов книги становятся одним лицом. Собственное «я» Розанов не поэтизирует, а предельно снижает. «Зеркальная» концепция «я» не отражает единства «внешнего и внутреннего»: «Не я смотрю изнутри своими глазами на мир. А я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами...» [I, V, 71]. В центре внимания авторского повествования оказывается самосознающая душа, жизнь которой становится предметом изображения.

Стиль Розанова характеризуется тенденцией к максимальному самообнажению. Самоуничижение и предельное снижение образа необходимо Розанову для того, чтобы подчеркнуть свою типичность и не предстать перед читателем обычным «писателем» (исключительная личность), он приглашает читателя к интимной беседе, в которой автор и читатель равны. Так в повествовании рождается особый психологизм, который является результатом откровенности писателя. Розанов позволяет читателю самому сделать выводы, наедине со своим «я», писатель только указывает направление основной мысли. Мы должны помнить, что в литературном творчестве Розанов выступает прежде всего как эссеист, а не философ.

Рассуждая над вопросами семьи, брака, любви, Розанов задается вопросом: почему нельзя развестись, когда единой семьи уже нет? Ведь в результате запрещения разводов в браке накапливается грязь, льются слезы, а нередко и кровь. Розанов настаивал, что после распада настоящей, любящей семьи жена и муж уже не составляют «плоть едину». И евангельская формула: «Что Бог сочетал, того человек да не разлучает», – та самая реплика, которую бросила Суслова, не дав развода, – оказывается не применима. Реальное супружество заменяется чисто формальным браком. Больше всего в таких несчастных семьях страдают дети, которые становятся свидетелями ссор, разврата и пьянства. Целое море растленных детей – результат испорченной семьи, восклицал философ. Нужно вопрос о браке заменить вопросом о семье и не семью регулировать браком, а брак семьей.

Многие писатели и мыслители того времени приходили к подобным убеждениям: «В произведениях Чехова неоднократно демонстрируется, что

брак в современной ему форме утратил свое изначальное духовное наполнение <...> Содержание брака уже не только не соответствует заповедям апостола Павла, но и противоречит им» [2, 87].

«Охрана» Церковью «святости брачного союза» в реальной жизни часто приводит к прямо противоположным результатам. От брака бегут, как от чумы и от проказы, а следствием этого являются убийство внебрачных детей, проституция, гражданские браки с невозможностью передачи гражданского имущества в наследство собственным детям.

Церковь противится разводу, как бы супруги ни ненавидели друг друга, утверждает Розанов. Философ упрекает церковь в непоследовательности, в «невыразимой путанице», ибо Новозаветная Церковь противопоставила себя Старозаветной. Отсюда проистекает сочетание в обрядности крещения как новозаветного таинства (Розанов трактует крещение как отвращение от греха зачавших ребенка родителей, так как первородный грех уже, по его мнению, был искуплен Иисусом Христом) с браком как таинством старозаветным. «Где настоящий ее взгляд на область ниже пояса, в крещении ли, где все это проклинается (“дунь и плюнь”) как сатанинское дело, или в браке, где все это благословляется как “исполнение Заповеди Божией”», – задается вопросом Розанов [3, 437-438]. А между тем, обряд венчания есть ни что иное, как одно из Таинств Церкви. Как через Таинство Крещения человек рождается для новой жизни, становится членом Церкви Христовой, так и в Таинстве брака зарождается новая семья, и мужу и жене дается благодать для начала семейной жизни.

В книге «Мимолетное» Розанов пишет о «семейном вопросе» и негодует, что никто не хочет его понять. «Я написал 1000 статей о браке. И в каждой по убедительности - полное опровержение современного учения (закона) о браке. Итого: 1000 опровержений брака? Было ли когда-нибудь что-нибудь более «доказано»? И никакого успеха. Никто не слышит. Почему? Где тайна? Я думаю: «отцветают цветочки». Мировая осень. Друг мой: дело идет к зиме, а ты поешь весну. И буду петь. И буду петь. Среди молчания все-таки буду петь» [5, 56].

Основной пафос Розанова обращен на защиту незаконнорожденных детей. Он приводит поразительные цифры: чуть ли не каждый третий рождающийся ребенок считается «незаконнорожденным»! В итоге он сумел сделать большую проблему разрешения разводов предметом горячей общественной дискуссии, о чем свидетельствуют два тома статей «Семейный вопрос в России». Сюда вошли и письма, огромное количество которых он получал в поддержку своих идей. Этот двухтомник поспособствовал изменению русского законодательства. В 1902 году Государственный Совет

принял закон, согласно которому рожденные вне брака дети записывались в паспорт без обозначения их незаконнорожденности, и мать получала право дать ребенку свою фамилию.

Розанов разрабатывал идею семьи как ступени нравственного восхождения к Богу. Он идеализировал семейные отношения. «Семья – писал он, – есть самое непорочное на земле явление; в отношениях между ее членами упал, умер, стерт грех. Все просто. Все не зложелательны. Говорят, что думают; делают, что хотят; прощают, терпят; всегда веселы и все в союзе. Грех на периферии, за границами семьи» [4].

В семье мужское соединяется с женским, и их становится невозможно разделить. Ни мужчина, ни женщина не могут существовать друг без друга. Главную роль в семье играет мужчина. Он – активное начало, творец, носитель семени, а женщина в семье лишь прислонена к нему. Она – пассивное начало, земля, в которой произрастает семья.

Без любви семейные отношения перестают быть чистыми. Поэтому, чтобы сохранить семью нужно трудиться. Нужно выносить за пределы семьи все плохое, способное разрушить любовь. И труд этот обращен к Богу. Любовь, чистые семейные отношения приближают человека к Богу, но, если нет любви, то человек удаляется от Бога. Семейные отношения без любви не должны существовать. Если нет больше любви между людьми, то брак должен быть расторгнут. Розанов настаивал, что ни церковь, ни государство не имеют права вмешиваться в отношения между мужчиной и женщиной. Каждый человек волен сам по собственному желанию заключать брак и расторгать его.

Любовь, которая одна восстанавливает разорванное грехом единство первобытного совершенства и есть путь восхождения падшего человека к богоподобию. Мы можем проследить это на примере жизненного пути самого автора. Свое личное возрождение, философ связывает с обретением именно этого чувства, с обретением Дома, который своим благообразием, гармонией, смог растопить опустошенную «немирностью и нелюбовью» детского родительского дома душу.

Все представление о браке Розанов напрямую подтвердил своей жизнью. Второй его брак не был признан церковью. Несмотря на этот факт, Розанов всегда чтит именно вторую жену как спутника жизни. В книге «Люди лунного света» не только брак и чадородие названы главной целью и оправданием жизни человека, но и сама сфера половых взаимоотношений осмысливается по-новому.

Идеал Розанова – основополагающий и твердый, на все годы и бурные времена, – в семье, члены которой любили бы друг друга.

Половая страсть есть сила совершенно неодолимая, пишет Розанов, и существует только одна другая сила, которая с нею справляется: сила любви. Из любящей семьи, как утверждает мыслитель, возможно и необходимо построить крепкое социальное здание.

#### Список литературы

1. Бахтин, М. М. «Человек у зеркала» / М. М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – М., 1997. – Т. 5. – С. 71.
2. Зайцева, Т.Б. Чехов и Киркегор о любви-воспоминании / Т.Б. Зайцева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – №5 (16). – Тамбов : Изд-во «Грамота», 2012. – С.82-87.
3. Розанов, В.В. В темных религиозных лучах [Электронный ресурс] / В.В. Розанов. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/r/rozanow\\_w\\_w/text\\_1908\\_v\\_temnyh\\_luchah.shtml](http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1908_v_temnyh_luchah.shtml)
4. Розанов, В.В. Концы и начала, «божественное» и «демоническое», боги и демоны (По поводу главного сюжета Лермонтова) [Электронный ресурс] / В.В Розанов. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/rus-Rozanov/10.htm>
5. Розанов, В.В. Мимолетное / В.В. Розанов. – М.: Республика, 1994. – 541 с.

#### Abstract

The article analyses the problems of family, marriage, love, set in the literary-critical heritage of V.V. Rozanov. The author comes to important conclusions that Rozanov developed the idea of the family as a level of moral ascent to God and maintained that the ideal of his life.

**Keywords:** V. V. Rozanov, literary criticism, family problems, love, marriage, divorce



## РАЗДЕЛ IV. НОВЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ

**Е.А. Александрова**

*магистрант 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – С.В. Рудакова,*

*д.ф.н., проф. кафедры языкознания*

*и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

### **МОТИВ СНА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКОВ «ВЕЧЕРНИЙ АЛЬБОМ» И «ВОЛШЕБНЫЙ ФОНАРЬ»)**

В статье обозначены основные трактовки мотива сна в раннем творчестве М. Цветаевой. Уже в первых стихотворениях Цветаевой показана разносторонняя интерпретация мотива сна. Преимуществом, сон выступает, с одной стороны, как творческая игра воображения ребенка или художника, с другой стороны сон образует связь между двумя родственными душами, близкими людьми, а также с помощью сна происходит связь с прошлым.

**Ключевые слова:** Марина Цветаева, сон, творческая игра, воспоминание, встреча, душа

В своем творчестве М. Цветаева огромное значение придавала миру сновидений. Собственное отношение ко снам поэт обозначила в своих дневниках: «Сон – это я на полной свободе (неизбежности), тот воздух, который мне необходим, чтобы дышать...» [5, VII,555]. Искусство, по мнению Цветаевой, сравнимо с творческими снами творца, наполненными различными оттенками смысла: «Состояние творчества есть состояние наваждения...» [5, VII, 575]; «Мир стихов, особый, ни на что не похожий, ничему здесь не соответствующий, в который я погружаюсь, как в сон...» [5, VII, 234].

Цель данной работы состоит в попытке выявлении основных смысловых значений мотива сна в раннем творчестве М. Цветаевой – в сборниках «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь».

К мотиву сна Цветаева обращается еще в раннем творчестве, уже в первых своих сборниках «Вечерний альбом» (1910) и «Волшебный фонарь» (1912) она не рассматривает этот мотив в каком-то одном ракурсе, не стремится подчинить его трактовку конкретной интерпретационной традиции. Звучание мотива сна зависит в первую очередь от образности и содержания стихотворения, вопросов, к которым

обращается поэт. Как верно отметил Ю.М. Лотман: «сна есть еще одна особенность – он индивидуален» [2, 126]. Стоит учитывать тот факт, что в первых поэтических произведениях Цветаева в качестве определяющих выбирает такие темы, как детство, любовь, воспоминания о прошлом...

Так, миру детства посвящен целый ряд произведений Цветаевой, в которых главные образы – дети, обладающие отличным от взрослых знанием жизни:

Дети – это отдых, миг покоя краткий,  
Богу у кровати трепетный обет,  
Дети – это мира нежные загадки,  
И в самих загадках кроется ответ! [5, I, 53]

В своих стихотворениях о детстве Цветаева, описывая реальный материальный мир, показывает его в особом ракурсе, точкой отсчета становится детский взгляд. Поэт оказывается способным раствориться в мире детских фантазий и передать нам то особое детское восприятие, которое формирует в сознании особый образ мира, в котором граница между миром реальным и миром фантазии зыбка, область сновидений здесь не ограничивается пространством исключительно сна, а будто бы простирает свою власть и за его пределы:

Над миром вечерних видений  
Мы, дети, сегодня цари.  
Спускаются длинные тени,  
Горят за окном фонари,  
Темнеет высокая зала,  
Уходят в себя зеркала... [5, I, 52] .

В «мире вечерних видений» дети обретают особую власть: «Сумеркам – верность, им, нежным, хвала: дети от солнца больны» [5, I, 54]. Действительность теряет явственные очертания и сливается с воображаемым. С наступлением сумерек начинается волшебство, а сам мир становится воплощением детских грез:

Но день прошел, и снова феи – дети,  
Которых ждут и шаг которых тих...  
Ах, этот мир и счастье быть на свете  
Еще незрелый передаст ли стих? [5, I, 43]

Но с приходом рассвета все, созданное воображением, исчезает, и власть над миром снова берут взрослые: «Но... грезы все! Настанет миг расплаты; / От злой слезы ресницы дрогнет шелк, / И уж с утра про королевский долг / Начнут твердить суровые аббаты» [5, I, 7]. Тем самым, Цветаева выходит на оппозицию дневной обыденности взрослых и сумеречного мира детских фантазий: «Мы старших за то

презираем, / Что скучны и просты их дни. / Мы знаем, мы многое знаем / Того, что не знают они!» [5, I, 53].

Мотив сна обретает черты путешествия в мифолого-сказочное пространство, а Чародей, появляющийся в подобных стихотворениях, становится своеобразным проводником в страну сновидения:

Какой-то добрый Чародей  
Его из вод направил сонных  
В страну гигантских орхидей,  
Печальных глаз и рощ лимонных [5, I, 25].

Сон у Цветаевой соотносим и с миром мечтаний, грез, которые помогают человеку забыться и отрешиться от земной жизни: «Aeternum vale! Дух окреп / И новым сном из сна разбужен. / Я вся – любовь, и мягкий хлеб / Дареной дружбы мне не нужен.» [5, I, 545]; «Шалуныя-пленница томилась целый день / В покоях сумрачных тюрьмы Эскуриала. / От гнета пышного, от строгого хорала / Уводит в рай ее ночная тень» [5, I, 57].

Можно утверждать, что мотив сна в поэзии Цветаевой отражает проекцию сон / явь. В одном из ранних стихотворений действительность окрашена пасмурными оттенками («Покрыты инеем деревья черные...» [5, I, 55]; «Мелькает серое измятое пальто» [5, I, 55]): городская улица описывается как «усталая», «хмурая», «унылая», «угрюмая». Во сне же, наоборот, все подчиняется фантазии человека, его мечтам об идеальном месте: «Не лучше ль уличного шума / Зеленый пруд, где гнутся лозы?» [5, I, 77]. Традиционной в поэзии Цветаевой остается интерпретация сна как покоя, мира гармонии и грез, противоположного земному существованию: «Уснуть, забыться бы с отрадной думою, / Что жизнь нам грезится, а это – сон!» [5, I, 55].

За этот мир сновидений лирическая героиня готова отдать все земное, но в то же время она осознает, что все это временно: настанет утро и исчезнет сонный дурман, отдавая первенство действительности – сон лишь фантазия, которая сравнима с обманом: «Розовый ответ на зимнем окне, / Утренний тает туман, / Девочки крепко прижались ко мне... / О, какой сладкий обман!» [5, I, 64]; «Вдруг чей-то шепот: “Вечно в жмурки / Играть с действительностью вредно. / Настанет вечер, и бесследно / Растают в пламени Снегурки!”» [5, I, 78].

В отличие от многих романтиков и символистов, для которых проекция сон / явь означала оппозицию небесного и земного мира, Цветаева описывает сон как творческую игру, противоположную земной жизни, для нее сон – мир творчества. Категории пространства и времени в мире сна неоднородны, и сон как творческий акт абсолютно независим по отношению к этим категориям. Так,

в «детских» стихотворениях М. Цветаевой творческая игра, осуществляемая через сон, имеет черты детской фантазии: образ сказочно-мифической страны («И комната стала каютой, где душа говорит с тишиной... / Он плыл, убаюкан волною / Окруженный волнением и смутой. / Дорогие, знакомые виды / И рам потемневших кивали, / А за окнами там проплывали / И вздыхали, плывая, Нереиды» [5, I, 520]), образ-идеал принца, рыцаря («Ты был мой бред светло-немудрый, / Ты сон, каких не будет вновь... / Прощай, мой герцог светлокудрый, / Моя великая любовь!» [5, I, 32]; «Ты с детства полюбила тень, / Он рыцарь грезы с колыбели.»; «Над ним, любившим только древность, / Они вдвоем шепнули: “Ах!”...» [5, I, 48]). Для «эстета», художника творческая игра осуществляется через сон – наваждение, когда творец, очарованный вдохновением, полностью погружается душой в свои грезы, где рождаются образы и символы. Для Цветаевой, как видим, сон становится неперенным атрибутом творческого сознания, помогающим художнику слова передавать свои образы и аллегории другим людям: «Сновидение друг другу подарив, мы / Расстаемся, в жажде новых сновидений» [5, I, 500].

Во многих стихотворениях Цветаевой, посвященных мотиву сна, часто встречается весенний пейзаж. Весна, как время перерождения природы, пробуждения и преображения мира, в художественной картине Цветаевой олицетворяет юность, детство, рождение новых чувств и фантазий. «И темной власти Чернодума / Не лучше ль сон Апрельской Розы?» [5, I, 77]; «Все сны апрельской благодати / Июльский ветер уничтожит» [5, I, 77]; «”Плывите!” – молвила Весна» [5, I, 25]; «Придет весна и вновь заглянет / Мне в душу милыми очами, / Опять на сердце легче станет, / Нахлынет счастье – волнами» [5, I, 35]; «И вот весной раскрылась клетка, / Метнулись в небо два крыла» [5, I, 56].

Не менее важным является такой аспект в рассмотрении мотив сна как воспоминания из прошлого: «Кто-то плачет во сне, не упрямо... / Так слабы эти детские всхлипы! / Снятся девочке старые липы / И умершая, бледная мама.» [5, I, 25]. В этих снах-воспоминаниях лирическая героиня вновь видит родные места, своих близких: «Бледнея гасли в небе зори, / Темнел огромный дортуар, / Ей снилось розовое Гори / В тени развесистых чинар...» [5, I, 55]; «В большом и радостном Париже / Мне снятся травы, облака, / И дальше смех, и тени ближе, / И боль, как прежде, глубока» [5, I, 27]. Эти воспоминания сопровождаются тоской об ушедшем и потерянном прошлом.

При рассмотрении сна как воспоминания важным элементом-символом произведений становится образ тени. Тень, как и сон, – явление

эфемерное, а потому и внепространственное. Для Цветаевой мир теней – это прежде всего мир воспоминаний. Все, что цветаевская героиня воскрешает в своем сознании, памяти – близкие люди, родные места, герои из прочитанных книг, исторические лица, становится теньями.

Потому мир теней неразрывно связан с воображаемой действительностью: «Ты с детства полюбила тень, / Он рыцарь грезы с колыбели» [5, I, 48]; «В бесконечность ступень поманила, / Но, увы, обманула ступень: / Бесконечность окончилась в день! / Я для тени тебе изменила, / Изменила для тени мне тень» [5, I, 96]; «Они покой находят в Гераклите, / Орфея тень им зажигает взор...» [5, I, 97]; «Очарованье своих же обетов, / Жажда любви и незнанье о ней... / Что же осталось от°блещущих дней? / Новый портрет в галерее портретов, / Новая тень меж теней» [5, I, 526]. Находясь в мире теней, лирическая героиня перестает жить настоящей жизнью, погружаясь в пространство своих воспоминаний. Это противоречие между земной действительностью и теньями ведет к°душевному разладу героини. В творчестве Цветаевой возникают первые стихотворения-молитвы, в которых лирическая героиня открывает перед Христом тайны своей души, показывая свое смятение:

И опять пред Тобой я склоняю колени,  
В отдаленьи завидев Твой звездный венец.  
Дай понять мне, Христос, что не все только тени  
Дай не тень мне обнять, наконец [5, I, 97]!

В некоторых случаях, мотив сна соотносится со смертью. Смерть, в понимании Цветаевой, – это вечный сон: «Грезе, никто не тревожит, / Грезе меж лилий» [5, I, 56]. Смерть позволяет лирическому герою вернуться к родным местам: «Смерть окончанье – лишь рассказа, / За гробом радость глубока. / Да будет девочке с Кавказа / Земля холодная легка» [5, I, 56]. Во сне появляется возможность обрести связь с загробным миром: «Сияньем и сном растревожен вдвойне, / Я сонные глазки открыл, / И девочка-смерть наклонилась ко мне, / Как розовый ангел без крыл» [5, I, 550]. Немаловажную роль в интерпретации мотива сна-смерти в поэзии Цветаевой играет цветочная семантика. В особенности, символика алого мака: «Алых роз и алых маков / Я принес тебе букет. / Я ни в чем не одинаков, / Я – веселый мальчик-бред» [5, I, 550]. Мак в древнегреческих мифах упоминается как необходимый атрибут Гипноса – бога сна, а также Танатоса, его брата-близнеца, бога смерти. Значение мака в культуре противоречиво: с одной стороны, он используется как целебное растение, с другой – во многих культурах мак обретает значение цветка-смерти. Возможно, в поэзии Цветаевой мак так или иначе связан с физической или духовной болезнью, с ситуацией, когда человек находится на грани между жизнью и смертью, потому этот цветок в поэтическом мире Цветаевой становится символом загробного мира: «В мыслях об ином, инаком,

/ И ненайденном, как клад, / Шаг за шагом, мак за маком / Обезглавила весь сад.  
/ Так, когда-нибудь, в сухое / Лето, поля на краю, / Смерть рассеянной рукою /  
Снимет голову – мою» [5, II, 345].

Мотив сна, соотносимый с темой любви, может быть интерпретирован в ином смысле. Для поэзии Цветаевой характерно изображение нескольких сущностей любви: как земной любви, телесной, так и любви, стирающей все вещественное, физическое. Такая любовь основана на слиянии двух родственных душ. Эта связь двух сущностей происходит через сон, в котором лирическая героиня постигает душу возлюбленного через свою. Подобное понимание и ощущение определяет содержание стихотворения «Все лишь на миг, что людьми создается»:

Успокоенье... Забыть бы... Уснуть бы...

Сладость опущенных век...

Сны открывают грядущего судьбы,

Вяжут навек [5, I, 85].

Пребывая в состоянии сна, сознание возлюбленных переносится из земного бытия в идиллическое небесное пространство («Лазурны края, где встречалось мечтание наше»; «Сладок вздох об утраченном рае» [5, I, 82]), где между героями уже не существует никаких преград, они правдивы друг с другом:

Здесь не надо свиданья. Мы встретимся там,

Где на правду я правдой отвечу;

Каждый вечер по легким и зыбким мостам

Мы выходим друг другу навстречу [5, I, 82].

Рассмотренный в подобном ракурсе сон ассоциируется со встречей. Именно во сне, по Цветаевой, происходят самые важные и искренние встречи, оставляющие отпечаток в душе человека: «Я, Эва, как ветер, а ветер – ничей... / Я сон твой. О, рыцарь, проснись!» [5, I, 33]. Сны-встречи Цветаева переживала и в жизни. Так, в одном из писем Р.-М. Рильке, она писала: «Я никогда к тебе не привыкну (как к себе самой!), и к этому изумлению тоже, и к собственным мыслям о тебе. Ты – то, что приснится мне этой ночью, чему я этой ночью буду сниться. (Видеть сон или во сне быть увиденной?) Незнакомкою в чужом сне. Я никогда не жду, я всегда узнаю тебя. Если мы кому-нибудь приснимся вместе – значит, мы встретимся» [5, VII, 69].

Таким образом, в жизни и в творчестве М. Цветаева важное место отдавала миру сновидений. Сны для нее были реальнее самой действительности, в них можно было проживать совершенно иную жизнь и в них не существовало никаких границ невозможного: «Я хочу с Вами *только* этого, *только* такого, никак не называющегося, не: сна наяву, сна – во сне, войти вместе с Вами в сон – и там жить. Потому, что Вы *тоже* пленный

дух...» [5, VII, 575]. Интерпретация мотива сна в раннем творчестве М.°Цветаевой напрямую зависит от контекста самого стихотворения. В°«детских» стихотворениях Цветаевой сон описан как путешествие в мир детских грез – сказочно-мифологический мир. С другой стороны, сон – это творческая игра, воображаемый мир самого художника. Во снах можно встретить отголоски прошлого – тени. Сознание лирической героини Цветаевой наполнено миром теней, который увлекает, не дает возможности ощущать реальную действительность. Сон создает связь между двумя родственными душами – возлюбленными, близкими людьми. Однако в каждом значении сон так или иначе противопоставлен земному существованию и связан с движением души в неземное бытие, в сферу сознания самого человека.

### Список литературы

1. Зубова, Л.В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект / Л.В. Зубова. – Л.: Издательство Ленингр. ун-та., 1989. – С. 540.
2. Лотман, Ю.М. Сон – семиотическое окно / Ю.М.°Лотман // Лотман Ю.М. Семiosфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб.: Искусство – СПб. – 2000. – С.125–127.
3. Рудакова, С.В. Мотив сна в лирике Е.А.°Боратынского / С.В. Рудакова // Rhema. Рема. – 2012. – № 3. – С.°55–62.
4. Ходанен, Л.А. Мотивы и образы сна в поэзии русского романтизма / Л.А. Ходанен // Русская словесность. – 1997. – № 2. – С. 47–55.
5. Цветаева, М. Собр. соч.: В 5 т. / М. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994.

### Abstract

The article designated the basic interpretation of the motif of sleep in Marina Tsvetaeva's early poetry. The various interpretation the motif of sleep is showing already in the first poems. Predominantly, the sleep acts, on the one hand, like the creative game imagination child, artist. Of the other hand, the sleep is forming the relation between two kindred souls, intimate people, as well as through sleep happening the relation with the past.

**Keywords:** Marina Tsvetaeva, sleep, creative game, memory, meeting, soul

*Г.А. Васильев,*  
*студент 3 курса РГУ им. С.А. Есенина (г. Рязань)*  
*Научный руководитель – В.Г. Решетов,*  
*д.ф.н., проф. кафедры литературы РГУ им. С.А. Есенина*

**СООТНЕСЕННОСТЬ ОБРАЗОВ «КНИГИ ДЖУНГЛЕЙ»  
Р.°КИПЛИНГА И ПЕРСОНАЖЕЙ  
«ИСТОРИИ С КЛАДБИЩЕМ» Н. ГЕЙМАНА**

В статье рассматриваются общие черты героев «Книги Джунглей» Р. Киплинга и персонажей «Истории с кладбищем» Н.°Геймана», анализируется роль второстепенных героев в иерархии текста, сравнивается их отношение к главным героям и их функции в сюжете произведений.

**Ключевые слова:** Нил Гейман, Редьярд Киплинг, постмодернизм, общие мотивы, сходство персонажей

Редьярд Киплинг, первый английский писатель, получивший Нобелевскую премию по литературе, известен большинству современных читателей в первую очередь как автор «Книги Джунглей» (1942) – истории о жизни «человеческого детеныша» Маугли в джунглях, в окружении волчьей стаи и других животных. Нил Гейман, современный писатель-фантаст, признававшийся, что в детстве очень любил творчество Киплинга, написал «Историю с кладбищем» (в оригинале «Graveyard book», то есть «Книга кладбища», 2008). В одном из интервью автор сообщил, что на создание этой книги его вдохновило то, что он увидел своего сына Майкла, катающегося на велосипеде по кладбищу: «В тот момент я подумал, что могу написать нечто похожее на «Книгу джунглей», переместив место действия на кладбище» [4]. Отсюда и сюжет «Истории»: ребенок после трагических событий оказывается на кладбище, где под опеку его берут существа из потустороннего мира, живущие в этом месте.

В «Истории с кладбищем» можно найти множество указаний на литературу европейскую (в книге встречаются «ночные мверзи», что явно указывает на творчество Г.Ф. Лавкрафта) и даже античную (имя героя – Никто Оуэнс – отсылает к Гомеру). Но бесспорно, больше всего параллелей обнаруживается с «Книгой джунглей» Редьярда Киплинга. Отметим следует общие принципы композиционного строения текста, согласно которым между событиями в главах проходит несколько лет, основную сюжетную



линию, ряд образов и мотивов, что позволяет говорить об интертекстуальности современного произведения.

В своем творчестве Нил Гейман опирается на мифологию, тяготеет к традициям готического романа и мистике, так что выбор локации для переноса действия был очевиден. В свою очередь, специфичность места действия романа побудила автора подробнее рассказать о внутренней мифологии и бестиарии кладбища. Киплинг мог обращаться к экзотичным для читателя, но все же известным образам жителей джунглей, поэтому появление в тексте слонов, удава, сокола и остальных расценивается как нечто само собой разумеющееся. Кому еще жить в джунглях? С обитателями же кладбища все по-другому: Гейман постепенно вводит читателя в вымышленный мир, знакомя его с потусторонними существами, населяющими погост.

В «Книге Джунглей» Маугли берет под свою опеку семья волков, а его наставниками вначале становятся пантера Багир (в русском переводе – Багира) и медведь Балу. Поскольку претензию на жизнь мальчика высказывает и тигр Шер-Хан, Багир убеждает Совет стаи сохранить его в живых и вносит за него плату – убитого быка. В<sup>о</sup> «Истории с кладбищем» опеку над Никтом берет чета Оуэнсов, призраки людей, похороненных на кладбище. Оуэнсы выступают «калькой» образов волка и волчицы, которые приютили «человеческого детеныша». Также видим совещание обитателей погоста по поводу дальнейшей судьбы ребенка.

Отличия, несомненно, прочитываются даже в этом текстологически близком фрагменте. Киплинг не заостряет внимание на том, как Маугли оказался в джунглях, а также почти ничего не говорит про его семью, родители человеческого детеныша не играют сюжетной роли в произведении. О семье Никта говорится на первых страницах романа, но герои появляются в тексте уже мертвыми – они погибли от рук Джека Фроста. Таким образом закладывается одна из основных сюжетных линий романа – поиски главным героем убийцы своих родных. Даже после смерти персонажи Геймана могли влиять на события, что вполне логично при учете особенностей места действия произведения. Даже будучи мертвой, мать Никта просит спасти ее сына, появившись на кладбище в виде призрака. И жизнь спасшегося младенца не «оплачивается» быком. Нил Гейман рисует мир, который живет по законам, отличным от Закона джунглей, так как жители кладбища все же люди, хотя и мертвые. Они просто не могут пройти мимо ребенка, попавшего в беду. Человек в художественном мире Геймана и после смерти остается человеком, сохраняя все черты своего характера и моральный облик.

Кладбище, на котором оказался Никт, населено представителями разных эпох и разных социальных слоев. Конечно же, среди них, как и в «Книге джунглей», появляются «наставники» главного героя. Черты черной пантеры Багира без труда угадываются в высоком человеке, одетом в черный бархат, – вампире Сайлесе. Он становится опекуном Никта, так как из-за специфики своего состояния («не живой, но и не мертвый») может покидать пределы кладбища и взаимодействовать с миром настоящих людей. Подобно Багиру, он влияет на решение совета кладбища по поводу Никта. Важная деталь, указывающая на соотнесенность этих образов, – ногти Сайлеса длинные и острые, как когти Багира. Именно вампир становится наставником Никта: он оберегает его от опасностей большого мира, он уводит с кладбища Джека Фроста, именно к нему Никт идет за ответами на вопросы, естественным образом возникающими у любознательного мальчика, который отрезан от большого мира.

Переключку образов мы находим также в том, что и Багир, и Сайлес не любят говорить о своем прошлом, считая его постыдным. Багир был рожден «... в °клетке королевского зверинца в Удейпуре» [3, 296], Сайлес же в молодости «... был чудовищем» [1, 295], и на этом рассказ о прошлых годах его жизни заканчивается. М. Елиферова писала: «В оригинале образ Багиры совершенно однозначен – это герой-воин, снабженный ореолом романтического восточного колорита. Он противопоставлен Шер-Хану как благородный герой разбойнику» [2, 261]. Так и Сайлес, являясь членом «Почетного караула», может быть представлен героем-воином, только «романтический восточный колорит» заменен на западноевропейский романтизированный ореол вампира, но не жестокого кровопийцы, а мудрого и могущественного существа, раскаивающегося в своих прошлых грехах. Справедливо и противопоставление Сайлеса Джеку Фросту – безжалостному убийце.

Вместе с тем Сайлеса можно соотнести еще с одним героем «Книги Джунглей» – питоном Каа. Их роднят: возраст (оба персонажа куда старше главного героя), холодная кожа, гипнотический взгляд и исходящая от обоих скрытая опасность. У Киплинга Каа также становится наставником и другом Маугли, поэтому можно сказать, что вампир Сайлес объединяет в себе наиболее характерные черты Каа и Багира, причем как внешние, так и поведенческие.

Если Сайлес, как Багир и Каа, выступает скорее наставником и товарищем героя, то мисс Лупеску берет на себя функцию требовательного учителя. И в этом данный персонаж переключается с образом медведя Балу. Оба учат мальчиков языкам различных существ, оба уже немолоды (Балу автор называет «старым медведем» [3, 52], мисс Лупеску описана как женщина в возрасте). Нил Гейман обращает особое внимание на детали,

поэтому порой даже незначительные, на первый взгляд, фразы могут помочь провести параллель между персонажами. В главе «Псы Господни» узнаем, что мисс Лупеску – ликантроп, иными словами, она превращается в волка. Там же она предстает в своем зверином облике, и в тексте говорится, что Никт смог сесть к ней на шею, так что читателю дается представление о ее размерах. Однако же в главе «Мастера на все руки» вновь упоминаются размеры зооморфной мисс Лупеску: «Волчица уперлась передними лапами в камень и с усилием встала: крупнее медведя, вся шерсть в кровавых брызгах» [I, 241]. Данное уточнение явно отсылает к кипплинговскому образу старого медведя Балу. Как и Сайлес, мисс Лупеску вобрала в себя черты не одного персонажа. Сам факт превращения в волка можно без труда соотносить с волчьей стаей, приотившей Маугли, особенно с Ракшей, ставшей приемной матерью ребенка. Подобно матери, мисс Лупеску кормит Никта едой, которую сама приготовила, в то время как Сайлес просто покупает мальчику продукты и оставляет их в крипте. Волк, заботящийся о ребенке, – прямая отсылка к «Книге Джунглей» Киплинга.

Говоря о наставниках героев, нельзя не упомянуть их врагов. Кроважадный тигр Шер-хан и безжалостный убийца Джек Фрост также схожи. Оба убивают семью главного героя (тигр за кадром, Джек – в самом начале романа), оба оказываются неспособны завершить начатое и проносят желание убить героя через всю свою жизнь. Главное оружие Шер-хана – когти, Джека – нож, по сути, стальной коготь. Использование ножа как орудия убийства указывает на необходимость прямого контакта с жертвой, так что можно сделать вывод, что и тигр, и мужчина получают удовольствие от чужой смерти. Персонаж Джек Фрост обнаруживает в себе ряд звериных черт. Его глаза «привыкли к тусклому лунному свету», обоняние его куда острее, чем у обычного человека: он учуял запах сбежавшего Никта. Нил Гейман снова не отказывает себе в удовольствии проверить внимательность читателя: описывая погоню, вскользь уточняет: «Он <Джек Фрост. – Г.В.> шагнул в комнату, мотая головой из стороны в сторону, как старый тигр, вынюхивающий добычу» [I, 249]. Опять лишь одним словом автор подтверждает связь двух персонажей. В произведениях Киплинга и Геймана реализуется мотив охоты антагониста на протагониста. Для Джека и для Шер-хана неудача становится личной, и желание убить героя перерастает в навязчивую идею.

Сопоставив наиболее показательные образы Киплинга и Геймана, можем сделать вывод, что современный писатель обращается к хорошо известным героям своего знаменитого предшественника для того, чтобы сделать читателя своим со-читателем и собеседником, помочь ему обрести те мысли, к которым в свое время его подтолкнул Киплинг. Это вполне соответствует эстетике постмодернизма. «Историю с кладбищем» можно рассматривать и как дань уважения

творчеству Редьярда Киплинга, и как совершенно самостоятельное произведение, акцентирующее внимание читателя на другом круге вопросов и проблем. Та часть «Книги джунглей», которая рассказывает нам историю Маугли, – это история борьбы, становления человека как царя природы, своеобразного локального демиурга (не просто так в определенный момент слово «человек» в качестве обозначения Маугли пишется с заглавной буквы). Поэтому во второй части «Книги» все животные чувствуют власть Маугли над собой, герой возвышается над своим окружением и, окончательно осознав это, покидает прежний мир. «История с кладбищем» – это история о ценности жизни и о поисках своей семьи, которая для большей художественной выразительности помещена в мистические декорации. Никому нет нужды борьбой доказывать свое право на жизнь, но он хочет увидеть «большой» мир, полностью использовать свой потенциал. Окружающие его персонажи берут на себя роль помощников, всегда готовых дать совет и направить мальчика на истинный путь. Уход Никта с кладбища больше похож на принятие своего истинного «я» и осознание своего места в жизни - мир мертвых не может принять живого ребенка, связь Никта с потусторонним становится все слабее и в итоге совсем исчезает. Смерть, конечно, настигнет юношу, но перед этим он проживет насыщенную жизнь.

#### Список литературы

1. Гейман, Н. История с кладбищем / Н. Гейман; пер. с англ. Е.°Мартинкевич. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 320 с.
2. Елиферова, М. «Багира сказала ...». Гендер сказочных и мифологических персонажей англоязычной литературы в русских переводах / М. Елиферова // Вопросы литературы. – 2009. – № 2 – С.°254-277.
3. Киплинг, Р. Книга Джуглей / Р. Киплинг; пер. с англ. Н.°Дарузес, И. Комарова, К. Савельев). – М.: АСТ, 2016. – 384 с.
4. Rich, M. «The Graveyard Book» Wins Newbery Medal / М.°Rich // New York Times. – 2009. – Режим доступа: [http://www.nytimes.com/2009/01/27/books/27newb.html?\\_r=1&em](http://www.nytimes.com/2009/01/27/books/27newb.html?_r=1&em)

#### Abstract

In the article discusses the general features of the heroes of «Jungle Book» by R. Kipling's characters and «The Graveyard Book» by N.°Gaiman», analyzes the role of the secondary characters in the hierarchy of text, compared their relationship to the main characters and their functions in the story works.

**Keywords:** Neil Gaiman, Rudyard Kipling, the parallels between the characters, postmodernism

*М.В. Володина,*  
*аспирант 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*  
*Научный руководитель – Т.Е. Абрамзон,*  
*д.ф.н., проф. кафедры языкознания*  
*и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **ХУДОЖНИКИ-ТВОРЦЫ И ВЛАСТЫМУЩИЕ В ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ Е.П. РОСТОПЧИНОЙ**

В статье «Художники-творцы и властимущие в поэтической системе Е.П. Ростопчиной» на примере стихотворения «От поэта к царям» рассмотрен вопрос сложных взаимоотношений власти и поэтов. Данную проблему Ростопчина решает в рамках романтической концепции, закономерно связывая ее с проблемами справедливости, свободы слова, всеведения и божественного происхождения поэзии.

**Ключевые слова:** Ростопчина, поэт, власть, справедливость, борьба

Отношения творческих людей и власти были сложными во все времена. Любой монарх желает остаться в истории как исключительная личность, преобразователь, но никак не тиран, ведь если что и «остаётся» в мире, так только то, что славят «лира и труба». Поэт выступает выразителем общественного мнения, певцом добродетели, врагом угнетателей, врагом тех, кто стесняет свободу, именно он может сформировать мнение о властителе.

Е.П. Ростопчина с юных лет отличалась свободомыслием. Она была полна сочувствия казненным декабристам и отрицала господствовавший режим. Лермонтов отмечал сходство ее политических взглядов со своими [1]. Так, конфликт Е.П. Ростопчиной с властью случился из-за публикации в 1846 году в «Северной пчеле» баллады «Насильный брак», в которой аллегорически говорилось о присоединении Польши к России. Прочтя балладу, император Николай I разгадал ее истинный смысл, после чего последовал царский указ, запрещающий Е.П. Ростопчиной появляться в северной столице. Балладу все-таки напечатали, но поэтесса вынуждена была покинуть столицу, ей разрешено было жить в Москве. Эти события послужили поводом к написанию стихотворения «От поэта к царям».

Стихотворение Ростопчиной «От поэта к царям» представляет собой монолог поэтессы, адресованный монархам. Уже в названии прослеживается традиция обращения ко всем представителям власти (множественное число, дательный падеж – царям) от лица поэта как носителя высшей правды, истины. Эта традиция в русской литературе берет начало в XVIII веке («Властителям и судиям» (ок. 1780–1787) Г.Р. Державина). В качестве эпитафия Ростопчина

использует строки из стихотворения А.С. Пушкина «Друзьям» (1828): «Беда стране, где раб и льстец... Одни допущены к престолу» [4, 196].

Причиной написания пушкинского стихотворения послужили обвинения в лестном отношении поэта к монарху, которые обрушились на Пушкина в связи с появлением стансов «В надежде славы и добра». Обвиняли Пушкина не только недоброжелатели, но и друзья. Новые стансы «Друзьям» были представлены на рассмотрение Николаю I. По словам Бенкендорфа, стихотворением его величество был доволен, но к печати не допустил. Отказ был связан с последними тремя четверостишиями, где поэт противопоставлен льстецам, требует право свободного выражения мнения, защиты народных прав и просвещения, ограничения самодержавия [6, 438].

Ростопчина, вослед Пушкину, настаивает на праве свободного выражения мысли, апеллируя к царям. Причину запрета на свободное поэтическое слово Ростопчина видит в страхе властей перед поэтическим словом:

Не бойтесь нас, цари земные:  
Не страшен искренний поэт,  
Когда порой в дела мирские  
Он вносит божьей правды свет [5, 237].

Мотив правды становится одним из центральных в стихотворении, повторяясь неоднократно. Еще в 1841 году Лермонтов в «Пророке» обращался к мотиву правды, которую вносит в мир поэт:

Провозглашать я стал любви  
И правды чистые ученья [3, 437].

В ростопчинском стихотворении «От поэта к царям» правда эта «светится», так как она исходит от Бога, она священна. Поэтесса призывает царей не страшиться искусства слова, ведь поэт вмешивается в «мирские дела» редко и только ради справедливости, а никак не из-за корысти и зависти.

Во имя правды этой вечной  
Он за судьбой людей следит;  
И не корысть, а пыл сердечный  
Его устами говорит [5, 237].

Колкие строки направлены не против власти, но в защиту слабых, о судьбах которых и печется поэт:

Лишь слабых ради в сильных мечет  
Он стрелы слова своего [5, 237].

Здесь возникают ассоциации с образом древнегреческого бога неба, грома и молний – Зевсом, а также с образом славянского защитника слабых, богом молнии, грома и войны – Перуном, который вооружен палицей, топором и луком со стрелами–молниями. Защищая право свободного слова, поэтесса приравнивает стих к божьему слову, а поэта если не к самому Богу, то к посреднику между Богом и людьми.

Ростопчина создает романтический образ поэта, исключительного борца за правду, служащего только высшим идеалам:

Он враг лишь лжи и притеснений,  
Он мрака, предрассудка враг;  
В нем нет ни тайных ухищрений,  
Ни алчности житейских благ [5, 238].

Тот, кто исполнен «волею» Божию, один противостоит злу, и делает он это не ради себя, а ради слабых, обиженных. Поэт сам подобен божеству, но он оказался на земле по Божьей воле, а не по своему желанию: стих его громовой, карать зло – его задача. Эта кара осуществляется посредством «стрел слова своего», глагол – это оружие для битвы лютой.

Поэт сравнивается с древнегреческой богиней возмездия Немезидой. Немезида – поэтическая находка Ростопчиной, этот образ она не заимствует у предшественников, на которых ориентируется. Мы не найдем Немезиду ни у Пушкина, ни у Лермонтова, ни у Жуковского, ни у других поэтов-современников. Можно сказать, что в этом образе воплощена попытка найти собственный – женский – вариант «божественного источника» вдохновенного слова. Однако уже в следующей строфе слышатся пушкинские смыслы и интонации:

Ростопчина	Пушкин
Он только верно выполняет Свой долг святой пред божеством [5, 238].	Пока не требует поэта К священной жертве Аполлон, <...> Но лишь божественный глагол До слуха чуткого коснется, Душа поэта встрепетется, Как пробудившийся орел [4, 179].

Мотив долга, принесение себя в жертву во имя высокой цели звучит в этих стихотворениях: поэт живет «среди житейской смуты» и борется с несовершенствами мира. Здесь Ростопчина включается в поэтический диалог, точнее, спор с Пушкиным:

Ростопчина	Пушкин
Живет он среди житейской смуты Не в свой, а в божий произвол; На помощь дан для битвы лютой Ему орудием глагол [5, 238].	Не для житейского волненья, Не для корысти, не для битв, Мы рождены для вдохновенья, Для звуков сладких и молитв [4, 435].

«Поэт» в романтической концепции Пушкина превозносит себя над чернью, Ростопчина же считает, что поэт должен помогать людям, участвуя в битве за правду. Эта борьба и есть призвание поэта, дар божий. И за свои труды поэт не требует награды:

Не нужно ничего поэту, –  
Ни лент, ни места, ни крестов [5, 238].

Он не примет дары ни в качестве благодарности, ни в качестве подкупа властителями.

Поэт за благостыню эту  
Вам не продаст своих стихов! [5, 238]

Искусство, по Ростопчиной, не может являться товаром. Гонимый поэт обретает силу благодаря народной любви и «хранящей руки молвы».

Под стражей общего вниманья  
Растет и множится наш род;  
За опалу, за поруганье  
Любовью нам воздаст народ! [5, 239]

В данном случае речь идет о роде поэтов, о «новой нации», которую «изобретает» Пушкин в «Памятнике» (1836):

И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит. [4, 460]

У Державина в «Памятнике» (1795) был род славян, а у Пушкина и Ростопчиной – «род поэтов». Этот род увеличивается, обретает мощь и становится опасен для царей. Поэты оставляют память о себе в поэтических строках, которые останутся в культуре навеки и будут известны потомкам:

Не обижайте нас – преданье  
За нас потребует отчет  
И в месть за нас, вам в наказанье,  
И вас, и нас переживет! [5, 239]

Несмотря на это, Е.П. Ростопчина призывает властителей не бояться поэтов, так как, если не ущемлять право поэта на свободное слово, он воспевает все благие дела государя и укажет ему на истину.

Не бойтесь нас!... Мы правду скажем  
Народный глас к вам доведем, –  
И к славе путь мы вам укажем, –  
И вашу славу воспоем!... [5, 240]

Заявив о всеведении поэтов, Ростопчина берется поучать царей. Она считает, что отношение монарха к народу должно быть дружественным, а народ ответит на это любовью.

Как и Пушкин, поэтесса остерегает царей от людей лицемерных, льстивых, лукавых, подбострастных. Такие зачастую и приближены к престолу, но от них в первую очередь, а не от поэтов нужно ожидать предательства, коварства, обмана. В словах таких людей только «яд, измена и отравы, / Отравы царства и царей!» формулу «царства и царей» Ростопчина заимствует у Державина:

Река времен в своем стремленьи  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья



## Народы, царства и царей [2]

Образ поэта в ростопчинском стихотворении напоминает нам образы пророков, созданные Лермонтовым и Пушкиным. Это сходство проявляется в том, что поэзия – божий дар «вечный судия мне дал всеведение пророка», «Глупец хотел уверить нас, что бог гласит его устами!» (Лермонтов), «И бога глас ко мне воззвал <...> Исполнишь волею моею» (Пушкин); поэт у Ростопчиной знает «вечную правду», следит за судьбой людей.

Таким образом, концепция взаимоотношений поэтов и властимущих в поэзии Ростопчиной располагается в двух смысловых сферах: романтической, которая предполагает антитезу свободного поэта-творца и облаченного властью царя, и дидактической, просветительской, в которой поэт выступает проводником Божьей воли и мудрым наставником правителей.

### Список литературы

1. Бродский, Н. Л. М. Ю. Лермонтов. Биография. 1814–1832 ОГИЗ Государственное издательство художественной литературы [Электронный ресурс] / Н. Л. Бродский. – М.: АН СССР Институт мировой литературы им. А. М. Горького, 1945. – Том I. – 159 с. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/bbl/bbl-001-htm>

2. Державин, Г. Р. [Электронный ресурс] / Г. Р. Державин. – Режим доступа: <http://www.chronos.msu.ru/old/ARTS/derzhavin.html>

3. Лермонтов, М. Ю. Сочинение в двух томах / Сост. И комм. И. С. Чистова; Вступ. Ст. И. Л. Андроникова. – М.: «Правда», 1988. – Т. 1. – 720 с.

4. Пушкин, А. С. Собрание сочинений в 10 томах. Н. Н. Пушкиной. 18 мая 1836 г. Из Москвы в Петербург [Электронный ресурс] / А. С. Пушкин. – Режим доступа: [http://www.rvb.ru/pushkin/01text/10letters/1831\\_37/01text/1836/1903\\_715.htm](http://www.rvb.ru/pushkin/01text/10letters/1831_37/01text/1836/1903_715.htm)

5. Ростопчина, Е. П. Стихотворения графини Ростопчиной. Издание второе / Е. П. Ростопчина. – Санкт-Петербург: Издание Придворн. Книгопрод. А. Смирдина (сына) и Ко., 1860. – Том IV. – 310

6. Томашевский, Б. В. Примечания. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / Б. В. Томашевский. – Л.: «Наука», 1977–1979. – С. 433–476.

### Abstract

In the article "Artists and creators and those in power in the poetic system the E. P. S. S. Uvarov" the example of the poem "the poet to the kings," addressed the complex question of relations between the authorities and vaati. This problem Rostopchina decides within the framework of romantic concepts, naturally linking it to issues of justice, freedom of speech, omniscience, and the divine origin of poetry.

**Keywords:** Rostopchina, poet, power, justice, struggle

*Е.В. Губанихина,  
студент 3 курса АФ ННГУ (г. Арзамас)  
Научный руководитель – Е.А. Жесткова,  
к.ф.н., доц. кафедры методики дошкольного  
и начального образования АФ ННГУ*

## **ОБРАЗ ЗЛОГО ГЕНИЯ В РОМАНЕ ПАТРИКА ЗЮСКИНДА «ПАРФЮМЕР»**

В данной статье предпринята попытка проанализировать проблематику романа П. Зюскинда «Парфюмер». Производится сопоставление понятий гениальности и зла для выделения особого образа злого гения. Автор статьи делает вывод о том, что П. Зюскинда в романе интересует проблема творческой индивидуальности, творчества в целом, свежий взгляд на гениальность и ее проявление.

**Ключевые слова:** литература 20 века, гений, зло, роман, постмодернизм

Ярким событием в истории мировой литературы стало произведение Патрика Зюскинда «Парфюмер», ставшее известным на весь мир и разошедшееся в продаже миллионными тиражами. Однако несмотря на популярность, данный роман изначально вызывал множество вопросов, неразрешенных по сей день.

Данный роман – немецкое проявление раннего постмодернизма, которому свойственен отход от общепринятого культа гения. Зюскинда, в первую очередь, интересует проблема творческой индивидуальности, творчества в целом, свежий взгляд на гениальность и ее проявления.

«Парфюмер» – сложное для восприятия произведение из-за своей многоуровневой структуры, свойственной именно постмодернизму: жанр определить не просто, так как присутствуют элементы как исторического романа, так и детектива. Одно из главных противоречий произведения в том, что оно не оправдывает ожиданий читателя – для детектива необходимо, чтобы преступник был изобличен, зло наказано, миропорядок восстановлен, чего не происходит. Однако необычное повествование оказывается способным удовлетворить широкий круг читательских запросов: здесь появляется и ирония, и описание быта, и картины преступлений, и стилистическая виртуозность, и высокий литературный язык – все это делает роман более привлекательным и доступным.

Обратим внимание на главного героя романа «Парфюмер» – Жана Батиста Гренуя, человека с уникальным обонянием. В ходе произведения описывается вся его жизнь от рождения и воспитания до становления его как уникальной личности. Но есть то, что придает главному герою произведения уникальный характер – его гениальность, неординарность и необыкновенный талант. Но так ли обычен образ гения?

Патрик Зюскинд использует множество сюжетных приемов, чтобы показать главного героя как человека уникального и гениального. Так как гений должен отличаться от толпы, писатель наделил его физическими недостатками: у Гренуя изуродованная нога, горб, черты дегенерации: «он был даже меньше, чем ничто» [2]. Для подчеркивания независимости гения автор добавил к образу черты антирациональности. Парфюмер живет лишь следуя своим желаниям, вопреки всем нормам, законам судьбы и природы. При этом Зюскинд подчеркивает, что интеллект и гениальность – это не одно и то же. Гренуй наделен уникальным даром – обонянием, но при этом в обществе его считают слабоумным. Еще одна отличительная черта гения – тягота к эксцентричности и безумию, к непринятию норм общества. Как говорил Ницше: «Гений – это межвидовое существо между преступником и безумцем». Парфюмер – это крайнее проявление гениального безумия, это человек вне морали. 26 смертей – вот итог его творчества.

Автор показывает, что гениальный человек – аутсайдер общества, вынужденный скрываться в воображаемом мире своих фантазий. В случае главного героя общественное изгнание переходит в аутизм. Длительное удаление от людей позволяет ему понять, что у него нет собственного запаха. Решая эту проблему, он создает главное произведение своей жизни – «человеческие духи», способные обмануть общество и заставить принять его таким, какой он есть. Все это позволяет ему осознать значимость своего «я», увидеть итог своего самосовершенствования, что не менее важно для гения, чем принятие обществом. Финальная сцена вакханалии позволяет Парфюмеру пережить «Прометеев подвиг», «величайший триумф своей жизни». «Его власть была сильнее власти денег, или власти террора, или власти смерти: неотразимая власть внушать людям любовь. Я – единственный, перед кем они бессильны».

Ну а самым главным признаком гениальности стоит назвать исключительность. Парфюмер был рожден для осуществления революции в мире запахов – это свое предназначение он открыл после

первого убийства, которое и дало начало перевоплощения в чудовищного гения.

Кажется, что герой романа Зюскинда собрал в себе все черты, которыми наделяли персонажей писатели эпохи романтизма, но не все так просто. Гренуй проходит через несколько стадий развития, превращаясь из гения романтизма в гения постмодернизма. До самого ухода в горы Парфюмер показан как творец–романтик, однако впоследствии он творит без всяких морально–нравственных принципов – деструктивно и спонтанно. Жан Батист Гренуй, постоянно совершенствуясь в парфюмерном мастерстве, становится многократным убийцей, забирая жизни невинных девушек, следуя лишь за безумным желанием создать нечто великое.

На глазах читателя происходит формирование гениального злодея, по средствам насилия старающегося превратить «смердный» мир в царство ароматов, гармонии и красоты. Как только цель всей жизни Гренуя была достигнута, последовало разоблачение. Парфюмера приказали казнить, но на площади, перед воплощением приговора, Жан Батист Гренуй выпускает платок с парфюмом, создававшимся им всю жизнь. Парфюм совершенства сводит толпу так, что даже отец девушки, убитой Гренуем, кричит о любви к парфюмеру. В итоге – казнь преступника превращается в торжество гения над толпой. Но именно в этот миг главный герой понимает, что то, чего он так ярко желал всю жизнь – поклонения и обожания общества, ему совершенно не нужно. «В эту минуту, когда он видел и обонял, что люди не в силах ему противостоять... – в эту минуту в нем снова поднялось все его отвращение к людям и отравило его триумф настолько, что он не испытал не только никакой радости, но даже ни малейшего удовлетворения... И внезапно он понял, что никогда не найдет удовлетворения в любви, но лишь в ненависти своей к людям и людей – к себе». Потеряна цель существования гениального Парфюмера, а потому единственная его мысль – самоубийство.

Гениальность главного героя сложно оспорить. Но какую мысль донес нам автор, рассказав его историю? Жан Батист родился гением, а не убийцей. Его гениальность могла быть обернута совершенно иной, светлой стороной, если бы в Парфюмере была сокрыта хоть капля доброты.

Патрик Зюскинд показывает читателю, что злодейство и гений – вещи совместимые. Подталкивает к мысли о том, что гениальность может быть как созидательной, так и разрушительной в зависимости от того, что окружает человека – любовь или ненависть. Если гений определяет путь зла, то бесконечная сила его дара может уничтожить

не только мир вокруг, но и его самого и не оставить ничего полезного для общества.

### **Список литературы**

1. Зверев, А. Преступления страсти: вариант Зюскинда: комментарий / А. Зверев // Иностранная литература: Ежемесячный литературный журнал – 2001. – №7. – С. 256–262

2. Зюскинд, П. Парфюмер: История одного убийцы / П. Зюскинд. – СПб.: Издательский Дом «Азбука–классика», 2006. – 304 с.

3. Манакова, Н.Н. К проблеме безумного гения и власти: роман П. Зюскинда «Парфюмер» / Н.Н. Манакова // Филологический вестник: Литературоведение. – Елабуга, 2005. – С. 88–94.

4. Пронин, В.А. История и литература за рубежом / В.А. Пронин. – Ч. 1 М.: МГУП, 2009. – 306 с.

### **Abstract**

This article attempts to analyze the problems of Suskind's «Perfume» the novel. Produced comparison of the concepts of genius and evil to highlight a special way of evil genius. The author concludes that Suskind's novel interested in the problem of the creative personality, creativity in general, a fresh look at the genius and its manifestation.

**Keywords:** 20th century literature, genius, evil, romance, postmodernism

**Ю.В. Зыкова,**  
*студент 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*  
**Научный руководитель – В.В. Цуркан,**  
*к.ф.н., доц. кафедры языкознания*  
*и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В РОМАНЕ В. КАТАЕВА «ВРЕМЯ, ВПЕРЕД!»**

В статье представлен анализ хронотопа романа В. Катаева «Время, вперед!», показана связь категорий «пространство» и «время» с психологическим и духовным измерением текста, его жанровым своеобразием.

**Ключевые слова:** время, пространство, концепт, хронотоп, утопия, антиутопия

Понятие хронотоп, введенное в 1930-е гг. М.М. Бахтиным, поддержанное и развитое Д.С. Лихачевым, оказывается востребованным самой структурой романа В. Катаева «Время, вперед!». Художественное время и художественное пространство не только организуют композицию романа и обеспечивают его восприятие как целостной и самобытной художественной действительности, но и, по определению М. Бахтина, имеют «существенное жанровое значение» [1, 235].

Время – центральный образ хроники В. Катаева, жанрообразующий в произведении и смыслообразующий в концепте «Новый мир». Ощущение времени эпохального, которое «несется, с каждым днем увеличивая свою быстроту» [2, 139], порой не совпадает с временем героев. Темпы в эпоху реконструкции решают все: реконструировать для героев В. Катаева это значит наполнять новым смыслом общественные отношения. Люди выступают архитекторами новой жизни, у них весьма непростые отношения со временем. У Маргулиеса нет карманных часов, он не может «доверять такому, в сущности, простому механизму, как часы, такую драгоценную вещь, как время» [2, 3]. Он «встает в шесть» [2, 3] и опережает время. Герой интуитивно ощущает ход истории. При этом он устроен так, что напрочь забывает о своих физиологических потребностях. Мося, как и Маргулиес, стремится опередить время. Для него «время делает час в минуту. Каждая минута грозит потерей случая и славы» [2, 33].

Конфигурация времени в романе разнообразна. Оно может «закрутиться спиралью, стальной пружиной» [2, 175], а может «вытянуться» в прямую линию, иными словами, «стать неотъемлемой частью метафорической геометрии писателя, репрезентируя образ мира в его динамике и статике»

[8, °360]. Для Ищенко, Фени, Маргулиеса, Моси оно летит, а если вдруг начинает «стеснять», значит «из него надо вырваться, его надо опередить» [2, 59]. Для других персонажей время стоит на месте. Они не поспевают за стремительным темпом соревнования. Уполномоченный аварийного штаба, Семечкин, придерживается мнения, что не стоит заниматься рекордами «когда вокруг сплошная буза, матерщина, хвостизм, оппортунизм, наплевательство, слабое руководство» [2, 97]. Он пытается затормозить историю в прямом и в переносном смысле слова (перекрывает водопровод). «Вокруг него, – замечает автор, – стоял громадный, сложный, сияющий, трудный мир стройки. И Семечкин никак не мог освоить этот мир, войти в него, полюбить. Мир и Семечкин были несоединимы. Между ними стояла невидимая, но непреодолимая преграда» [2, 98]. Противником установления рекорда является и инженер Налбандов. «Строительство не французская борьба» [2, 56], – заявляет он, и на некоторое время эта фраза овладевает многими умами на стройке. Действительно, в спорте, в той же французской борьбе, считают «чистое время» и для этого останавливают секундомер во время перерывов и незапланированных пауз. В момент установления рекорда такая подгонка времени невозможна, рабочую смену нельзя удлинить искусственным образом. Военная лексика, используемая В. Катаевым в кульминации романа, рисует настоящих героев, которые, «как бойцы, вспоминали прежние свои сражения, отмороженными пальцами гордились, как почетными ранами, и с каждой смены возвращались в барак, как со штурма» [2, 62]. Для них строительство было – фронт, бригада – взвод, Ищенко – командир, барак – резерв, котлован – окоп, бетономешалка – гаубица, а все они «были товарищи, братья и сверстники. Время летело сквозь них!» [2, 62].

Итак, жизненный успех героев В. Катаева зависит от того, сумеют ли они быть созвучными, родственными своему времени. В отличие от Семечкина и Налбандова, Маргулиес не только не конфликтует со временем, но оказывается в чем-то равным, соразмерным ему: «они шли как два бегуна» [2, 196]. В чем-то роль Маргулиеса – это роль «культурного героя», героя-созидателя «нового мира». Его личное время «вытягивается» в прямую линию, идущую из прошлого в будущее через точку, называемую настоящим. Героя волнует, как будут жить потомки и здесь, в строящейся Магнитке, и в целой стране, залогом счастливого будущего которой станет воздвигаемый среди степи металлургический комбинат.

Интересно, что В. Маяковский, подаривший В. Катаеву название будущего романа, взял его из собственной пьесы «Баня», которая включает марш, с рефреном «Время, вперед!»: «Шагай, страна, быстрее, моя, коммуна – у ворот! ... Время, вперед! На пятилетке премией мы – сэкономим год!» [6, 687]. У В. Катаева, как и у В. Маяковского, собственные, почти интимные

отношения со временем. Свободное перемещение из прошлого в настоящее, из настоящего в будущее, нарушение последовательности повествования (в романе пропущена первая глава), то, что он сам называет «чувством потери времени» [5, 229], на самом деле есть освобождение не только от темпорального, но и пространственного гнета.

Хронотоп служит выражению культурного смысла романа. Время и пространство мыслятся писателем вслед за М.М. Бахтиным как взаимосвязанные координаты единого континуума, зависимые от мира реального и мира идеального, в котором воплотятся планы и мечты автора и его героев.

Мир реальный увиден глазами Фени, приехавшей из-под Киева к мужу. Это мир, где все находится в движении: и люди (они суетятся, торопятся, заняты работой), и деревья (они «убегают, бегут под насыпью в канаве хворостины недавно посаженных березок» [2, 38]), и небо, по которому тучи «бегают», а облака «ходят». Самого же города «нет... и степи тоже нет. Неизвестно что. Ни степь, ни город. И новостройки не видно», «одна пыль, а в пыли – косые телефонные столбы. Громадное, душевное, пустынное место. Изредка – бараки, палатки, конторы участков, грузовики, ящики, коровы, подводы. И все это – в разные стороны, разбросано, раскидано» [2, 42]. «А где же город, когда вокруг нет ничего подходящего – ни церквей, ни ларьков, ни трамваев, ни каменных домов? – недоумевает Феня. – Куда ж идти?» [2, 41]. Город в традиционном понимании – это убежище, где можно укрыться в каком-то месте, защищающем от невзгод жизни. Феня поселяется с мужем в бараке, обдуваемом ветрами.

В. Катаев, как и А. Платонов в повести «Котлован», будущее страны связывает с образом ребенка: Феня беременна. Публицистически заостренная платоновская параллель девочка Настя – «страна-эссерша», как известно, выражает сомнение писателя в правильности «генеральной линии», навязанной стране. Ребенок Фени и бригадира Ищенко рождается на свет, озаряя новым смыслом жизнь, «которая «до сих пор была быстрой и бездумной»: время, как река, несло жизнь его (Ищенко. – З. Ю.), то вправо, то влево, поворачивая и плавно кружа. Время текло, как река <...> оно представлялось замкнутым и не имеющим выхода. <...> Теперь Ищенко открыл глаза и в первый раз в жизни посмотрел во всю длину времени. Оно текло слишком медленно. Но оно текло для него. Прошлое текло для будущего. И оно прочно лежало в его руках» [2, 117]. Казалось бы, искомая гармония, наконец, достигнута, сын соединяет прошлое и будущее, мир реальный и мир идеальный. Новый, создаваемый мир – для него. В таком случае, что можно сказать о настоящем строителей Магнитки?

Как отмечает Е.В. Сергеева, советские романы о социалистическом строительстве близки жанру утопии как в изображении воплотившейся мечты о счастливой жизни, так и в описании места несуществующего [7].



Роман «Время, Вперед!» соединяет черты утопического и антиутопического видения мира. Вослевая Магнитострой, писатель, вместе с тем, пытается скрыть неприглядные стороны строительства, увести читателя в вымышленные миры. Об этих мирах напоминают лозунги: «Мы победим природу и возвратим человечеству потерянный рай» [2, 169], «Мы вырастим сосны вышиной в километр» [2, 117], «Мы достигнем скорости света и станем бессмертными» [2, 138]. Но на агитплакатах, которые должны настроить строителей на производственный рекорд, почему-то изображено «красное солнце», освещающее фантастический, допотопный ландшафт каменноугольной флоры [2, 23]. Пейзаж, созданный В. Катаевым (растрескавшаяся земля, горячий песок, летящий в глаза, «четыре ветра – западный, южный, восточный и северный», которые соединяются снаружи затем, чтобы вместе воевать с человеком» [2, 5]), – все это противоречит оптимистической картине социалистической стройки.

Писатель с радостью рассказывает о рождении ребенка Ищенко и Фени и в то же время вводит в роман негодование корреспондента Григория Васильевича по поводу того, что «на строительстве почему-то очень много беременных баб... с высокими отвратительными, безобразными животами» [2, 88]. Но ведь и эти бабы так же, как и Феня, причастны к рождению будущего. Антиутопические настроения развиваются по нарастающей – и в изображении Ленина на фоне неаполитанского залива с дымящимся Везувием, и в трехкратном сравнении стройки с Вавилонской башней, и в каламбурах, соединивших павшую Троию и строительство нового мира («сТроя, сТрою, сТроим, КузнецксТРОЯ» [2]), и в образе поезда, который «выходит из дула туннеля, как шомпол» и «извлекает из горы тухлую струю минерального воздуха» [2, 11]. Сначала возникает неприятный запах серы, а потом один из персонажей замечает: «Это был ад» [2, 14].

«Стоит ли предполагаемое счастье таких усилий?» – прямо спрашивает миллионер-капиталист Рай-Руп [2, 169]. В его понимании все города мира делятся на мертвые (города-трупы) и живые. В основании живых городов лежит культурная традиция. Но Магнитка – совершенно новый, не укладывающийся ни в какие рамки город «без шума времени», без «медного языка истории» [2, 138].

Герои В. Катаева оказались не только в безвременье (между прошлым и будущим), но и в междумирье. Все строители «безбытны»: дом им вообще не нужен, а на еду и на сон они не желают тратить время. Как отмечает исследователь Ф. Кувшинов, бездомье становится в России 1920–30-х гг. неотъемлемой частью жизни страны, дом строителей нового мира «вынесен из настоящего в будущее» [3].

В Этимологическом словаре русского языка М. Фасмера приводится старославянское толкование города. Это прежде всего «ограда», «забор» и даже «казарма». Первые два значения указывают

на то, что изначально город воспринимался как некая граница, фиксирующая разрыв двух различных пространств. Значение «казарма» трактуется как место сосредоточения силы и ремесла. Город как казарма – это укрепленное поселение, защищенное воинами и заполненное рабочими. В романе «Время, вперед!» Магнитогорск предстает именно как город-казарма, в котором возводятся не только стены нового поселения, но и закладывается фундамент социализма.

Итак, пространство и время в романе связаны с психологическим и духовным измерениями жизни. Дискретность художественного времени и пространства соответствуют непрямолинейности самого потока жизни, изображенной в романе, служат глубинному раскрытию замысла В. Катаева.

#### Список литературы

1. Катаев, В.П. Время, вперед! Роман-хроника / В.П. Катаев / – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во. – 1979. – 301 с.
2. Кувшинов, Ф.В. Гибель «Дома» в русской литературе 1920–1930-х гг. [Электронный ресурс] / Ф.В. Кувшинов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 1 (55). – С. 33–35. – Режим доступа: [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-2911\\_2016\\_1-1\\_07.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2016_1-1_07.pdf)
3. Кудрин, О. Время, вперед, к Апокалипсису! [Электронный ресурс] / О. Кудрин // Вопросы литературы. – 2013. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/3/17k.html>
4. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968–1986): Учебное пособие / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Эдиториал УРСС. – 2001. – 288 с.
5. Маяковский, В.В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы / В.В. Маяковский. – М.: Художественная литература, 1969. – 735 с.
6. Сергеева, Е.В. Производственный роман 1920–30-х годов как роман лагерный («Соть» Л. Леонова) / Е.В. Сергеева. – Режим доступа: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/visnyk\\_936/content/sergeeva.pdf](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_936/content/sergeeva.pdf)
7. Цуркан, В.В. Концепт «Круг» в прозе А. Битова (Материалы для антологии концептов литературы второй половины XX в.) / В.В. Цуркан // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2014. – Вып. 3 (45). – С. 359–362.
8. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т.: Пер. с нем.: 4 изд., стереотип. / М. Фасмер. – М.: Астрель. – 2007. – 588 с.

#### Abstract

The article represents the analysis of chronotope in Valentin Kataev's novel, the connection between «time-space» categories and psychological and spiritual aspects of the text and the peculiarity of its genre.

**Keywords:** time, space, concept, chronotope, utopia, dystopia

*А.С. Еськова,  
студент 5 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – Т.Б. Зайцева  
доктор филол. наук, доцент кафедры  
языкознания и литературоведения МГТУ*

## **АПОКРИФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ИУДЫ В РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА «ИУДА ИСКАРИОТ»**

В статье раскрываются библейские и апокрифические истоки образа Иуды в рассказе Л. Андреева «Иуда Искариот». Внимание заостряется на амбивалентности персонажа, его психологической сложности.

**Ключевые слова:** апокриф, канонический текст, персонаж, амбивалентность, психологизм

Начиная со времен появления на Руси первых книг религиозного содержания, апокрифические произведения стали частью древнерусской литературы, сосуществуя наряду с каноническими. В связи с различной трактовкой в литературоведении термина «апокриф» под апокрифической литературой мы будем понимать тексты религиозного содержания, которые считаются отступлением от истинно религиозных книг (в частности от Библии, Ветхого и Нового заветов) и которые по этой же причине не признаются церковью. В свою очередь, интерес к жанру апокрифа можно объяснить попыткой людей дополнить, разъяснить те или иные Библейские сюжеты, мотивы, а также сделать их более интересными и красочными для изучения христианства в целом. Авторы апокрифа стремились домыслить то, о чем не сказано ни в Библии, ни в Евангелии, обращаясь, по словам советского философа В.К. Шохина, именно к гностической попытке «докопаться до сути» [3].

Нас же интересует обращение писателей к апокрифическим сюжетам и мотивам при создании художественного произведения. В художественной литературе мы встречаемся либо с переложением известного уже ранее апокрифа, либо с абсолютно новой, авторской версией Библейского сюжета [4]. Одни писатели, прибегая к таким неканоническим сюжетам, использовали их лишь в качестве дополнения и более глубокого освещения библейских историй, другие же шли в открытое противоречие с каноническими текстами и полностью меняли трактовку библейских и евангельских образов. И здесь мы уже имеем дело с особым видом апокрифов - литературных.

Именно литературным апокрифом мы можем назвать произведение Леонида Андреева «Иуда Искариот».

Исходя из заглавия произведения, мы можем сказать, что центральным персонажем у Леонида Андреева становится именно образ Иуды. Что не случайно! Иуда является самым загадочным персонажем канонических текстов, что и объясняет повышенный интерес к данному образу среди писателей. Среди тех, кто непосредственно обращался к образу Иуды можно выделить таких мастеров слова, как Лев Толстой, Николай Голованов, Михаил Булгаков, Никос Казандзакис, Юрий Нагибин, Максимилиан Волошин, Хорхе Луис Борхес, Тор Гедберк, Алексей Ремизов и другие.

Информация о личности Иуды в канонических Евангелиях представлена слишком многочисленными фактами. Все, что нам известно, так это то, что Иуда является одним из двенадцати учеников Иисуса и что во всех четырех Евангелиях он называется предателем еще на начало перечисления учеников: «Двенадцати же Апостолов имена суть сии: первый Симон, называемый Петром, и Андрей, брат его, Иаков Зеведеев и Иоанн, брат его, Филипп и Варфоломей, Фома и Матфей мытарь, Иаков Алфеев и Леввей, прозванный Фаддеем, Симон Кананит и Иуда Искариот, который и предал Его».

Далее мнения о мотивах предательства Иуды в Евангелиях расходятся. В Евангелии от Матфея главной причиной становится алчность Иуды: «Тогда один из двенадцати, называемый Иуда Искариот, пошел к первосвященникам и сказал: что вы дадите мне, и я вам предам Его? Они предложили ему тридцать сребреников; и с того времени он искал удобного случая предать Его [1].

В Евангелии от Марка причина, приведшая Иуду к первосвященникам, вовсе не называется. Марк всего лишь констатирует факт самого договора «продажи» Иисуса первосвященникам.

Мотивом страшного предательства по Евангелию от Иоанна и Луки, становится одержимость Иуды сатаной. Это подчеркивается в Евангелии от Иоанна и словами Иисуса: «не двенадцать ли вас избрал Я? но один из вас диавол», и словами повествователя в Евангелии от Луки: «Вошел же сатана в Иуду, прозванного Искариотом, и он пошел и говорил с первосвященниками и начальниками, как Его предать им» [1].

Весьма интересен и тот факт, что о дальнейшей судьбе Иуды повествуется лишь в Евангелии от Матфея, где сказано: «И, бросив сребреники в храме, он вышел, пошел и удавился» [1]. Эта концовка жизни Иуды указывает на некую попытку использовать психологизм в описании действий Иуды. Здесь Иуда действительно раскаялся в своем

преступления, но сам же факт самоубийства не дает ему шанса для раскаяния и освобождения от вины.

Исходя из описанных выше Евангельских историй об Иуде, традиционно этот образ в художественной литературе и в сознании человека воспринимается как символ предательства, преступления, греха, алчности, сребролюбия, союзничества с дьяволом, отчаяния. Но, как мы уже замечали ранее, зачастую писатели трактуют те или иные библейские образы по-новому, порой придавая им абсолютно противоположное каноническим текстам звучание.

На первый взгляд, у Леонида Андреева представлена всем известная евангельская история о том, как один из апостолов - Иуда из Кариота предает Иисуса Христа. Но нам необходимо разобраться в образе Иуды не только с точки зрения канона, но и с точки зрения художественного замысла автора.

С самых первых слов Андреев акцентирует внимание читателя на негативной морально-нравственной характеристике образа Иуды, при том намеренно эта характеристика у него приобретает негативный оттенок. «Иисуса Христа много раз предупреждали, что Иуда из Кариота – человек очень дурной славы и его нужно остерегаться. Многие много слышали о нем от людей, и не было никого, кто мог бы сказать о нем доброе слово» [2]. Примечательно здесь то, что образ Иуды создается полностью отрицательным еще до совершения акта предательства и даже до момента знакомства с Христом и включения его «в круг избранных».

Далее вводится не менее отталкивающая портретная характеристика Иуды, в которой очень ярко подчеркивается противоречивость его образа: «был достаточно крепок силою, но зачем-то притворялся хилым и болезненным и голос имел переменчивый: то мужественный и сильный, то крикливый, как у старой женщины, ругающей мужа» [2]. Иуда подвержен лжи, зависти, лести, но в то же время он является самым умным из апостолов, который к тому же и лучше всех разбирается в психологии людей, мотивах их поступков. Он предает своего Учителя, но при этом никто сильнее, чем Иуда, Христа не любит. Двойственность его проявляется даже в описании лица: «одна сторона лица была живая, подвижная, а вторая – застывшая и мертвенно-гладкая» [2].

Затем Андреев включает в повествование биографию Иуды – то, чего не могло быть ни в одном каноническом тексте. Мы узнаем, что Иуда был когда-то женат, но жену свою бросил, и «живет она несчастная и голодная, безуспешно стараясь выжать хлеб себе на пропитание» [2].

Детей у Иуды не было, чему автор дает свое объяснение: «Иуда – дурной человек и не хочет бог потомства Иуды» [2].

Амбивалентность образа Иуды связывается в первую очередь с его сатанинским началом. На вопрос «не были ли хорошими людьми твои отец и мать?» он отвечает, что его отцом был козел. (Голова козла входит в символ сатанизма. Бафомета принято рассматривать именно как одно из сатанинских божеств). Это напрямую отсылает нас к каноническому тексту евангелия от Луки, где речь идет об одержимости Иуды.

С другой стороны, Иуда сравнивается с Христом. Помимо сходства чисто внешнего («он был худощав, хорошего роста, почти такого же, как Иисус» [2]), Андреев объединяет двух своих главных героев и мотивом страдания, на которое их обрекает ни что иное как любовь: любовь Иуды к Учителя, любовь Иисуса ко всем людям. Кроме того связывает их и предопределенность судеб. И Иисус и Иуда выступают в роли жертв божественного промысла, которого они изменить не силах. Иисус должен был умереть за людей, а Иуда должен быть предать за Иисуса.

Предательство Иуды в рассказе можно рассматривать как предательство лишь по факту, а не по существу. Истинный смысл деяния Иуды – это завершение миссии Христа и восстановление его идеалов в мире. «Если это не предательство, то что же тогда предательство? – удивленно спрашивает педантичный Фома. – Другое, другое, – торопливо сказал Иуда» [2].

Леонид Андреев в своем рассказе не осуждает поступка Иуды, а пытается разгадать: что же руководило Иудой в момент предательства Учителя? Автор, таким образом, не пытается идти в расхождение с Евангельскими характеристиками образа Иуды-предателя, а лишь наполняет канонический сюжет предательства психологическим содержанием.

Даже осуждающееся в христианстве самоубийство не рассматривается у Андреева однозначно. На обломанной кривой ветви измученного ветром, полузасохшего дерева, но на горе, высоко над Иерусалимом, повесился Иуда – самоубийство говорит здесь о том, что те высокие и благие цели, которые он ставил перед собой, и тот результат достижения этих благих и высоких целей не соответствуют друг другу. Финал рассказа же ставит однозначную точку.

Таким образом, преступление Иуды в рассказе Леонида Андреева показано не в том однозначном варианте, как было в Библии и даже в послебиблейских тестах, а в переосмысленном варианте, где представлены попытки дать разъяснения его поступка с

психологической точки зрения, а также раскрыть и пояснить особенности его поведения и мотивы его преступления.

### Список литературы

1. Новый завет. Свято-Троицкая Сергиева Лавра // Сергиев Посад: Патриарший издательско-полиграфический центр – 2003. – 567 с.
2. Андреев, Л.Н. Повести и рассказы / Л. Андреев // Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1979. – 445 с., 1 л. портр.
3. Татаринов, А.В. Власть апокрифа: библейский сюжет и кризисное богословие художественного текста / А.В. Татаринов // Краснодар: «Советская Кубань» – 2008. – 980 с.
4. Налобин, А.В. Литературный апокриф в русской прозе 19- начала 20 века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / А.В. Налобин. [Электронный ресурс]. – М., 2014. – Режим доступа: [http://litinstitut.ru/sites/default/files/autoref\\_nalobin.pdf](http://litinstitut.ru/sites/default/files/autoref_nalobin.pdf)
5. Замлелова, С.Г. Приблизился предающий. Трансгрессия мифа об Иуде Искариоте в XX-XXI вв. / С.Г. Замлелова // М.: Буки Веди, 2014. – 272 с.
6. Бабанин, В.П. Евангелие от Иуды. Тайная миссия // СПб.: Сова – 2006. – 128 с.
7. Хосроев, А.Л. Другое благовестие: Евангелие Иуды. Исследование, перевод и комментарий / А.Л. Хосроев // М.: Нестор-История, 2014. – 139 с.

### Abstract

The article describes the origins of the image of Judas in the story by Leonid Andreyev "Judas Iscariot". Focuses on the ambivalence of the character, his psychological complexity.

**Keywords:** апокрыфа, canonical text, the character, ambivalence, psychology

*Н.К. Козлова,  
студент 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – В.В. Цуркан,  
к.ф.н., доц. кафедры языкознания  
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

### **АВТОРСКИЙ КОНЦЕПТ «БУМАГА» В РОМАНЕ Л. ЛЕОНОВА «СОТЬ»**

Концепт «Бумага» рассматривается в статье как художественная универсалия и как один из элементов сознания Л. Леонова. Исследуются индивидуально-авторские способы представления концепта, единицы, формирующие его структуру и ассоциативно-семантическое поле.

**Ключевые слова:** концепт, производственный роман, социализм, строительство, бумага

Леонид Леонов, писатель «достоевско-дантовской складки» [2,°69], обладал особенным философским восприятием мира. Все его произведения двойственны: с одной стороны, в них отражен трепет перед мудрым устройством жизни, а с другой стороны, отчетливо прослеживается мысль о конце мира. Истоки такого мышления, окрашенного в трагедийные тона, наполненного предчувствием грядущих катастроф, восходят к идеям Ф. Достоевского, В. Соловьева, Н. Бердяева, к культуре Серебряного века. Последний леоновский роман «Пирамида» передает настроение вплотную приблизившейся катастрофы. В произведениях 1920–30-х годов (в романах «Барсуки», «Вор», «Соть», «Скутаревский») это мироощущение только возникает.

Роман «Соть» был написан после посещения Л. Леоновым строительства Балахнинского целлюлозно-бумажного комбината в 1926–1927 гг. Сотьстрой в романе – это и конкретная стройка, и собирательный образ всех индустриальных проектов тех лет [6]. Писателя волнует проблема влияния научно-технического прогресса на судьбы человечества, вопрос о соотношении целей и средств, избираемых для их достижения. Конкретно-исторические события 1920–30-х гг. Л. Леонов рассматривает в контексте судеб всего человечества. Так в романе под видимым слоем сюжета о социалистическом строительстве обнаруживается еще один текст, наполненный метафизическим смыслом. Понять сложную игру, затеянную писателем, помогает художественная концептосфера романа, в которой одно из ведущих мест занимает авторский концепт «Бумага».



Семантические компоненты, составляющие понятие «бумага», являются универсальными для носителей разных языков. Согласно «Толковому словарю» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой [5, 56], его значение представлено следующими семами: 1) материал для письма, печатания, а также для других целей, изготавливаемый из растительных волокон, тряпичной массы; 2) деловое письменное сообщение, документ, а также рукопись вообще.

Ассоциативные представления о бумаге связаны, в первую очередь, с возможностями ее применения: «белая», «писчая», «лист» [3, 159]. Л. Леонов продолжает этот ряд, включая в него лексемы «целлюлоза», «картон» [4, IV, 57], словосочетание «бумажные купюры с портретом вождя» [4, IV, 56]. Бумага – это и материал для упаковки товаров, отсутствие которого создает «бумажные нехватки на местах». «Куда сахар сыпать? В юбку? В штаны?» – возмущаются персонажи «Соти» [4, 56]. Наряду с утилитарным в романе актуализируется общественно-политическое значение бумаги: она нужна для печатания книг, газет и журналов, то есть оказывается причастной к созданию культуры и воспитанию нового человека.

Связывая проблему индустриализации страны с изменениями в сознании людей, строящих социализм, герои «Соти» размышляют о «судьбах советской бумаги» [4, IV, 55], ставя бумажную промышленность в один ряд с такими ключевыми отраслями производства, как металлургия и энергетика: «бумага спорила с металлом, кожей, энергией» [4, IV, 257]. Этот метонимический ряд продолжен в названиях государственных учреждений (Бумдрев, «Бумага и Совет» [4, IV, 56]), подчеркивающих зависимость функционирования советской власти от наличия бумаги.

Бумага является не только символом социалистического строительства, но и неотъемлемой частью мифа о счастливом будущем. «Вибрион социализма» [4, IV, 92], главный организатор и вдохновитель Сотьстроя, Потемкин, видит сны, в которых «край благоденствует, рабочий вопрос улажен, лозунги о социализме сходят в жизнь со своих уличных полотнищ. При электрическом свете мужики коллективно едят многокалорийный обед и, благодарно любуясь на портрет комбината, слушают радиомызыку» [4, IV, 53]. Огородах, которым предстоит «возникнуть на безумных этих пространствах» [4, IV, 283], мечтает главный герой романа Увадьев.

Однако какими средствами будет осуществлено это будущее, связанное с «выпрямлением и покорением древних русл рек» [4, IV, 94]? Какими жертвами оно будет оплачено? Ответ на этот вопрос дает ценностное наполнение концепта «Бумага».

Оппозиционность утопического и реального писатель подчеркивает завуалированным сравнением строительства бумажного комбината с возведением пирамиды Хеопса: инженер Бураго предлагает Увадьеву «не глядеть на пирамиды в микроскоп» [4, IV, 94]. Хеопсом нарекают и Потемкина, «намекая, должно быть, на печальную Хеопсову судьбу» [4, IV, 92]. Да и дом Красильниковых, созданный хозяевами на века и обреченный стоять до скончания планеты «на вечные времена» [4, IV, °104], с уничтожения которого начинается Сотьстрой, тоже чем-то напоминает пирамиду.

«Египетские» мотивы, возникающие в романе, указывают на амбивалентность концепта. Ведь с бумагой связана не только тема насильственного преобразования мира, но и его возникновение. Предшественник бумаги, папирус, материал для пергамента, символизировал в истории Египта мир, родившийся в глубоких водах Нила. Из папируса создавали предметы домашнего обихода (коврики, сандалии, плоты) и артефакты, принадлежавшие царственным особам (например, в виде папируса изображался скипетр, из него же создавались погребальные маски для фараонов). Отголоски этой мифологии можно обнаружить и на родине бумаги, в Китае, где бумага также обожествлялась, поскольку в представлениях синтоистских священников символизировала бесконечный круг разрушения и воссоздания, напоминавший природный сезонный цикл и человеческую жизнь. В культуре многих древних цивилизаций сакральное отношение к бумаге усиливается с появлением письменности, что было связано, как указывал С. Аверинцев, с «трепетным преклонением перед святыней пергамента и букв» [1, °198]. Сам лист, считали древние, «свят потому, что святы буквы» [1, 213].

Сакральное значение бумаги реализуется у Л. Леонова в образе букваря, который в увадьевских грезах о будущем читает та, что «еще не родилась, но она не могла не прийти, так как для нее уже положены были беспримерные в прошлом жертвы» [4, IV, 80]. С девочкой Катей и напечатанным на увадьевской бумаге «век спустя» [4, IV, 283] букварем в концепте «Бумага» связан мотив нового Адама, призванного дать имена всем предметам новоявленного мира. Ребенок, ради которого возводится здание светлого будущего, уподобляется в романе Богу-ономатету. Как пишет С. Аверинцев, символом посвящения в трансцендентную тайну у древних было поглощение книги. Процесс инициации, известный по Иезекиилю, выглядел следующим образом: «И взял я книжицу из руки Ангела, и съел ее; и она в устах моих была сладка, как мед; когда же я съел ее, то горько стало во чреве моем» [1, 213]. Так бумага, на которой печатается букварь-Библия нового мира, вбирает в себя и апокалипсические

мотивы. Ведь для того, чтобы возник этот новый мир, требуется жертва.

Происходящее видится некоторым персонажам романа концом человеческой истории. Виссарион Булавин убежден в гибельности прогресса. Он пугает мужиков рассказами о последствиях Сотьстроя: «как построят, так и потечет из нас вонь. И пойдет газ, все им пропитается, реки и сушь. Еще корова-то ест травинку, зато уж молочка ейного пить не станешь! А лошадь просто понюхает, чихнет, выругается человеческим словом и прочь пойдет» [4, IV, 181]. Но не только бывший белогвардейский офицер, но и простые крестьяне деревни Макариха интуитивно угадывают ущербность уवादьевского атеизма. Они твердо знают, что «душа не может в камне жить, нет ей там пристанища» [4, IV, 102]. Для монаха Вассиана бумага – это «Бес»: «книголюбю, ведомы ему были обличье и повадки всех именитых бесов, но этот не походил ни на одного из них <...> Уже ссорясь с разумом, все домогался он имени новоявленного беса, а беса звали Бумага» [4, IV, 18].

Опираясь на мотив бесовства, возникший в произведениях Н.С. Лескова и Ф.М. Достоевского, писатель, вместе с тем, исходит из нравственно-оценочных образов народного сознания, представляющих собой фантастические формы отражения определенных сторон реальной действительности в ее сущностном бытии. В последнем леоновском романе символика и метафорика бесовства (зла) будет связана со Сталиным, который, подобно египетскому фараону, выстраивает пирамиду тоталитарного общества и после смерти продолжает свой жизненный путь в царстве бессмертия. Признаков inferнального в «Соти» немало: это и серный дымок, выходящий над башнями будущего комбината, и комсомолец, порубивший иконы на дрова, и «одержимый убогим демоном» [4, IV, 112] Василий Красильников, и рабочие, которых Увадьев и крестьяне называют «чертями», и чудовище-землечерпалка, которая «выжирает вековое лоно реки» [4, IV, 121]. В роман вводится череда ветхозаветных мифов о грехопадении человечества, о строительстве вавилонской башни, о приближающемся апокалипсисе. «Не Вавилон, а завод бумажный возводим», – говорит Увадьев [4, IV, 98]. Апокалипсические мотивы поддержаны и словами Бураго о том, что в этой стране «возможно все, вплоть до воскрешения мертвых» [4, IV, 258].

Итак, в леоновском концепте «Бумага» сталкиваются сакральное и утилитарное, материальное и духовное, бесовское и божественное, inferнальное и апокалипсическое. Игра, основанная на использовании колебания между понятийным и образно-

метафорическим полюсами «авторского» концепта, делающая его «структурой, способной реализовываться в дискурсах разного типа» [7, 171], найдет продолжение как в творчестве Л. Леонова второй половины XX века, так и в эстетически новаторских текстах писателей младшего поколения.

### Список литературы

1. Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – М.: Coda, 1997. – 343 с.
2. Адамович, Г.В. «Соть» Леонида Леонова. Литературные заметки. Книга 1. [Электронный ресурс] / Г.В. Адамович // Последние новости: 1928-1931. – С. 69–70. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/literaturnye-zametki-kniga-1-poslednie-novosti-1928-1931-read-177024-69.html>.
3. Русский ассоциативный словарь / под ред. Ю.Н. Караулова, Г.А. Черкасовой, Н.Ф. Уфимцевой – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 784 с.
4. Леонов, Л. М. Собр. соч.: в 10 т. / Л.М. Леонов. – М.: Художественная литература, 1982. – Т. 4. – 349 с.
5. Ожегов, С.И. Словарь русского языка: Ок. 57 000 слов / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 17-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1985. – 797 с.
6. Сергеева, Е.В. Производственный роман 1920–30-х годов как роман лагерный («Соть» Л. Леонова) [Электронный ресурс] / Е.В. Сергеева. – Режим доступа: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/visnyk\\_936/content/sergieeva.pdf](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_936/content/sergieeva.pdf)
7. Цуркан, В.В. Концепт «игра» в творчестве А. Битова 1960–1970-х гг. / В.В. Цуркан // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 1. – С. 168–174.

### Abstract

The article is devoted to observing concept as a literary universal and as an element of Leonov's perception. Individual authorial representation methods of the concepts «paper» and the elements forming its structure and associative-semantic field are examined in the article.

**Keywords:** concept, industrial novel, socialism, construction, paper

*Е.М. Коркина,  
студент 3 курса РГУ (г. Рязань)  
Научный руководитель – И.В. Грачева,  
к.ф.н., доц. кафедры литературы РГУ*

## **Н.Д. ХВОЩИНСКАЯ И Н.А. НЕКРАСОВ**

В статье рассматриваются параллели между рассказом «Счастливые люди» (1874) рязанской писательницы Н.Д. Хвощинской и поэмой «Современники» (1876) Н.А. Некрасова. Особое внимание уделено переключке тем поляризации социальных контрастов и возникновения новой социальной элиты, образов главных героев и идейного содержания произведений.

**Ключевые слова:** Н.А. Некрасов, Н.Д. Хвощинская, «Счастливые люди», «Современники», параллели

Надежда Дмитриевна Хвощинская (01.06.1822 – 20.06.1889) – поэт и прозаик, родилась в Пронском уезде Рязанской губернии. Большую часть жизни (до 1884 года) провела в Рязани. Ее литературный талант заметили видные писатели и критики XIX века. Еще в юности Хвощинская почувствовала, что литературное призвание станет занятием ее жизни, поэтому решила отказаться от претензий на великосветскую жизнь девушки-дворянки. «Мне стало тяжело, стыдно... – стало жаль: и времени, которое пропадало даром в окруженьи, в болтовне, в кокетстве, притворстве» [7, 16], – пишет она в рукописи «Из связки писем, брошенной в огонь».

Свою литературную деятельность Хвощинская начала с сочинения стихотворений. Первое прозаическое произведение (повесть «Анна Михайловна») было опубликовано под псевдонимом В. Крестовский в 1850 году в «Отечественных записках» (№ 5). Через три года отдельным изданием вышла повесть в стихах «Деревенский случай». Н.А. Некрасов отозвался о ней в критической статье в «Современнике»; он говорил о том, что это произведение «принадлежит к числу повестей, которые требуют прозы» [2, VII, 224], и что Хвощинской «дано все нужное для того, чтобы удачно писать прозой». Благоклонно критик отозвался и о романе «Последнее действие комедии» (1856): «Из ныне пишущих женщин, писательница г-жа Крестовская серьезнее других посмотрела на литературное дело» [2, VII, 374]. В 1868 году Некрасов предложил Надежде Дмитриевне сотрудничать с «Отечественными записками».

Во время нарастающего беспокойства за судьбу и направление литературы и журналистики, а также и всей политической жизни из-под пера Хвошинской выходит рассказ «Счастливые люди (отрывки из записной книжки)». Он увидел свет в журнале «Отечественные записки» № 4 1874 года.

В этом же журнале спустя год после рассказа Хвошинской 20 августа появилась первая часть поэмы Н.А. Некрасова «Современники». Завершилась работа над поэмой второй частью («Герои времени»), которая вышла в журнале «Отечественные записки» № 1 1876.

В основу первой части этой поэмы легло описание популярных в России XIX-го века юбилейных торжеств. Ее герои – отступники от взглядов 60-х годов. Появился новый тип: спекулянт и гедонист, жаждущий роскоши, развлечений, комфорта, перешедший на службу к «плутократам». Характерными чертами их образа жизни были: разбрасывание деньгами, кутежи в ресторанах, популярность пользовались театры легкого жанра с откровенным развратом и собрания состоятельных гурманов, оценивающих ветчину и сосиски.

Рассказ «Счастливые люди» посвящен эволюции общественных исканий передовой российской интеллигенции. Для героя-повествователя «отцы» – это представители конца 40-х – начала 50-х годов. 1840-е – время сложное и противоречивое: с одной стороны, это была жизнь, протекающая для большинства в социально детерминированных рамках, задаваемых взглядами и вкусами светского общества, с другой – появлялось сопротивление этой норме (кружок Петрашевского). Время конца 50-х – начала 60-х воспринимается рассказчиком как самое счастливое – это время надежд, готовности к общественно полезной деятельности, оно «как весенний день, а за ним опять смутные сумерки...» [6, 342]. Сумерки – период контрреформ конца 60-х – начала 70-х.

Герой-повествователь называет себя мечтателям. Он рассказывает о том, что происходит в период новых общественных сумерек: одни люди превращаются в резонеров, другие, как рассказчик, чувствуют растерянность и безнадежность, третьи просто приспособляются к законам жизни нового времени, изменив идеалам, становятся отступниками, четвертые стараются достичь личного благополучия и успеха, забыть свои прошлые душевные порывы, искать в жизни удовольствия.

В тексте упоминается кружок, в котором состояли герой-повествователь и его приятели: Кубецкий и Алеев. Именно эта история, на которую только намекается, особенно характерна,

поскольку Кубецкий первого же испытания не выдержал и, как говорит рассказчик, сломался, заботясь теперь только о комфортной жизни, не стесняя себя нормами морали.

Начинается поэма «Современники» с почти точной цитаты из рассказа Хвошинской – со слов Алеева: «Были времена хуже – подлее не бывало!» [6, 363]. У Некрасова она звучит так: «Бывали хуже времена / Но не было подлей» [2, III, 88]. В своей поэме Некрасов продолжает тему эволюции общественного сознания, но сосредотачивает внимание на представителях 70-х годов.

В этих двух произведениях можно увидеть переключки. Оба автора говорят о том, что русское дворянство утратило позиции идейного лидера. В рассказе Хвошинской жизнь наполнена пустословием, стремлением к развлечениям, но если герою-повествователю из рассказа тяжело и тоскливо находиться в обществе праздных людей, то Кубецкий разделяет их увлечения, служит интересам тех, от кого может получить выгоду. Как только он появляется спустя несколько лет в доме рассказчика, герой хочет поговорить о прошедших днях, о близком и сокровенном, но Кубецкий способен вести разговор только о театральных скандалах и актрисах. С<sup>о</sup>его образом в поэме перекликается образ князя Ивана, человека умного, как и Кубецкий, способного замечать порочные стороны современности, но в общении с другими от тоже говорит о театре, актрисах и подарках, которые им преподносит.

В 1870–80-е гг. важное место занимает тема, которую развивают оба автора, – тема отцов и детей-«отступников».

В рассказе говорится о трех поколениях – это поколения «отцов» 40–50-х годов; прогрессивных деятелей 50–60-х годов; молодых отступников 60–70-х, которые «примирились с тем, что прежде называли грязью и презирали». Причина их отступничества в том, что они не хотели ограничивать себя в потребности «наслаждаться». Кубецкий, который клялся нести знамя борца со злом и несправедливостью, говорит: «Мы тонем в роскоши, мы хищники, мы эгоисты...» [6, 356], ссылаясь на то, что поколение 40-х проживало жизнь в свое удовольствие «в виду страданий человечества» [6, 356].

В «Современниках» Некрасова есть сцена выпуска студентов. В<sup>о</sup>своем напутствии старшее поколение говорит о необходимости заботиться о собственном благополучии:

Будьте, юноши, степеней,

Ретрограднее отцов!

<...>

Блага жизни вам дадутся.

Лишь найдите по стопам  
Тех, что дерзко предаются  
Анархическим мечтам! [2, III, 99]

Старшее поколение старается из молодежи сделать своих последователей, консерваторов, заставить их не думать о возможности братства и равенства, призывает отступить от грез о преобразовании России. В рассказе Хвоцинской поколение 70-х – это те, кто отступился от «анархических» мечтаний и сделал выбор в пользу благ жизни. И из студентов Некрасова вырастут такие же эгоистичные люди.

В обоих произведениях речь идет о поляризации социальных контрастов и возникновении новой социальной элиты. Прошедшая реформа (отмена крепостного права) не сблизила людей разных сословий, а привела к тому, что в руках ограниченного круга людей оказались огромные средства и возможности. У Хвоцинской прямо противопоставлены «счастливые люди» – элита, старающаяся обогатиться всеми доступными средствами, и «темная масса» – те, кто остался в бедствующем положении. Герой-рассказчик замечает: «...карьеры открыты, обогащение открыто. Но, спрашивается, кому? Пользуется все та же горсть немногих» [6, 354].

Переустройство жизни не привело к изменению образа мыслей. Новая социальная элита в рассказе – «люди, готовые свету лучшую жизнь» [6, 339]. Они «обеспечены, независимы, всесильны...». Один из представителей новой элиты – Кубецкий. Он адвокат и защищал барина, которому «оказалось мало десяти тысяч дохода, и он пожелал разными путями приобрести еще десять» [6, 351]. Кубецкий считал его правым. Рассказчик замечает контраст желаний элиты и обычных людей: «Вам не достает Италии, – у других нет дров» [6, 352]. образу Кубецкого противопоставлен образ Алеева. Это человек, лелеющей прежние идеалы, но он не видит возможности за них бороться. Он работает в нотариальной конторе с утра до ночи; немного зарабатывает на уроках, получая 20 рублей в месяц, в то время, как Кубецкий уже «во ста тысячах». Алеев, как и герой-повествователь, явно видит сословное неравенство и не способен с ним мириться. Он дает оценку современному обществу: «...грызут друг друга все люди, люди, обманщики, обманутые, жадные, голодные, обидчики, раздраженные, бессовестные...» [6, 364].

Некрасов же говорит преимущественно о том, что власть оказалась в руках промышленников, вступивших на путь капитализма в 70-е годы. Из-за этого «Земледелец наш беднеет / Дворянин поник челом» [2, III, 153].



Новые хозяева жизни – дельцы, биржевики, спекулянты, железнодорожные магнаты. Многие инженеры, чиновники, адвокаты, профессора, журналисты служили «плутократам» и получали от них большие деньги. Характерным типом того времени являлся помещик, который после раскрепощения крестьян стал кулаком и процентщиком, тем, кто грабит крестьянскую массу при помощи новых методов. Он выведен Некрасовым в части «Из «Современников»» в главе «Дворянские скорби и радости»: «Дворянин мелкоземельный <...> Дышит скукою смертельной» [2, III, 155].

Алеев в рассказе отмечает, что одним из способов наживы может быть благотворительный комитет.

Некрасов в описании зала № 11 говорит о модной затее – устройстве народных гуляний с благотворительной целью. Завлекая людей «вывеской выигрышей и особенно дешевой билетом, которых выпускается громадное количество, без соображения с числом выигрышей, подобные лотереи-аллегри выманивают у бедного люда последнюю трудовую копейку» [3]:

Пятнадцать тысяч

Собрали ровно!

Пятнадцать – с нищих! [2, III, 102]

Некрасов, в отличие от Хвошинской, смог глубоко показать пороки современного общества. В итоге поэма, которая началась с попытки опровержения того, что задело героя-повествователя в рассказе «Счастливые люди», оказалась лишь подтверждением идей этого рассказа.

### Список литературы

1. Горячкина, М.С. Вступительная статья / М.С. Горячкина // Хвошинская Н.Д. Повести и рассказы / Н.Д. Хвошинская. – М., 1984.
2. Некрасов, Н.А. Собрание сочинений: В 8 т. / Н.А. Некрасов. – М., 1965.
3. Некрасов, Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В<sup>о</sup>15<sup>т</sup>. Т. 4. [Электронный ресурс] / Н.А. Некрасов. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/n/nekrasow\\_n\\_a/text\\_0270-1.shtml](http://az.lib.ru/n/nekrasow_n_a/text_0270-1.shtml)
4. Русские писатели. Биобиблиографический словарь. Т. 2. / под ред. П.А. Николаева. – М.: Просвещение; Учебная литература, 1990. – 442 с.
5. Чапышкин, В.А. Писательница Н.Д. Хвошинская / В.А. Чапышкин // Бочаров Д.В., Грачева И.В., Чапышкин В.А. Очерки истории литературы Рязанского края / Д.В. Бочаров, И.В. Грачева, В.А. Чапышкин. – Рязань, 1996.

6. Хвощинская, Н.Д. Счастливые люди / Н.Д. Хвощинская // Отечественные записки. – 1874 – № 4.

7. Чечнева, А. Соратница великих / А. Чечнева. – Рязань, 2003. – 176 с.

8. Энциклопедический Словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz/all/110/110005.shtml>

#### **Abstract**

In the article the author considers parallels between the story «Happy People» by Ryazan's writer N.D. Chvotschinskaya and the poem «Sovremenniki» by N.A. Nekrasov. The author emphasizes interaction of themes of the social contrasts polarization and the appearance of a new social elite. The images of the main characters and the ideological contents of the works are also deeply considered in the article.

**Keywords:** N.A. Nekrasov, N.D. Chvotschinskaya, «Happy People», «Sovremenniki», parallels

*М.А. Масленникова,  
студентка 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – М.Л. Бедрикова,  
к.ф.н., доц. кафедры языкознания и  
литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

**ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ  
ИССЛЕДОВАНИЙ М. ЭПШТЕЙНА В 1990- 2000-Е ГГ.:  
«ПАРАДОКСЫ НОВИЗНЫ»**

В данной статье автором представлен собственный опыт прочтения, а также анализ некоторых трудов Михаила Эпштейна с целью выявить особенности его мышления и наметить дальнейшие пути развития русской литературы.

**Ключевые слова:** литературоведческие труды М. Эпштейна, постмодерн, парадокс

Михаил Наумович Эпштейн (р. 21.04.1950, Москва) – наш современник, уникальная личность, выдающийся литературовед, значение деятельности которого для литературоведения трудно переоценить. Он непосредственно участвовал в жизни русской литературы с 1976 г. до 1990 г. В это время руководил общественными объединениями гуманитариев Москвы («Клуб эссеистов», 1982–1987), «Образ и мысль» (1986–88), «Лаборатория современной культуры» (1988–1989). С 1990 г. живет в США (Атланта), является заслуженным профессором университета Эмори, по данным С. Чуприна [1, 970]. Находясь за рубежом, М. Эпштейн продолжает следить за событиями в России, русской культуре. Уже не одно десятилетие его идеи вдохновляют исследователей на создание трудов по теории литературы, написание кандидатских и докторских исследований. В российских университетах изучают современную литературу по учебникам М. Эпштейна (например, «Постмодерн в русской литературе»). Возможно, некоторым студентам-филологам труды М. Эпштейна покажутся слишком сложными, но, мы полагаем, они написаны настолько интересно, блестяще, что, при известных интеллектуальных усилиях, могут быть восприняты подготовленным читателем – нефилологом. Идеи выдающегося ученого – литературоведа, культуролога, философа касаются многих аспектов жизни современного общества, судеб русской культуры, литературы в XXI веке.

Объем исследований, проведенных Эпштейном, настолько велик, что кажется «материком», который предстоит долго осваивать, «по ходу» овладевая смежными с литературоведением дисциплинами: культурологией, философией. Чтобы воспринять Эпштейна – литературоведа, воображаемый «собеседник» должен иметь в качестве обязательного «багажа» полностью прочитанную русскую классику, как минимум, в объеме школьной программы, а также читательский опыт по зарубежной литературе – от античности до Нового времени. Кому-то это покажется невозможным, чрезмерным, но для современных филологов подобный «разбег» материала – это реальность, так как в университете изучается художественная литература от античности до нашего времени, то есть до рубежа XX–XXI вв. Поэтому, вслед за М. Булгаковым, хочется призвать гуманитариев: «Вперед, читатель!» и наконец обратиться к анализу основных направлений литературоведческой мысли рубежа XX–XXI вв., которые разрабатывает Михаил Наумович Эпштейн.

Одно лишь перечисление таких «направлений» может занять немало времени. Выделим основные: 1) Литературоведение на стыке с культурологией; 2) Философия; 3) Литературная критика.

Литературно-критические работы Эпштейна помещены в 1980–90-е гг. в «толстых» журналах: «Вопросы литературы», «Знамя», «Континент», «НЛЮ» (Новое литературное обозрение), «Октябрь», «Звезда». После окончания МГУ (1972) прошло всего шесть лет, и Эпштейн стал членом Союза писателей СССР, позже работал в Академии русской современной словесности, был редактором журналов.

Сам исследователь называет основное направление своих научных интересов «творческой филологией». Вероятно, М. Эпштейн пытается уйти от стереотипов академической науки, освоить «незнакомые» области филологии. Это ему удастся делать на протяжении нескольких десятилетий. Например, по словам С.°Чупринина, «творческая филология» включает новые виды филологической деятельности. Так, М. Эпштейн задумал «Проективный словарь». «В Сети он открыл подписку на «Проективный словарь русского языка» (2000), каждую неделю рассылая друзьям и коллегам по несколько изобретенных им слов – в надежде, что, по крайней мере, некоторые из них приживутся, восполнив нехватку в русском языке каких-то важных понятий» [1, °970].

В литературоведении, как известно, есть разделы: «Теория литературы» и «История литературы». Как теоретик Эпштейн

выступил, например, в работе «Постмодерн в России: Литература и теория» (2000), а как историк он описал зарождение и эволюцию постмодернизма в отечественной литературе, представив в учебном пособии прозу Андрея Синявского (Терца), Ильи Кабакова, Венедикта Ерофеева, поэзию Тимура Кибирова («Постмодерн в русской литературе», 2005).

Ученый занимается не только «проектированием словарей», но целых отраслей научного знания: «Знак пробела: о будущем гуманитарных наук» (2004). В 2011–12 гг. М. Эпштейн прочел курс популярных лекций для российского телевидения – на канале «Культура». В проекте «Академия» он затронул вопрос о судьбе филологии. Будущее филологической науки ученый связал с развитием новейших информационных технологий, то есть говорил о «прикладной филологии».

В данной работе мы хотели бы представить собственный опыт прочтения трудов М. Эпштейна – в связи с прогнозированием этим литературоведом тенденций развития литературы в начавшемся XXI<sup>м</sup> веке. Прогноз немислим без абсолютного знания предмета изучения, учета его специфики, глубокого понимания закономерностей. Наше внимание привлекли научные труды: «Парадоксы новизны» (1988), а также учебные пособия: «Постмодерн в русской литературе» (2005) и «Слово и молчание: метафизика русской литературы» (2006). В последнем упомянутом пособии часто фигурирует понятие «парадокс». С точки зрения Эпштейна, «парадоксы» русской литературы таковы: святость «маленького человека» и «демонизм державной власти», «смыслонаполненность молчания и немота слов», «бессознательная религиозность боготорческого авангарда и Эдипов комплекс советской цивилизации» [2].

В работе «Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков» автор рассуждает о том, как эти самые парадоксы влияют на развитие литературы и культуры в целом. При этом автор вводит ряд новых понятий, таких как «метабола», «экология мышления», «кенотип», тем самым как бы предоставляя читателю некое «движение мысли» к анализу текущей литературной ситуации. Сами по себе «парадоксы» не появляются ниоткуда, они рождаются непосредственно из жизни общества, будь это ее культурная или политическая стороны. И при этом все эти «парадоксы» связаны между собой, будто перетекают один в другой. Эпштейн также пытается в своих работах наметить некоторые «парадоксы», касающиеся будущего, включая так называемый «парадокс

ускорения». Примечательно, что автор ставит первоочередной задачей не «заниматься предсказаниями, а вникнуть в природу всемирно-исторического ускорения...» [3, 405].

Нас привлекла идея М. Эпштейна о цикличности развития отечественной литературы. Исследователь указывает циклы и фазы развития каждого цикла. По мнению литературоведа, в нашей литературе цикл проходит определенные фазы: «социальную», «моральную», «религиозную» и «эстетическую», и переход на новую фазу всегда знаменуется каким-то открытием в области словесности – появлением ярких индивидуальностей, громких имен, будь то Карамзин, Пушкин или Чехов. Так, например, первый цикл, по мнению Эпштейна, начинается в 1730 г. и продолжается до 1840 г. По мере своего «течения» данный цикл проходит четыре вышеупомянутые фазы развития. В «социальную» зарождается классицизм, связанный с именами Ломоносова и Фонвизина; в «моральную фазу» возникает сентиментализм с его искренностью и задушевностью; во время «религиозной фазы» в русской литературе появляется Жуковский с его романтизмом. Наконец, «эстетическая фаза», связанная с гением Пушкина, характеризуется гармонической уравновешенностью, точностью, художественностью. Полагаем, довольно сложно заглянуть даже в ближайшее будущее нашей литературы – нужно, скорее, пережить это время, а затем анализировать результаты. Эпштейн намечает 4 цикла, пытаясь предугадать дальнейшую динамику литературного процесса. Примечательно: четвертый цикл он «начинает» в 1990 г., а сама его книга была выпущена в 2005, т. е. 4-й цикл длился на тот момент 10<sup>0</sup> лет и продолжается сейчас, и, как нам кажется, по логике Эпштейна, «социальная фаза» продолжается до сих пор, но уже подходит к своей кульминации.

Примером необыкновенной точности подобного прогноза является указание литературоведа в его книге «Парадоксы новизны» (1988) на развитие «неосентиментализма» в начале XXI века. В начале века мы наблюдаем неосентиментализм в прозе Алексея Варламова, Людмилы Улицкой, поэзии Тимура Кибирова и других авторов.

Таким образом, можно сделать вывод, что Эпштейн не просто литературовед или теоретик, но и тот человек, который способен наметить будущее русской литературы, предсказать ее дальнейшее развитие и обозначить некоторые жанрово-стилевые тенденции. Работы этого автора – мыслителя – неисчерпаемый клад, который с каждым новым прочтением открывает читателю что-то новое и до

поры непостижимое. Исследования Эпштейна не просто существуют в одном времени и привязаны к определенной временной эпохе – в его работах связаны тонкой нитью прошлое, настоящее и будущее русской литературы в контексте мировой культуры. Можно с полной уверенностью утверждать, что литературоведческие работы М.°Эпштейна будут актуальны и востребованы не только в ближайшем, но и в далеком будущем.

#### **Список литературы**

1. Чупринин, С.И. Русская литература сегодня: Малая литературная энциклопедия / С.И. Чупринин. – М.: Время, 2012. – 992 с.
2. Эпштейн, М.Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 2006. – 559 с.
3. Эпштейн, М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков / М.Н. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
4. Эпштейн, М.Н. Постмодерн в России / М.Н. Эпштейн. – М.:°Издание Р. Элинина, 2000. – 386 с.

#### **Abstract**

This article presents our own experience of reading and analysis some works of M. Epstein find try to find some features of thinking of the author, and outline ways of development of Russian literature.

**Keywords:** M. Epstein's literary studies, postmodern, paradox

*А.К. Медведева,  
магистрант 1 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – Т.Е. Абрамзон,  
д.ф.н., зав., проф. кафедры языкознания  
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **РОЛЬ КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Л.Н. АНДРЕЕВА**

В данной статье автор выявляет основные формы времени в произведениях Л.Н. Андреева и анализирует особенности их функционирования. Независимо от категории времени рассматривается категория пространства.

**Ключевые слова:** Л.Н. Андреев, категория пространства, категория времени, реализм

Леонид Николаевич Андреев является неповторимым русским писателем начала XX века, творчество которого по сей день вызывает интерес у читателей и исследователей.

В настоящее время в литературоведении актуальны вопросы, связанные с изучением художественного времени и пространства. Эти категории – одни из важнейших характеристик художественного мира автора, позволяющих лучше понять художественный замысел писателя, специфику организации композиции произведения.

Актуальность выбранной темы определяется тем, что произведения раннего творчества Андреева еще не были рассмотрены в подобном аспекте. Целостное изучение категорий художественного времени и пространства в рассказах писателя не было проведено в полной мере. Семиотический способ исследования времени и пространства, ведет к более обширному пониманию концепции автора, которая представлена непосредственно в творческом наследии автора [1].

Организация времени в рассказах Л.Н. Андреева представляет собой сложную структуру, в которой представлены различные типы и формы времени. Человек показывается не в одном, а одновременно в разных пространственно-временных перспективах. Изучая особенности изображения времени, мы выявили основные формы времени и особенности их функционирования.

Так, будущее время в рассматриваемых рассказах Леонида Андреева практически не встречается и во многом совпадает с вымышленным временем. Проявление будущего времени в рассказе «Баргамот и Гараська» описывается, когда Баргамот фантазировал, стоя на рабочем посту, и слыша



звон колоколов в честь празднования Пасхи. Состояние благодушия, в предвкушении возвращения домой, представлялось ему в ярких картинах, а будущее время выражено глагольно [2].

Более частотным оказывается время настоящее в исследуемых произведениях Андреева. Примером может послужить рассказ «Баргамот и Гараська», в повествовании своеобразной иллюстрацией настоящего времени становится в момент, когда Баргамот приводит Гараську домой: «Вот ошалевший и притихший Гараська сидит за убраным столом...». Зачастую к настоящему времени писатель обращается в произведении в моменты воспоминаний или невольных фантазий героя, такой случай мы видим в рассказе «У окна»: «И вдруг бы у него богатство и власть. Все смотрят на него, говорят о нем, трогают его». В данном отрывке герой произведения представляет себя на месте богатых людей, за которыми наблюдает в окно. Его пугает новое положение вещей, социальный статус и отношение к нему окружающих. Появление измененного будущего приводят героя в ужас, он старается не представлять этого. В рассказе «В Сабурове» использование настоящего времени, за исключением прямой речи, встретилось нам только один раз, в самом начале, когда автор знакомит нас с местом, в котором развернутся основные события произведения: «Село Сабурово стоит на высоком нагорном берегу Десны, господствуя над бесконечной гладью лугов, лишь на далеком горизонте оттеняемых узкой полоской синеватого леса».

Но в основном, все повествование ведется в прошедшем времени, причем мы нашли две ключевые формы изображения прошедшего времени. Автору важно более наглядно показать читателю быт героев, а также раскрыть их настроение и особенности взаимоотношений с окружающим миром на протяжении жизни. Подобный подход к изображению прошедшего времени полностью совпадают с линейным и цикличным хроникально-бытовым временами [3].

Художественные категории пространства неразрывно связаны с художественным временем, однако их рассмотрение в неразрывном единстве существенно усложнит анализ произведений, поэтому мы рассматриваем их независимо друг от друга. Пространство художественного текста подразумевает не только земное пространство, то есть окружающую действительность, то, что воспринимают и среди чего живут герои текстов, но также и пространство космическое, психологическое и культурно-историческое. В первую очередь, мы акцентируем внимание на земном пространстве. Мир, который выстраивает Леонид Николаевич Андреев для своих героев, очень специфичен. На первый взгляд, мы не видим

ничего особенного: в рассказах пространство сводится к нескольким локусам: дом, улица, зал суда, дорога, мост, комната, поезд, дача, площадь и т.п.). То есть, мир для героя отнюдь не безграничен, а имеет определенные очерченные рамки. Однако практически все эти места не имеют конкретной географической привязки, и поэтому мир произведений Леонида Андреева универсален [4].

Подводя итог, следует сказать, что реалистическому творчеству Л.Н. Андреева присуще в большей степени изображение героев в точечном пространстве (комната, окна, подвал и т.д.), разумеется, Андреев уделяет внимание и душевному, психологическому пространству, но не так, как в более позднем творчестве. Ведь «реализм» сам по себе предполагает изображение конкретного человека в конкретных условиях. Что касается времени, то здесь очень сложно сделать какой-либо однозначный вывод, так как через цикличность Андреев изображает судьбы героев, хотя и разворачивающиеся по законам линейного времени, но не могущие вырваться из замкнутого круга ограниченных возможностей социальной и бытовой жизни. Модернистское творчество Андреева направлено на изучение изображения сугубо психологического пространства, основное свое внимание автор сосредотачивает по большей степени на людях с искащенной психикой («Мысль», «Красный смех»). Так через судьбы отдельных людей, автор заставляет задуматься над важнейшими проблемами человечества: война, преступление.

#### **Список литературы**

1. Андреев, Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. / Л.Н. Андреев. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1990. – 639 с.
2. Есин, А.Б. Художественное время и художественное пространство // А.Б.°Есин. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб.пособие / А.Б. Есин. – М.: Флинта; Наука, 2003. – С. 97–105.
3. Литературный энциклопедический словарь. – М.:°Сов.°Энциклопедия, 1987. – 751 с.
4. Роднянская, И.Б. Художественное время и художественное пространство / И.Б. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 772–779.

#### **Abstract**

In this article the author reveals the basic forms of time in the works L.N. Andreev and analyzes the features of their functioning. Regardless of the category of time is considered the category of space

**Keywords:** L.N. Andreev, the category of space, category of time, realism

*И.Ю. Меницкова*  
*студентка 4 курса МГТУ (г. Магнитогорск)*  
*научный руководитель – В.В. Цуркан*  
*кандидат филол. наук, доцент кафедры*  
*языкознания и литературоведения МГТУ*

## **МОТИВ СНА В ПОЭЗИИ Ф. СОЛОГУБА**

В данной статье рассматривается мотив сна в поэзии Ф.°Сологуба. Проанализированы функции, которые выполняют сновидения в творчестве поэта.

**Ключевые слова:** сон, мотив, функции сновидений

Мотив сна является одним из самых популярных и устойчивых во всей мировой литературе, особое внимание к нему усиливается в те периоды художественного развития, когда появляется интерес к мистицизму, устремленность к идеалу, находящемуся за пределами земной реальности, что свойственно, прежде всего, романтическому типу мышления [2].

Со времен средневековой литературы сны предупреждали об опасностях, служили знаменами, оказывали помощь, наставляли, давали отдых и одновременно искушали, испытывали, ставили перед выбором. Сновидения выполняют ретроспективную и прогностическую функции, играют важную роль в организации художественного времени и пространства произведения. Сновидения объединяют в себе все три времени: показывают картины прошлого, настоящего и будущего, раздвигая тем самым пространственно–временные границы текста. Сны могут выполнять функцию памяти. Таким образом, сновидения в произведениях художественной литературы полифункциональны [1, 20].

Большинство исследователей обращается к «снам» в произведениях эпических или драматических жанров, где «сон» представляет собой своеобразный текст в тексте, сюжет, который может быть пересказан и истолкован. «Сон» выполняет определенную функцию в художественном тексте: предупреждает об опасности или оказывает помощь, служит знаменем, искушает, испытывает, ставит перед выбором [4].

В русской литературе сны всегда играли большую роль, чем реальность. Многие авторы делали сон одним из главных средств характеристики героев в своих произведениях. Сны позволяют лучше понять характеры персонажей, при чины их поступков, отношение к

людям и к себе. Ведь, по сути, сон – это освобождение подсознания человека. Оно не ограничено внешней действительностью, не позволяет лгать, притворяться и прикрываться масками. Наверное, именно по этим причинам авторы так часто прибегают к приему раскрытия личности персонажа через его сон. Рассмотрим романы русских классиков [4].

В каждом из этих романов сновидения играют свою, определенную роль – общих канонов нет и быть не может. В романе «Евгений Онегин» Александр Сергеевич Пушкин использует сны для раскрытия внутреннего мира героев (Татьяны и Онегина). С помощью большого количества слов – символов, раскрывая образы, автор предоставляет читателю возможность заглянуть за занавес и узнать судьбу героев в будущем: смерть Ленского, кризис индивидуализма Онегина. Кроме того, сон Татьяны – есть художественный прием, который помогает сделать текст романа живописнее.

В романе «Преступление и наказание», так же, как и в романе «Евгений Онегин», сны помогают лучше понять внутренний мир очень непростого героя – Родиона Раскольникова.

В романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» разумный читатель XIX века, способный видеть между строк, обнаруживал в произведении даже побуждение к действию. Девушка, которую встретила Верочка, олицетворяла грядущую революцию, а ее женихи – это революционеры, которые готовы к защите будущего переустройства жизни. Четвертый сон показывает утопическую картину жизни будущего социалистического общества, реальный рай на земле, только нужно довериться Рахметовым, и вместе «делать» революцию по рецептам, взятым из снов Веры Павловны.

В данной статье мы обратимся к поэтике сновидений в творчестве Ф. Сологуба.

Поэзия Ф. Сологуба философична, отраженному в творчестве поэта Серебряного века мировоззрению сложно подобрать аналогию. Как писал Ф. Сологуб, в поэзии он «обнажает душу», и без внимания к складу его души их сложно принять и полюбить. Оглушает очевидная простота этой поэзии притесненного круга мыслей, без второстепенностей, аллегорий, почти без метафор, и – большое количество оборотов разговорного языка, ясность высказываний. Отсутствуют затейливые приемы. Ключевые слова: усталый, бледный, бедный, больной, злой, холодный, тихий – определяют соответствующее настроение. Сологубовские строфы действительно напоминают «кристаллы по строгости <...> линий» [5].

Для анализа мы взяли несколько стихотворений Федора Сологуба. В стихотворении «Сон» [5] Ф. Сологуб олицетворяет сон. Поэт «наделяет» его устами, очами, крыльями. Благодаря последнему определению, мы можем предположить, что сон сравнивается с птицей, ангелом с тем, кто обладает неким волшебным даром, кому доступны иные миры. Так как птица издавна считается посланником в иной мир.

Поэт показывает, что нет ничего в мире важнее, чем сон. О°волшебности сна нам говорят строки «чары есть у него» [5]. В°некое ирреальное состояние попадает человек, когда засыпает. А может даже и в иной мир. Состояние, в котором не следишь за временем, изменением в пространстве:

Не понять, как несет,  
И куда, и на чем, –  
Он крылом не взмахнет,  
И не двинет плечом [5].

В данном стихотворении Сологуба сон – это нечто легкое, едва уловимое. То, что можно назвать чудом. В состоянии сна невозможно анализировать окружающие изменения. Особые качества сновидения позволяют заострять вопрос о реальности и иллюзорности их содержания. Отличительная черта стихотворения «В мире нет ничего вожденнее сна» – напевность, музыкальность и плавность действия.

Мы выяснили, что Ф. Сологуб пишет о сне, как об определенном состоянии человека.

В произведении «Спишь ты, матушка, в могиле...» [5] мы видим, что сон может уподобляться и жизни, и смерти. Не просто так В. Брюсов описывает Ф. Сологуба, в первую очередь, как «поэта смерти», стихотворения которого — «это строгие гимны во славу Смерти, избавительницы от тяготы жизни, и ее двух заместительниц «Мечты» и «Сна» [2].

Стихотворение «Спишь ты, матушка, в могиле ...» подражает народной песни – плачу девушки, направленную к умершей матушке. На это указывает факт, что рассказ идет от лица девушки–крестьянки. Хотя сон здесь и уподобляется смерти, но смерть не несет негативных эмоций. Смерть как избавление от тяжелой жизни, от изнурительной работы, от горькой доли бедной крестьянки. Но смерть матери является серьезным испытанием для ее дочери:

Без привета жить на свете  
Тяжело, моя родная,  
Тяжко мыкать злую долю,  
Отдыха не зная.

Нет тебя, и друга нету.  
Стал мне свет тюрьмою.  
Сердце бьется, словно птичка,  
Нет ему покою [5].

На примере данного произведения мы установили, что в поэзии Ф. Сологуба сон вторым значением имеет значение смерти.

Н.В. Кузьмичева в своей работе «Мотив «сна природы» в поэзии Ф. Сологуба» говорит: «Один из аспектов концепции жизни как сна – представление о природе как мире, погруженном в сон. «Сон» становится одним из характерных признаков окружающего мира природы, противопоставленный неприкаянности лирического субъекта. Прежде всего это касается мира неорганической природы. Излюбленный эпитет у поэта по отношению к природному миру – «сонный» или «дремотный»: «дремотные поля» (в стихотворении «Я люблю весной фиалки...»), «дремотный сад» и «заснувшая беззвучно деревушка» («Какая тишина! Какую ленью дышит...») [3]. «Сонное» состояние окружающего мира зачастую противопоставляется миру людей (и внутреннему миру героя) как состояние бесстрастное – страстному, покойное – беспокойному, безгрешное – греховному и т. п. Так, в стихотворении «Луны безгрешное сиянье...» [5] взывающему к «демонам и богам» герою противопоставляется «бесстрастный сон немых дубрав» [5].

Закрепившиеся в традиции значения мотива сна получают в поэзии Ф. Сологуба свежее наполнение, воздвигаются в единую систему. Оттенки смысла не утрачиваются, но и обогащаются другими ассоциациями, при этом взаимодействуют в границах одного произведения и создают новые значения. Огромным набором смыслов обогащается сон в стихотворениях Ф. Сологуба: сон – «мир природы», сон – «отдых», сон – «смерть», сон – «волшебный мир». «Сон» в творчестве Ф. Сологуба играет главную роль, он позволяет читателю узнать мысли героя, эмоции и грезы. Мотив «сна» в поэзии Ф. Сологуба содействуют читателю при проникновении в бездонные слои подсознания лирических героев.

Сцены «сна» дают возможность заглянуть в иной, ирреальный мир. Любое значение «сна» позволяет выявить духовный мир лирических героев Ф. Сологуба. Описывая «сон», поэт видит и все самое лучшее, что существует на Земле, и все самое мрачное, что гнездится в глубине души человека.

В поэзии Ф. Сологуба «сон» приравнивается к смерти и инобытию, обнажая при этом нечто притягательное и пугающее для человека. То, что в действительности не выявляется, но в состоянии

сна подсознание выводит наружу. «Сон» связывается с главными вопросами для человечества: вопрос жизни и смерти, существование человека, бытие целой вселенной.

#### **Список литературы**

1. Боснак, Р. В мире сновидений / Р.В. Боснак. – М.: «Древо жизни», 1992. – 150 с.

2. Грани русского символизма: В. Соловьев и Ф. Сологуб [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://modemlib.ru/books/v\\_a\\_meskin/grani\\_russkogo\\_simvolizma\\_v\\_solovev\\_i\\_f\\_sologub/read\\_7/](http://modemlib.ru/books/v_a_meskin/grani_russkogo_simvolizma_v_solovev_i_f_sologub/read_7/)

3. Кузьмичева, Н.В. Мотив «сна природы» в поэзии Ф. Сологуба [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ronl.ru/referaty/raznoe/232057/>

4. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/silantiev1.htm>

5. Сологуб, Ф.К. Лирика / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.wysotsky.com/0009/315.htm>

#### **Abstract**

This article discusses a dream motif in Russian literature. The motif of sleep is seen in the poetry of F. Sologub. In this article analyzes the functions that perform dreaming in poetry F. Sologub.

**Keywords:** motive, sleep, dreaming functions.

*А.В. Нестерова,  
студент 3 курса УрФУ (г. Екатеринбург)  
Научные руководители - Л.С. Соболева,  
д. ф.н., проф. кафедры классической  
литературы и фольклора УрФУ  
Н.В. Пращерук,  
д. ф.н., проф. кафедры классической  
литературы и фольклора УрФУ*

**«ВИШНЕВЫЙ САД» А.П. ЧЕХОВА:  
АВТОРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И СОВРЕМЕННЫЕ  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В статье рассматривается постановка пьесы «Вишневый сад» Н.°Коляды в сравнении с текстом оригинала и то, как произведение Чехова превращается в явление, искажающее авторские смыслы и попирающее культурные ценности.

**Ключевые слова:** А.П. Чехов, «Вишневый сад», Николай Коляда, интерпретации классики

Наследие А.П. Чехова поистине огромно. Кроме множества великолепных рассказов, он создал прекрасные пьесы, выступив настоящим новатором в драматургии и реформировав традиционный драматургический конфликт. Каждая из его пьес заключает в себе удивительную глубину и многогранность, и за бытовым планом, за сферой явлений проступает сущностный, бытийный план, который выводит читателя на новый уровень понимания жизни и мира [3]. Это происходит и со зрителем, если он наблюдает постановку спектакля, погружающую его в атмосферу произведения гениального писателя. Но в наше время не многие театры предоставляют зрителю возможность прочувствовать глубину произведения, оживив на сцене текст. К сожалению, все чаще возникают случаи не просто недостаточно хорошего воплощения пьес, но полнейшего пренебрежения классикой, случаи ее попрания и искажения всякого смысла, который первоначально был заложен в произведение. Здесь встает вопрос о том, можно ли такое явление вообще назвать интерпретацией.

В качестве объекта исследования была избрана постановка пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» Николаем Колядой в сравнении с оригинальным произведением. Проблема заключается в том, можно ли действие, происходящее на сцене, прикрывать именем великого



классика и можно ли данную постановку считать интерпретацией его произведения?

Наблюдая постановку Н. Коляды, мы сталкиваемся с неким парадоксом. Актеры, казалось бы, почти всегда следуют за текстом произведения, не внося каких-либо изменений и поправок, но получившееся действие никак нельзя хоть приблизительно соотнести с чеховским замыслом и его произведением. Как это происходит и почему постановка отходит непростительно далеко от классики? Попробуем разобраться в данном вопросе.

Для произведения Чехова характерны полутона, оттенки, намеки. Это не просто стиль автора – такой подход в создании характеров позволяет увидеть сложность и неоднозначность устройства человеческого существа, уловить движения тонко настроенного механизма его души. В постановке же мы наблюдаем прямо противоположное. Самые проникновенные реплики буквально выкрикиваются, персонажи доводятся до экзальтации, бьются в истерику там, где это неуместно и где это приводит к ложному, извращенному пониманию слов героя. Возникает мысль: быть может, режиссер намеренно доводит каждую только намеченную Чеховым черту, особенность, эмоцию героя до степени крайнего выражения, до логического предела, пытаюсь, действительно, прочесть произведение по-новому и создавая своеобразную эстетику гиперболизации? В этом был бы хотя бы какой-то смысл и рациональное зерно (хотя это продолжало бы противоречить чеховской концепции и грубо искажать смыслы произведения). Но нет. Внимательно просмотрев спектакль, убеждаешься, что ничем подобным отсюда не веет. Постановка действительно представляет мыслимые и немыслимые пороки персонажей, но проблема в том, что это отнюдь не лупа, направленная лишь на дурное в героях и игнорирующая их достоинства. Нет. Это – настоящее кривое зеркало, изображающее то, чего нет, что автор и не думал вкладывать в своих персонажей, не соотносил это со смыслом пьесы. И думающая часть публики, плохо, однако, ознакомленная с текстом оригинала, может попасться именно на этот крючок, сочтя происходящее на сцене за оригинальное воплощение вполне чеховских задумок и смыслов, добавляющее контраста и четкости его блеклым оттенкам... Но с чем реально сталкивается зритель? С грубейшей подменой, с преподнесением мыслей и идей *режиссера* под знаменем имени *великого классика*. Напомним, что на афишах постановка заявлена как ««Вишневый сад» А.П. Чехова». Создается иллюзия, что постановка открывает зрителю то, что он не разглядел в качестве читателя в произведении Чехова. А признанное имя русского классика

что-то значит, оно вызывает доверие и уважение к его творению. Как неподготовленный зритель должен отличить смыслы чеховские от смыслов колядовских? Тем более, когда от первых не осталось и следа, а вторые падают зерном на взрыхленную авторитетным именем почву и отравляют человека изнутри. Итак, Чеховым назвать это никак нельзя. Какие же смыслы преподносит зрителям режиссер-постановщик?

После просмотра спектакля ответ на этот вопрос оказался предельно ясен. Попробуем немного ввести читателей в атмосферу спектакля. В начале постановки на сцене появляются персонажи. Лица актеров изуродованы синяками, являющимися, видимо, результатом попок, обилие черных зубов во рту – неотъемлемый атрибут практически всех действующих лиц, костюмы – смесь вульгарности, пошлости и безвкусицы с атрибутами национальной культуры. В течение всего действия персонажи пьют водку из бутылок и пластмассовых стаканчиков, которые, надетые на ветки, символизируют цветущий вишневый сад... Актеры рисуют друг другу на белых штанах черным мелом штрихи, имитирующие стволы берез. На сцене царит хаос, беспорядок, всюду мусор, грязь, потолки протекают, девушки отыскивают друг у друга вшей, кричат, веселятся и плачут, пляшут в валенках. И настойчивым мотивом звучит русская народная песня, под которую на сцене творится вакханалия. Уже из этого ясно – а это еще только форма! – *что* высмеивается, выставляется на поругание, над чем глумится постановщик. Над рускостью как таковой, потому что все проявления, символы русской культуры, так навязчиво и грубо сопровождающиеся отвратительным, мерзким и низким, к середине постановки уже начинают вызывать отвращение и даже чувство физической тошноты (!). Создается некий образ России в представлении американцев и вообще людей, плохо знакомых с нашей культурой: медведи, водка и валенки. По пьесе Чехова, как известно, пьянствовал только лакей Яша, приехавший из Парижа и представляющий из себя смесь хамства и презрения к родине. Режиссер добивается принижения символов русской культуры и образа русского человека, а через это, как известно, попирается и человеческое достоинство.

Но постановщик не стал останавливаться на форме и символах (которые и сами по себе объемны и важны). Режиссер добивается до культурного наследия, до мыслей и глубин русской классики, изменяя их до неузнаваемости.

Чтобы пояснить предыдущее утверждение, стоит остановиться на некоторых ключевых и показательных сценах. Петя Трофимов –

студент-идеалист (по Чехову), скромный, но заносчивый молодой человек, верящий в довольно призрачные идеалы, но стремящийся к ним искренне, всей душой, предстает в спектакле неисправимым пьяницей, наглым и похотливым краснобаем с боксерскими повадками. Он пристаёт к Ане, еле держится на ногах и с иронией, очевидно, сам себе не веря, в пьяном бреде излагает мысли и рассуждения, которые Чехов вкладывал в уста студента Пети Трофимова. Если говорить о других персонажах, то их образы также отстоят далеко от созданных автором. Итак, на долю этого действующего лица выпадает сцена, полностью являющаяся творением режиссера, и, как некое внушение и заклинание, повторяющаяся несколько раз в конце нескольких действий пьесы. Это набор ключевых цитат из различных писем и произведений Чехова. Шатающийся и падающий, пьяный, с отсутствием всяких намеков на совесть, Трофимов изрыгает из себя следующие цитаты: «В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», «Краткость – сестра таланта», «Нужны новые формы, новые формы нужны», «Нужно по капле выдавливать из себя раба» (кстати, цитата не точна, похожая фраза встречается в письме Чехова Суворину 7 января 1889г., где он советовал ему создать персонажа, и описать, «... как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет не рабская кровь, а настоящая человеческая...» [5, II, 283]) – это предстает проявлением уже открытого неуважения к личности автора, издевательствам по отношению к его словам. Затем цитаты повторяются в конце второго действия, также в обстановке грязи, безысходности, словно какая-то формула, навязываемая зрителям, а в это время по сцене ползает человек, изображающий отвратительную рептилию в штанах, имитирующих кору березы. И, в завершение постановки, когда Раневская и ее брат Гаев остаются наедине и прощаются с домом и вишневым садом, опять некой формулой безысходности звучат те же слова, и особенно настойчиво две цитаты: «... в человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» и «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка». Из уст героев, созданных постановщиком, и в данной обстановке это звучит издевкой. Фразы повторяются актерами вновь и вновь, как в полусне, в то время как черными мелками на стволах «деревьев вишневого сада» (деревянных столбах, имитирующих их) они рисуют штрихи, воссоздающие образ

березы. Согнувшись, уходят в пустоту. Сцена с оставленным Фирсом (его играет отнюдь не пожилой актер, и эта сцена в целом не вызывает того чувства острой боли и жалости, которое возникает при прочтении пьесы). И вновь из пустоты выползает отвратительная рептилия, показывая зрителям язык.

Чем можно это назвать? Это глумление, выставление напоказ и оплощение, извращение смысла самых знаменательных фраз, принадлежавших перу Чехова – другими словами, попираание классика и культуры, в рамках которой его произведения были созданы.

Таким образом, совокупность множества искаженных частных приводит к появлению совершенно нового целого – абсурдного, бездуховного, давящего на зрителей грузом безысходности и сознанием абсолютного «духовного банкротства», навязанного постановщиком героям пьесы. И, главное, не происходит того, что неизменно возникает после просмотра постановки великолепного произведения – катарсиса, чувства очищения, происходит полное уничтожение жизнеутверждающего посыла. После просмотра постановки в душе остается чувство гадливости, мерзости и содрогания, как будто при тебе оплевали святыню и пытаются доказать, что святынь-то у тебя никаких нет, и что это - объективная данность (ведь это пьеса самого классика). Такой ли представала Россия в произведениях великих, без прикрас гениальных писателей, носителей истинно русского духа и ментальности – Толстого, Достоевского и самого Чехова? Нет, и если звучала здравая критика, это всегда делалось с болью за критикуемый объект или явление, и писатели никогда не позволяли себе глумиться над персонажем. «Самоуважение нам нужно, наконец, а не самооплевание» – как справедлив был Достоевский, когда в «Дневнике писателя» выразил мысль, актуальную и сейчас. По какому же праву наши современники, еще не доказавшие своей гениальности и знания народа, любви к нему, ниспровергают ценности, почитанием и следованием которым всегда так отличалась русская нация, попирают классиков и плюют в души людей, намеренно искажая творения, признанные жемчужинами мировой культуры?

Теперь, после описания современной постановки, представляется необходимым окунуться в другое, подлинное виденье пьесы, в культуру высокого слова и понимания искусства. Приведем здесь слова величайшего театрального режиссера К.С. Станиславского, заслужившего мировую славу и занимавшегося первой постановкой «Вишневого сада» в МХТ (1904 год). Вот что пишет Станиславский Чехову после прочтения его пьесы [4, 265]:

«Дорогой Антон Павлович! По-моему, «Вишневый сад» –это лучшая Ваша пьеса. <...> Впечатление огромное, и это достигнуто полутонами, нежными акварельными красками. В ней больше поэзии и лирики, сценичности; все роли, не исключая прохожего, – блестящи. <...> Боюсь, что все это слишком тонко для публики. Она не скоро поймет все тонкости. Увы, сколько глупостей придется читать и слышать о пьесе.

Тем не менее успех будет огромный, так как пьеса забирает. Она до такой степени цельна, что из нее нельзя вычеркнуть слова. Может быть, я пристрастен, но я не нахожу никакого недостатка в пьесе. Есть один: она требует слишком больших и тонких актеров, чтоб обнаружить все ее красоты. Мы не сможем этого сделать. <...>

<...> Я объявляю эту пьесу вне конкурса и не подлежащей критике. *Кто ее не понимает, тот дурак.* Это – мое искреннее убеждение. Играть в ней я буду с восхищением все, и если бы было возможно, хотел бы переиграть все роли, не исключая милой Шарлотты. Спасибо Вам, дорогой Антон Павлович, за большое наслаждение, уже испытанное и предстоящее».

Что здесь можно добавить? Мы, увы, не понимаем классику, ищем какие-то новые формы, не дающие никакого стоящего содержания и не имеющие наполнения, даже не пытаюсь раскрыть и увидеть все глубины и сокровища того, что наследовано нами и заключает в себе источники жизни. А наследие это неисчерпаемо, потому часто используется как материал для самовыражения современных художников, происходит спекуляция на классике, приводящая к распространению заразы. Будем надеяться, что такие ококультурные явления со временем отомрут, исчерпав себя как феномен и замкнувшись внутри собственной пустоты. Классика же живет вечно, она наставляет нас и выводит на высокий уровень понимания мира, жизни и вечных ценностей. Нужно трепетно к ней относиться, не давать глумиться над ней и загораживать от людей ее глубины постановками, унижающими человеческое достоинство. Будем открывать для себя классические произведения вновь и вновь, и понимать, как мы богаты и какая на нас лежит ответственность за бесценное наследие русской культуры.

#### **Список литературы**

1. Коляда, Н.В. «Ощущаю себя в парадигме русской культуры» / Н. Коляда; интервью Е.Ю. Коробковой // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2008. – N 55, вып. 15. – С. 316–322.

2. Пращерук, Н.В. Колядагоголь. О спектаклях «Ревизор», «Мертвые души», «Женитьба» / Н.В. Пращерук, Л.Р.°Клягина // Пушкин и Гоголь в современном театре. Право на классику. Материалы научных семинаров. – М.: Институт Наследия, 2016. – С. 16-23.

3. Пращерук, Н.В. «Вишневый сад» в интерпретации Ноя Штерна: «Весь мир театр» Бориса Акунина / Н.В. Пращерук // Творчество А.П. Чехова в современном мире (к 150-летию со дня рождения писателя): материалы Всерос. науч.-практ. конф. 3 февр. 2010 г. – Нижний Тагил : НТГСПА, 2011. – С .124-130.

4. Станиславский, К.С. Собраний сочинений: В 9 т. Т. 7. Письма: 1874–1905 / Сост. Г.Ю. Бродской, коммент. З.П. Удальцовой, вступит. ст. А.М. Смелянского. – М.: Искусство, 1995. – 735 с.

5. Чехов, А.П. Письма А.П. Чехова. Т. 2. 1888–1889. – М.:°Изд. М.П. Чеховой, 1913. – XVI. – 458 с.

6. Чехов, А.П. Рассказы. Пьесы. [Т. 2] / А.П. Чехов; Ин-т «Открытое общество»; Сост. А.П. Чудаков; Худож. В.В. Медведев. – М.: Слово/Slovo, 2000. – 544 с.

#### **Abstract**

The article discusses the performance of “The Cherry Orchard” directed by Nikolay Kolyada in comparison with the original text and how the play of Chekhov turns into the phenomenon which distorts author's meanings and treads down the values of culture.

**Keywords:** Anton Chekhov, “The Cherry Orchard”, Nikolay Kolyada, interpretation of classic works

*Пэн Юй,  
магистрант 2 курса  
Ланьчжоуского университета (г. Ланьчжоу; Китай)  
Научный руководитель – Сы Цзюньцин,  
д. ф. н., проф. факультета русского языка  
и литературы Ланьчжоуского университета*

## **ГАЛЕРЕЯ «ПЕРЕДЕТЫХ ЖЕНЩИН» В ДРЕВНЕЙ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Статья посвящена анализу образа «переодетой женщины» в древней китайской литературе. Особое внимание обращается на причины популярности сюжета переодевания женщин в мужчин в китайской литературе династий Мин и Цин.

**Ключевые слова:** древняя китайская литература, переодевание женщин в мужчин, женская эмансипация

Сюжетный комплекс «переодевание» встречается во многих литературах, в том числе и в китайской. Наиболее распространенный тип этого сюжетного комплекса в китайской литературе – переодевание женщин в мужчин.

Одежда не только закрывает наготу и сохраняет тепло, но и указывает на социальный статус человека. Костюм означает принадлежность человека к определенной группе. В феодальном Китае этикет требовал строго соблюдать гендерные различия в одежде. В°книге «Лицзи» («Записки о совершенном порядке вещей, правления и обрядов») сказано: «Мужчинам и женщинам нельзя надевать одежду друг друга» [2, 94]. Таким образом, переодевание в старом Китае считалось нарушением правил поведения. А переодевание женщин в мужчин в патриархальном обществе было аморально, поскольку дестабилизировало общественную жизнь.

Несмотря на этот запрет, китайская история знает немало случаев, когда женщина пыталась проникнуть в мужской мир путем переодевания. Приключения этих смелых женщин отразились в устном народном творчестве, стали легендами, вызвав впоследствии большой интерес у литераторов. Они либо переписали эти истории на литературном языке, либо создали свои образы отважных женщин.

Одной из представительниц «переодетых женщин» стала главная героиня поэмы эпохи Северных династий «Поэма о Мулань». Произведение было написано в VI веке, но первоначальная версия не сохранилась. Позже в XII веке Го Маоцян переписал ее в своем

сборнике. Хуа Мулань, переодевшись юношей, отправилась на войну вместо своего престарелого отца. Пробыв 10 лет в солдатах, она вернулась девственницей. На границе вместе с Мулань служили тысячи солдат, и никто не заметил, что она женщина. Главные качества Мулань – это преданность родителям, храбрость и целомудрие. Хуа Мулань считается родоначальником образа «переодетой женщины» в китайской литературе.

Другой широко известный в китайской народной культуре образ «переодетой женщины» – Чжу Интай. Она является главной героиней легенды «Лянчжу» («Влюбленные-бабочки»). Действие легенды о Лян Шаньбо и Чжу Интай происходит в эпоху Западная Цзинь. В книге «Сюаньшу чжи» династии Тан Чжан Ду писал: «Интай, дочь семьи Чжу из Шаньюй, переодевшись мужчиной, училась вместе с Лян Шаньбо из Куайцзи. Взрослое имя Шаньбо было Чжунь. После окончания учебы Интай вернулась домой. На следующий год Шаньбо нанес ей визит и узнал, что она – женщина. Он разочаровался, но предложил ее родителям брак с Интай, однако та уже была обручена с сыном семьи Ма. Впоследствии Шаньбо стал управляющим области Инь и умер от болезни. Он был похоронен к западу от города Мао. По<sup>о</sup>пути к семье Ма лодка Интай проплывала мимо гробницы, но ветер и волны преградили ей движение. Узнав, что это была могила Шаньбо, Интай издала крик скорби. Вдруг земля разверзлась и похоронила Интай в своих глубинах. Се Ань, главный министр династии Цзинь, нарек то место Могилкой праведницы» [3].

Стремление Чжу Интай к свободной любви и ее верность трогательны. Эта легенда служила источником вдохновения для многих любовных историй последующих эпох, а образ Интай стала эталоном переодетых девушек повестей эпохи Мин.

Представителем мира «переодетой женщины» является также Хуан Чунгу. В отличие от Мулань, известной своей храбростью, Чунгу знаменита своим талантом. В то время китайские женщины были исключены из сферы политики, а Чунгу пробралась в привилегированный мир мужчин и добилась успеха и славы. В летописи «Весны и осени 10 царств Ранняя Шу» читаем: «Хуан Чунгу, девушка из уезда Линьцун, выдавая себя за мужчину, странствовала в провинции Сычуань. Правитель округа Чжоу Ян высоко ценил ее за литературный дар и рекомендовал ее на службу в канцелярии министра. Чунгу служила налоговым инспектором. Она была справедлива и усердна на работе, за что Чжоу Ян стал еще более ее обожать и хотел выдать свою дочь замуж за нее. Чунгу пришлось объяснить, что она не мужчина, а женщина. Потом она вышла в



отставку и вернулась на родину. Последние годы жизни она провела в нищете» [6, 657– 658].

Хуан Чунгу как легендарная личность вдохновляла многих литераторов. На основе этих событий Сюй Вэй (драматург времен династии Мин) написал известную пьесу «Дева-чжуаньюань» («чжуаньюань» – почетное звание для лица, лучше других выдержавшего экзамен при дворе). Судьба героини пьесы оказалась счастливой: девушка стала «чжуаньюанем». Это была высшая честь для учащихся. А после того, как она проявила свою женственность, вышла замуж за сына Чжоу Яна, который впоследствии также стал «чжуаньюанем». Молодые люди жили счастливо. Благополучный финал пьесы не сопоставим с печальной судьбой исторического персонажа; нельзя не заметить, что в условиях патриархально-феодального быта положение китайской женщины было незавидным.

В эпоху Мин и Цин сюжет переодевания женщин в мужчин достигает пика популярности. Это имело объективную социальную основу. В этот период вопрос положения женщин занимает умы многих интеллигентов. Среди них самый яркий представитель – мыслитель Ли Чжи, который резко осуждал феодальный строй и выдвинул идеи «освобождения личности», «естественного равенства». Он был противником взгляда на «природное превосходство мужчины над женщиной». Под влиянием новых идей писатели эпохи Мин и Цин стали размышлять над вопросами женской эмансипации и равноправия полов.

Известно, что в китайской литературе эпохи Мин и Цин были ознаменованы расцветом повестей и романов. Знаменитые литераторы того времени Фэн Мэнлун, Лин Мэнчу и Пу Сунлин в сборниках повестей «Троеслобие», «Поразительное» и в сборнике рассказов «Записки Ляо Чжая о вещах невероятных» создали ряд образов «переодетых женщин», включая Лю Фан (повесть «Брат или невеста?»), Хуан Шаньцу (повесть «Ли Сюэцин женится на Деве Хуан с честью»), Вэнь Цзюньцин (повесть «Девушка-сюэцай ловко подменяет одно другим») и Янь (рассказ «Женщина по фамилии Янь»). Среди них образ главной героини Пу Сунлина является наиболее самобытным и интересным.

Янь родилась в семье ученого. Ее родители хотели найти ей талантливого жениха. Пока продолжался поиск, родители умерли. После этого Янь жила в уединении. Соседка сосватала ей красивого, но бедного жениха. После свадьбы она узнала, что муж – человек внешне привлекательный, а на деле никчемный. Хотя он старательно учился, никак не мог сдать экзамены. Однажды он опять провалился

на испытании. Вернулся домой и стал плакать. Янь сказала мужу, что он не мужчина, и если бы она оделась мужчиной, то непременно сдала бы экзамен. Муж с раздражением возразил: «Ты считаешь, что сдача экзаменов легче приготовления каши? Если бы ты была мужчиной, ты бы тоже провалила экзамен». «В следующий раз я буду сдавать экзамен вместо тебя», – ответила Янь. Они вернулись на родину. Янь выдала себя за младшего брата мужа и пошла на экзамен. Она заняла 4-е место на экзамене. В следующем году она выдержала экзамены на степень цзиньши, и ее назначили начальником уезда Тунчэн. Затем она получила должность окружного цензора Хэнань. Их семья стала богатой. Впоследствии Янь попросилась в отставку по болезни и получила разрешение. Вскоре династия Мин прекратила свое существование, в стране начались беспорядки. После этого Янь передала свое почетное звание мужу, а сама вернулась во внутренние покои. Поскольку она не родила ребенка, то на свои средства купила мужу наложницу, но тому было стыдно, поэтому он никогда не ездил в паланкине для чиновника.

В старом Китае судьба женщин в большой степени зависит от мужа. Янь нарушила эту традицию. Она не только изменила свою судьбу, но и судьбу мужа. В результате она все-таки передала свое звание глупому мужу и купила ему наложницу. Образ Янь заставляет глубоко задуматься над неравноправием полов.

В эпоху Цин в Китае на литературном поприще впервые появились женщины-романистки. Их появление способствовало расцвету жанра Таньцы (сказ под струнный щипковый инструмент). Таньцы также называется «рифмованным романом» или «Таньцы-романом». Неудовлетворенные современной жизнью, эти писательницы создали Таньцы-романы, в центре которых судьбы женщин. Многие из этих романов строятся на сюжете «переодевания». Самый известный из них – незаконченный Таньцы-роман «Любовь в следующей жизни» («Цай Шэн Юань»). В этой книге романистка Чэнь Дуань Шэн создала образ «переодетой девушки» – Мэн Лицзюнь.

Мэн Лицзюнь была дочерью советника императора. У нее несравненный талант и приятная внешность. Ее сосватали за Хуанфу Шаохуа – сына генерала-губернатора провинции Юньнань. Сын тестя императора – Лю Куйби также хотел жениться на Лицзюнь, но получил отказ. После этого Куйби всячески строил козни против семей Мэна и Хуанфу. Лицзюнь, переодевшись юношей, скрылась и изменила свое имя. Затем она купила ученую степень, поехала сдавать экзамены. Она заняла первое место на трех экзаменах (в уездном городе, в столице провинции и во дворце императора), затем стала

министром обороны. Используя свою власть, она рекомендовала привлечь отважного Шаохуа к борьбе против внешних врагов. Шаохуа одержал победу, за что получил титул князя, а Лицзюнь стала наивысшим сановником страны. Служа вместе с отцом, братом и женихом при императорском дворе, Лицзюнь сохраняла свою тайну. Ее секрет был раскрыт в результате алкогольного опьянения. Узнав, что она женщина, император решил жениться на ней. Лицзюнь рассердилась и обиделась. Она оказалась в безвыходном положении.

Пока Лицзюнь выдавала себя за мужчину, ее уважали и ценили за талант и способности. Но после того, как ее женственность была раскрыта, мужчины начали относиться к ней, как к кукле. Какими бы талантливыми ни были женщины, сколько бы усилий они ни приложили, реализовать себя они не могли. В этом состояла их трагедия.

### Список литературы

1. Мэнчу Лин. Поразительное / Лин Мэнчу. – Шанхай: Шанхайское издательство «Древняя книга», 2012. – 564 с.
2. Лицзи / под ред. Цуй Гаовэй. – Шэньян: Ляонин цзяоюй чубаньше, 1997. – 94с.
3. Лян Шаньбо и Чжу Интай [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8F%D0%BD\\_%D0%A8%D0%B0%D0%BD%D1%8C%D0%B1%D0%BE\\_%D0%B8\\_%D0%A7%D0%B6%D1%83\\_%D0%98%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B9](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8F%D0%BD_%D0%A8%D0%B0%D0%BD%D1%8C%D0%B1%D0%BE_%D0%B8_%D0%A7%D0%B6%D1%83_%D0%98%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B9)
4. Сунлин Пу. Записки Ляо Чжая о вещах невероятных / Пу Сунлин. – Цзинань: Шаньдун вэньи чубаньше, 2003. – 753 с.
5. Вэй Сюй Сюй. Четвертый крик обезьяны / Сюй Вэй. – Шанхай: Шанхайское издательство «Древняя книга», 1984. – 227 с.
6. Жэньчэнь У. Весны и осени 10 царств / У Жэньчэнь. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1983. – 929 с.
7. Фэн Мэнлун. Слово бессмертное, мир пробуждающее / Фэн Мэнлун. – Цзинань: Шаньдун вэньи чубаньше, 2003. – 765 с.
8. Фэн Мэнлун. Слово назидательное, мир наставляющее / Фэн Мэнлун. – Цзинань: Шаньдун вэньи чубаньше, 2003. – 532 с.

### Abstract

The article is devoted to analysis of the image of «disguised woman» in ancient Chinese literature. Particular attention is drawn to the reasons for the popularity of the theme of female disguising herself as male in Chinese literature of the Ming and Qing dynasties.

**Keywords:** ancient Chinese literature, female disguising herself as male, women emancipation

*Рудакова Т.В.,  
аспирант 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – С.В. Рудакова,  
д.ф.н., проф. кафедры языкознания  
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **О МОТИВЕ РАДОСТИ В ЛИРИКЕ И.И. КОЗЛОВА**

Статья посвящена изучению своеобразия раскрытия мотива радости в лирике И.И. Козлова, обусловленная и необычностью судьбы поэта, и его романтическими взглядами. Выявлена антиномичная связь эмоции радости с эмоцией печали, взаимообусловленность радости и страдания в лирике этого автора.

**Ключевые слова:** И.И. Козлов, поэзия, мотив радости, эмоции печали, страдание

Поэзия – род литературы, представляющий мир субъективных переживаний человека, раскрывающий его чувства, мысли. Потому эмоции для лирика являются определяющим инструментом, помогающим ему создать свой неповторимый поэтический мир. «Эмоции (фр. *Émotion* от лат. *Emovere* «возбуждать, волновать») – одна из форм отражения мира, обозначающая душевные переживания, волнения, чувства» [4, 181]. Эмоция как состояние души есть интеллектуально-духовная реакция человека на то, что с ним происходит. Среди важнейших переживаний, испытываемых человеком, можно выделить эмоцию радости, это чувство, живущее в душе человека и соотносимое с чем-то возвышенным, возможно, даже божественным. Это активная положительная эмоция притяжения человеком его положения, связанная с переживанием внутреннего удовольствия, душевного удовлетворения.

Литература первой трети XIX века богата именами великих авторов, притягательна и лирика известного русского поэта-переводчика, художника слова И.И. Козлова.

Обращение Козлова к поэтическому творчеству стало способом отвлечения от тягот нового безрадостного существования. В.Г.°Белинский обосновал начало творческой деятельности этого автора трагическими обстоятельствами его жизни: «Без потери зрения Козлов прожил бы весь век, не подозревая в себе поэта» [1, 4].

Первооснова чувств у И.И. Козлова – страдание, но, как выясняется, и радость в эмоциональном мире поэта занимает не последнее место. Слово «радость» и производные от него довольно часто встречаются в творчестве

автора. Радость и страдания рассматриваются не как противоборствующие эмоции; в сознании Козлова они предстают в некоем диалектическом единстве, отражая специфику его восприятия жизни. В художественном мире поэта рядом с эмоцией радости оказываются грусть и печаль, эти переживания имеют антиномичный характер, поэт подчеркивает их взаимообусловленность:

Все чувства вместе, чем оно  
Страдало, радовалось, жило [2].

В ранней лирике Козлов мотив радости соотносит с мотивом утраты. И в первых собственных оригинальных (и переводных) стихотворениях поэт, размышляя об утраченной способности видеть окружающий мир, лица любимых людей, склоняется к мысли, что вместе с этим потерял возможность испытывать радость. Она, как ему кажется, навсегда ушла из его жизни:

Во цвете лет уж я лишился  
Всего, что в мире нас манит,  
Всего, что радость нам сулит...  
Но, ах, уж радость для меня  
Давно с зарей не расцветала [2]!

Страдание от невозможности видеть больше всего угнетает поэта. Но именно подобные переживания заставляют поэта и его лирического героя осознать ценность каждого мгновения, открыть свою душу навстречу не только ярким переживаниям настоящего, но и светлым воспоминаниям прошлого. Чем глубже проникает эта мысль в сознание поэта, тем чаще к размышлениям о радости и переживанию этого состояния обращается он. При всей романтичности создаваемой Козловым картины мира немаловажную роль в ней играют христианские мотивы, не выраженные вербально, но ощущаемые в подтексте. Отношение к радости лирического героя Козлова в какой-то мере созвучно мыслям Христа о радости, отраженным в евангельском тексте Нагорной проповеди: «Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах...» (Евангелие от Матфея, гл. V, ст. 12). Поэт, даже задумываясь о радости, будто бы наполняется энергией и вновь ощущает жажду жизни. Именно потому в 1836 г. появляются строки, наполненные христианским сирением, радостью приятия жизни и неизбежностью встречи со смертью:

Когда в нетленном мире том,  
Который блещет нам звездами,  
Сердца горят любви огнем  
И взор не сокрушен слезами, –  
Тогда – сфер тайных край святой! –

Нам в радость жизни скоротечность;  
Утратить сладко мрак земной [2].

Однако размышляя о радости, поэт осознает, что в отличие от самой жизни, это состояния сиюминутно и мгновенно, оно проявляет себя на время, оставляя после себя лишь светлое послевкусие. Так, в 1823 году Козлов пишет стихотворение «К радости», являющееся вариацией байроновских строк. Радость жизни быстротечна, как «стрела», от нее остаются лишь одни воспоминания, которые «горят далекою звездой» во «мраке бедствия». Поэт сравнивает воспоминания со светом месяца, рассыпающим «серебристо-золотой блеск» над рекой, но не согревающим ее холодные воды. Минувшее: и хорошее, и плохое – уже никогда не повторится. А°возвращение к прочитанным страницам жизни, в которых и радость, и мечты, вызывает лишь тоску, не способную оживить душу.

Эта же мысль появляется в стихотворении «Еврейская мелодия», написанном в 1825 году. Только здесь воспоминания о°минувшей радости не только вызывают тоску, но делают настоящее еще печальнее. В основе произведения – мотив образ сна, связанный с°идеей, «наша радость – сон».

Потеряв зрение, И.И. Козлов стал более восприимчив к°звуковым образам, научился улавливать тончайшие нюансы настроения, чувств. Он слышал звучание природы, голоса любимых людей. Музыка дает поэту надежду, возможность найти выход из°сложных событий жизни, примириться с горькой реальностью. Радость начинает ассоциироваться именно с образом музыки, красиво звучащим голосом. Подобное мы находим в его стихотворениях «Молодой певец», 1823, «К княгине М.А. Голицыной», 1824, «Бейрон», 1824, «Княгине З.А.°Волконской», 1825. В последнем из перечисленных текстов появляютсявыразительные строки: «Она поет – / И радость тихо в душу льется, / Раздумье томное найдет, / В мечтанье сладком сердце бьется» [2].

Источником радости в настоящем для поэта становится дружба и особенно лира, способная своим «вдохновенным смычком», «чудесными струнами» привнести радость в сердце человека. Поэзия способна утешить и помочь увидеть мир через звучащее слово, оживить в душе воспоминания, образы, силуэты, очертания, которые не дано увидеть глазами.

В конце XVIII – начале XIX века большинство поэтов в своем творчестве обращаются к античной Греции, связанной в сознании с°«золотым веком» человечества, с романтической мечтой об идеальном мире человеческого счастья, гармонии, красоты, согласия

человека и природы [3]. Не стал исключением в этом ряду и И.И. Козлов. В своем стихотворении «К Италии», написанном в 1825, он сравнивает Италию с «землей любви», в которой царит гармония, веселье и радость, благословенные самим небом.

Мотив радости оказывается существенно важным в лирическом мире И.И. Козлова. Мысль поэта движется от ощущения того, что утратив зрения, он потерял и саму способность радоваться, к признанию того факта, что страдание заставило его не только ценить радость прошедших событий, но и получать позитивные эмоции от дня настоящего, связанные с творчеством, общением с друзьями, близкими людьми. Задумываясь о радости, поэт вспоминает и о горестях жизни, но сильнее становятся не они, а позитивные ощущения, что он испытывал когда-то. Поэт силой воображения оживляет в своей памяти эти переживания и вдруг обнаруживает в себе способность радоваться и дню сегодняшнему.

#### Список литературы

1. Белинский, В.Г. О творчестве И.И. Козлова / В.Г. Белинский // Отечественные записки. – 1841. – Т. XV. – Ч. VI. – С. 4.
2. Козлов, И.И. Полное собрание стихотворений [Электронное издание]. – Л.: Советский писатель, 1960. – Режим доступа: [http://lib.ru.do.am/publ/kozlov\\_ivan\\_ivanovich\\_polnoe\\_sobranie\\_stikhotvorenij/1-1-0-9431](http://lib.ru.do.am/publ/kozlov_ivan_ivanovich_polnoe_sobranie_stikhotvorenij/1-1-0-9431)
3. Рудакова, С.В. К.Н. Батюшков и Е.А. Боратынский: «Диалоги» с Парни // Libri Magistri Магнитогорск, 2015. – С. 50–59.
4. Шаховский, В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1987. – 190 с.

#### Abstract

The article is devoted to studying of an originality of the disclosure of the motive of joy in the lyrics of I. I. Kozlov, due to the singularity of the fate of the poet, and his romantic views. Antinomy relationship emotions of joy and the emotion of sadness, joy and suffering interdependence is revealed in the lyrics of this author.

**Keywords:** I.I. Kozlov, poetry, the motive of joy, emotions of sadness, suffering

*Л.А. Старкова,  
студентка 2 курса КГУ (г. Кострома)  
Научный руководитель – Н.Г. Коптелова,  
д.ф.н., проф. кафедры филологии и журналистики КГУ*

## **ФИТОСИМВОЛИКА В ПОЭЗИИ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ**

Лирика Марины Ивановны Цветаевой неповторима – ее оригинальность проявляется во всех составляющих элементах содержания и формы. Весьма самобытна, богата и многосоставна образная система ее лирики, в которой особую роль играет фитосимволика. К вопросу об особенностях фитосимволики в цветаевской лирике обращались в своих работах А. Павловский («Куст рябины»), А. Саакянц, В. Швейцер, И. Шевеленко и другие. Но до сих пор нет масштабного специального исследования, в котором бы была представлена дешифровка и интерпретация фитосимволики, использованной в лирике М. Цветаевой

В нашем докладе мы хотели бы предложить предварительные заметки к теме: выделить ключевые фитосимволы, фигурирующие в поэзии Цветаевой, определить некоторые варианты их смыслового наполнения, охарактеризовать некоторые художественные функции названных образов.

### **Символика деревьев**

«В природе деревьев М. Цветаева всегда чувствовала стихию обновления, перерождения, близости к духовному состоянию человека. В ее письмах мы повсеместно встречаемся с признанием нелюбви к морю и восхищением лесом, садом: «Деревья люблю я больше всего на свете...», «На вашей открытке деревья явственно протягивают мне руки...»; «В море я купаюсь, в листве я тону»; «Дерево выше самого себя, дерево перерастает себя, – потому такое высокое». Стихотворение «Лесное царство» (1908 г.) открывает первый раздел под названием «Детство» в сборнике «Вечерний альбом» (1910 г.). В данном произведении передается трогательное, хрупкое чувство первой любви, на этом фоне появляются фитосимволы: образы сосны и березы:

Ты – принцесса из царства не светского,  
Он – твой рыцарь, готовый на все...  
О, как много в вас милого, детского,  
Как понятно мне счастье твое!

В светлой чаще берез, где просветами  
Голубеет сквозь листья вода,



Хорошо обменяться ответами,  
Хорошо быть принцессой. О, да!  
Тихим вечером, медленно тающим,  
Там, где сосны, болото и мхи,  
Хорошо над костром догорающим  
Говорить о закате стихи...

Результаты наблюдений показывают, что наиболее часто встречающимся деревом в лирике Цветаевой является рябина. «Родственные в своих динамических очертаниях (возрастание, порыв, устремленность к небу), соединяются в образе «жгучих», «пламенных» деревьев – рябины и бузины, приверженность которым выделяют Цветаеву на фоне всей русской поэзии...», – точно отмечает М.Н.°Эпштейн.

В более раннем стихотворении «Красною кистью...» (цикл «Стихи о Москве» сентябрь 1916 г.), гроздь рябины ассоциируется с моментом появления на свет самой поэтессы: «Красною кистью / Рябина зажглась. / Падали листья. / Я родилась». В стихотворении «Август – астры...» (1917 г.), входящем в цикл «Ахматовой», встречается упоминание «рябины ржавой». В контексте этого произведения рябина, наряду с «астрами», «гроздью винограда» и «яблоком» передает пленяющую красоту последнего летнего месяца, предвосхищающего буйство осенних красок и властвующего над душой лирической героини. Не случайно этот месяц, по словам Цветаевой, носит имперское имя – Август:

Август – астры,  
Август – звезды,  
Август – грозди  
Винограда и рябины  
Ржавой – август!

В стихотворении «Але» (август 1918 г.) рябина уже символизирует родину: «Сивилла! – Зачем моему / Ребенку – такая судьбина? / Ведь русская доля – ему.../ И век ей: Россия, рябина...». Можно заметить, что приведенные выше стихотворения, в которых упоминается рябина, создавались в конце августа, сентябре. Образ рябины у Цветаевой многозначен: он не только характеризует русскую национально-культурную стихию, но и сопряжен с представлениями поэтессы об особенностях ее личной судьбы.

Цикл «Деревья» написан в 1922–1923 гг., когда М.И. Цветаева находилась в эмиграции. Внутреннее состояние поэтессы отразилось в переживаниях лирической героини, стремящейся уйти от реальности. Не найдя понимания в мире людей, она открывает для себя связь

человека с природой. Лирическая героиня общается с деревьями, одушевляя и даже одухотворяя их. Она чувствует разнообразие их характеров. В этом цикле нет пейзажной лирики. Деревья здесь – это молчаливые собеседники лирической героини. Функциональный смысл данных символов – передача таких психологических состояний, как одиночество, возрождение, творческое высвобождение души:

Деревья! К вам иду! Спастись  
От рева рыночного!  
Вашими вымахами ввысь  
Как сердце выдышано...

Помимо самого дерева поэтесса также возвеличивает само понятие леса, рощи.

Стоит сказать, что деревья у Цветаевой часто ассоциируются с домом, родиной, детством, воспоминаниями поэтессы. Так, например, в стихотворении «Дом» (сентябрь 1931 г.) образы плюща и липы как бы скрывают под своими ветвями молодость, юность героини, прячут под своим зеленым убранством прошлое:

...Из-под нахмуренных бровей –  
О, зелень юности моей!  
Та – риз моих, та – бус моих,  
Та – глаз моих, та – слез моих...  
Меж обступающих громад –  
Дом – пережиток, дом – магнат,  
Скрывающийся между лип.  
Девический дагерротип  
Души моей...

#### Символика цветов

Символика цветов используемых М.И. Цветаевой словно составляет целый букет: розы, маки, ромашки, астры, фиалки, лотосы, тюльпаны. Мы рассмотрим лишь некоторых из них. Роза занимает первое место в поэзии Цветаевой и отождествляет собой любовь, память о встречах, которые были пронизаны этим чувством. Это просматривается в таких стихотворениях, как: «Сколько спутников и друзей!...» (1916 г.), «После стольких роз, городов и тостов...» (1917 г.), «Рыцарь на мосту» (1923 г.) и других. Читатель видит на бумаге с трепетом переданное чувство, искреннее, нежное, всепоглощающее. А символ розы лишней раз подчеркивает обнаженную, любящую без остатка душу Цветаевой:

... В воду пропуск  
Вольный.– Розам цветь!  
Бросил – брошусь!

Вот тебе и месть...

В произведении «Стихи растут, как звезды и как розы...» (1918<sup>г.</sup>) затронута тема «поэта и поэзии». Роза – «небесный гость в четыре лепестка», воплощение небесных светил на земле. Цветаева сравнивает стихи с неземной красотой роз, а творчество поэта также высоко, как и звезды, и заключает в себе земное и неземное очарование.

Совершенно противоположное значение появляется в стихах: «В полнолуние кони фыркали...» (1916 г.), «Знаю, умру на заре! На<sup>о</sup>которой из двух...» (1920 г.). Здесь образ розы маркирует траурный мотив, как и мак в стихотворении «Идешь на меня похожий...» (1913<sup>г.</sup>). В этом произведении лирическая героиня ведет диалог с<sup>о</sup> прохожим:

Идешь, на меня похожий,

Глаза устремляя вниз.

Я их опускала - тоже!

Прохожий, остановись!

Прочти - слепоты куриной

И маков набрав букет -

Что звали меня Мариной

И сколько мне было лет...

И просит преподнести ей ритуальный букет из маков и куриной слепоты. Этот букет словно сигнализирует о связи двух миров. В<sup>о</sup> мифологической энциклопедии сказано, что в мифопоэтической традиции мак связан со сном и смертью, символизирует воспоминания, тишину, сон, границу «иного», во многих странах его считают снотворным. Что касается куриной слепоты, то существуют поверья, что она лишает зрения.

Быть может, поэтесса хотела показать читателю, что в мире мертвых человеческие глаза не нужны, они мешают, отвлекают, не дают увидеть главного, и что наиболее важно – почувствовать, приблизиться к иному миру, а порой и к самому себе.

В цветаевской интерпретации печальным настроением окутан и образ фиалки: «Париж в ночи мне чужд и жалок, / Дороже сердцу прежний бред! / Иду домой, там грусть фиалок / И чей-то ласковый портрет...» («В Париже», 1909 г.). В стихотворении переданы тоска и бездонное одиночество лирической героини. Фиалка, вечерний цветок, помогает почувствовать атмосферу сумерек, а сиреневые оттенки лепестков создают эгическое настроение. Как уже отмечалось, астры для поэтессы – это август. Это образ-символ, связанный с представлениями и ощущениями о русской жизни, о смене времен года, метафора конца лета («Август – астры», 1917 г.), это ее предвкушение осени, особенное вдохновение.

Переходя от образов цветов к символам злаков, хотелось бы отметить, каким особым смыслом наполнено слово рожь, в

стихотворении «Русской ржи от меня поклон...» (1925 г.). Рожь названа «русской», эпитет подобран очень точно. Ни что так не связано с русской землей, как золотые колосья ржи. Возникает метонимический образ: рожь – Русь. Частотное использование символа ржи в эмигрантском творчестве Цветаевой несомненно, доказывает ее любовь и преданность своей Родине.

Итак, фитосимволика в творчестве Марины Цветаевой занимает одно из ключевых мест. Смысловое наполнение образов деревьев и цветов, с одной стороны, опирается на фольклорно-мифологическую традицию, а с другой стороны, обретает индивидуально-авторский семантический код. С помощью метафорических образов растений поэтесса прокладывает читателю путь к пониманию ее мироощущения. Каждый фитосимвол связан с передачей чувств и переживаний, осмыслением каких-то событий, деталей из жизни поэтессы. Система фитообразов в то же время позволяет почувствовать систему эстетических и духовных ценностей М. Цветаевой.

#### Список литературы

1. Маслова, В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. Учебное пособие / В.А. Маслова. – М.: ФЛИНТА, 2013. – 348 с.
2. Швейцер, В. Марина Цветаева / В. Швейцер. – М.: Молодая Гвардия, 2002. – 420 с.
3. История русской литературы XX века. Первая половина. Книга 2 / Под общей редакцией профессора Л.П. Егоровой. – М.: ФЛИНТА, 2014.
4. Ревзина, О.Г. Выразительные средства поэтического языка М. Цветаевой и их представление в индивидуально-авторском словаре / О.Г. Ревзина // Язык русской поэзии XX века (сборник научных трудов) / Отв. ред. В.П. Григорьев. – М.: Институт русского языка АН СССР, 1989.
5. Эпштейн, М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990.
6. Кудрова, И. Гибель М. Цветаевой [Электронный ресурс] / И. Кудрова. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/kudrovG.html>
7. Мифологическая энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://myfholology.narod.ru/contens.html>

*У Ци,  
магистрант 1 курса  
Ланьчжоуского университета (г. Ланьчжоу)  
Научный руководитель – Сы Цзюньцин,  
д. ф. н., проф. факультета русского языка  
и литературы Ланьчжоуского университета*

## **СОПОСТАВЛЕНИЕ ОБРАЗОВ МАТРЕНЫ ВАСИЛЬЕВНЫ И МАТРЕНЫ ТИМОФЕЕВНЫ**

В русской литературе есть две героини – Матрена Васильевна в повести А.И. Солженицына «Матренин двор» и Матрена Тимофеевна в поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Обе они матери и одновременно обладают характером юродивых. Они являются бедными схимницами, которые жертвуют собой и реализуют спасение и искупление.

**Ключевые слова:** Матрена; материнство; юродство; схимница

Матрена – это известное русское женское имя. Оно происходит из латинского языка. В переводе на русский язык это слово передает такие богатые смыслы, как «мать семьи», «матушка», «почтенная дама». Кроме того, имя Матрена напоминает о русском народном художественном изделии – матрешке.

В русской литературе есть несколько Матрен. Матрена Васильевна в рассказе А.И. Солженицына «Матренин двор» и Матрена Тимофеевна в поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» производят на читателей глубокое впечатление. У них похожая плачевная судьба. Но благодаря естественной нравственности они не утрачивают духовной опоры из-за трагической жизни. Они являются чудными явлениями в русской литературе.

*Материнский образ Матрен с точки зрения человечности*

Термин «человечность» имеет неоднозначный характер. Вообще считается, что человечность в широком смысле – это человеческая природа, развивающаяся и оформляющаяся в определенных социальных и исторических условиях. Понятие «материнство» заключается в понятии «человечность» в широком смысле. По сравнению с человечностью материнство является женской самобытной заботой о своих детях, даже о других людях. В материнстве есть такие высокие качества, как жалость, мягкость, терпимость, бескорыстие и т. п.

Материнская забота героини повести Солженицына Матрены Васильевны о герое пробудила воспоминания автора о своей матери. Бедной сельской женщине Матрене Васильевне было более шестидесяти лет. Когда-то у нее было шестеро детей, но все они умерли один за другим. По отношению к смерти своих детей она вела себя относительно спокойно. Не имея своих родных детей, она призрела Киру, дочь своего бывшего жениха, и воспитала ее, как свою родную дочь. Ей будто казалась, что все другие люди одинаково важные, так как все они нуждаются в ее помощи. Но она очень редко думала о себе. Она матерински жертвовала своей жизнью в течение многих лет, не зарабатывая денег. Под влиянием православной культуры материнская любовь Матрены Васильевны уже становилась человеколюбием. Это материнское человеколюбие представляет собой движущую силу и важную часть человеческой цивилизации. Автор говорит: «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша» [5, 148].

Образ материнства героини поэмы Некрасова Матрены Тимофеевны – это одновременно слабая и мощная мать. У нее типичные высокие душевные качества простых русских женщин. Ее слабость отражена в беспомощности перед смертью своего ребенка Демушки. Она родила первого ребенка Демушку, но во время жатвы оставила его у дедушки и пошла жать. Старый дед, задремал, недоглядел за Демушкой, и того загрызли свиньи. «Я клубышком каталася, я червышком свивалася, звала, будила Демушку – да поздно было звать!...» [4, 154]. Даже тело Демушки она не смогла уберечь от оскорбления попа и лекаря. Потеря любимого ребенка является самой страшной бедой для матери. Одновременно в судьбе женщины переплелись материнство, беспомощность и возмущение. Она проявляла материнское величие и мучение сумасшедшим образом. Хотя Матрена Тимофеевна – слабая женщина, у нее еще есть мощная материнская сила. Несмотря на осуждение и наказание, Матрена Тимофеевна всеми силами покровительствовала своим детям: «Лишь деточек не трогайте! За°них горой стояла я. . .» [4, 166]. Богомолочка потребовала у матерей, чтобы они не кормили детей грудью по постным дням, только Матрена Тимофеевна не послушалась: «Судила я по-своему: коли терпеть, так матери, я перед Богом грешница, а не дитя мое!» [4, 166]. Когда ее ребенка Федотушку оклеветал староста, она попросила за Федотушку и подверглась наказанию вместо сына. Материнская любовь и ответственность являются самыми яркими чертами материнства Матрены Тимофеевны.

Можно сказать, что в Матрене Васильевне и Матрене Тимофеевне воплощены качества великих матерей. Эти две матери

имеют много общих материнских качеств: любовь, самоотверженность, бескорыстие... Они всей душой любят своих детей и стараются превратить несправедливость и насилие в материнскую любовь, чтобы питать следующее поколение. Они предпочли бы безоговорочно отдать все свое тем, кого они любят. Все эти качества коренятся в добродетелях русского народа.

Обе Матрены пережили огромное горе, связанное с гибелью детей, однако ситуация, ими пережитая все же различна. Матрена Васильевна похоронила шестерых своих детей, значит, она шесть раз переживала боль утраты. Матрена Тимофеевна видела собственными глазами сцену бесчеловечного рассечения Демушки, и эта сцена сильно потрясла ее, вызвав и ужас, и возмущение. Может быть, это самое страшное, что может увидеть мать. Однако Матрене Тимофеевне повезло чуть-чуть более, чем Матрене Васильевне. По крайней мере, другие дети Матрены Тимофеевны выросли здоровыми, но у Матрены Васильевны ни одного родного ребенка не осталось. Их судьба и несчастье похожи и различны, но, так или иначе, их образ великий и теплый.

#### *Образ юродства Матрен с точки зрения религии*

Явление юродства в России появилось уже давно. Юродство – это фанатизм подвижников, которых относят к числу святых. Юродство безумное, голое, бездомное, однако считается воплощением Христа [2]. Именно поэтому с ними вежливо обходились цари разных эпох и им даже поклонялись всей страной. Юродство является своеобразным религиозным культурным явлением, связанным с христианством, православием и даже шаманством. Культура юродства сильно повлияла на антиномический характер русских.

В русской литературе часто встречается образ юродивого, например, Николка в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов», Платон Каратаев в романе Л.Н. Толстого «Война и мир», Иван Денисович в повести А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Явление юродства оказывает большое влияние на русскую культуру. Система ценностей юродства становится той осью координат, на которую ориентируются писатели, создавая свой идеальный образ подобного типа. В русской постмодернистской культуре образам юродивых на уже имеющейся основе придают более богатые значения и специфику. В произведениях в соответствии с тогдашними историческими условиями и потребностями авторов образ юродивого проецируется на самых обычных людей. И эти люди наследовали свойства юродства и совмещали эти свойства со своими индивидуальностями [3]. Если анализировать образы Матрены Васильевны и Матрены Тимофеевны с точки зрения религии, то легко

обнаружить в них дух юродства. Они принадлежат к числу добровольных юродивых.

Терпение юродивой, оптимизм юродивой и предвидение юродивой – самые яркие черты юродства у Матрены Васильевны. Ее терпение юродивой представляет собой пассивное терпение, а не активное терпение, потому что она никогда не сопротивлялась несправедливости и не мстила другим людям. Почти все люди вокруг Матрены Васильевны недобро относились к ней, не только выжимали из нее пользу для себя, но и лишили ее права на пенсию. Из-за тяжелой болезни она была без милосердия уволена из колхоза, хотя она бескорыстно работала в колхозе и осталась без поддержки и опоры. Но она спокойно относилась ко всем несчастьям. В своей горькой жизни героиня показывала добровольное принятие страданий ради спасения других.

Матренин оптимизм юродивой находится во взаимодействии с ее терпением юродивой, так как оптимизм юродивой является ненормальным способом катарсиса для терпения юродивой. Матрена Васильевна выдержала жизненные страдания и показала отношение к ним не пессимистичное, а оптимистичное. Случайно запечатлел автор, «как она улыбалась чему-то, глядя в окошко на улицу» [5, 123]. Это истинный сердечный оптимизм, благодаря которому Матрена Васильевна словно отошла от мирской жизни. У нее было свое собственное средство вернуть себе приятное расположение души – работу: «Да наломавши спину ношей, в избу возвращалась Матрена уже просветленная, всем довольная, со своей доброй улыбкой» [5, 124]. Поскольку у Матрены Васильевны было «второе зрение» юродивой, ей был свойственен оптимизм юродивой. Люди, имеющие «второе зрение», не гонятся за славой и выгодой, а стремятся к собственному конечному идеалу [1]. Матрена Васильевна, как юродивая, своим оптимизмом «смеялась» над этим смешным миром.

В рассказе есть немало деталей религиозного пророчества, которое более или менее связано с предвидением юродивой. Одной из причин поклонения юродству является способность юродивых предвидеть будущее. И эта сверх-духовная способность обнаруживается и в Матрене Васильевне. Например, она во сне увидела, что «с Нечаевки поезд вылезет, глаза здоровенные свои вылупит, рельсы гудят – аж в жар меня бросает, колени трясутся» [5, 128]. Именно этот сон предсказал ее смерть. Кроме того, ее смерть предсказал ряд внешних событий, таких, как потеря Матреной котелка со святой водой, пропажа колченогой кошки, метель («дуэль», по-Матрениному), кружившая двое суток, нахальный писк мышей в роковую ночь. Все эти события соответствуют предвидению юродивой.

Юродство представляет собой совокупность различных противоречий. Юродство отображает пять групп антиномий русского



характера, т. е. «мудрость-глупость, чистота-грязь, традиционность-бездомность, мягкость-наглость, почитание-иронизирование» [6]. В°образе Матрены Тимофеевны особенно отражается антиномический характер «чистота-грязь» и «мягкость-наглость». Чистота сердца героини в основном проявляется через материнство. Ее материнская любовь к своим детям – это самая чистая и великая любовь в мире. Ее внутренняя чистота придает ее образу позитивность. Однако у нее нечистый облик. Но это у нее не по своей воле, а под давлением со стороны окружающей среды. Она только что стояла под венцом, как на нее набросились «золушка, свекор-батюшка и свекровушка». Свекровушка даже напела соседкам, что Матрена Тимофеевна надела чистую рубаху в Рождество: «Получше нарядилась я, пошла я в церковь Божию, смех слышу за собой!» [4,°174]. Из-за этого героиня хорошо не одевалась и добела не умывалась. Кроме того, в образе Матрены Тимофеевны отражен антиномический характер «мягкость-наглость». В замужней жизни она была терпеливой к несправедливой тирании со стороны семьи. «Коли весело – не смейся, не поплачь с тоски!» [4,174]. Нужно отметить, что причина этой мягкости больше заключается в слабости героини. У нее не было достаточной силы, чтобы бороться за свое счастье. Однако она пыталась. Перед попом и лекарем Матрена Тимофеевна «превратилась» в наглуую и бедную женщину. В таком случае она металась и кричала, проклинала этих злодеев. Можно сказать, что в образе Матрены Тимофеевны скрыто воплощается характер юродства.

Нетрудно обнаружить, что у двух Матрен много общих черт: аскетизм, выносливость, жертвенность, доброта и т. п. Их жизнь наполнена страданиями, и именно поэтому они жили как схимницы. Чем больше невыносимых страданий, тем высшего уровня искупления они могли достичь. Добровольное принятие подвижнической жизни дает им могучую способность терпеть. Перед страданиями у них есть общие духовные силы, которые коренятся в поэтической нравственности русского народа и помогают им сохранять оптимизм. Они, как святые, добровольно жертвовали собой и своими высокими нравственными качествами влияли на других людей.

Стоит отметить, что у Матрены Васильевны выше степень терпения, чем у Матрены Тимофеевны. В терпении страданий Матрены Тимофеевны заключен отпор. Например, она заступалась за своих детей, спасла мужа от рекрутства и т. д. А Матрена Васильевна почти никогда не боролась за свое счастье. В этом отношении антиномический характер Матрены Тимофеевны показан ярче.

Обе Матрены являются добродетельными юродивыми и носителями авторского желания спасения мира. У них, кажется, был настоящий дом, однако их дух был бездомным, он странствовал в измерении процесса принятия страданий. Они отличаются от традиционных юродивых сочетанием душевных скитаний и физических страданий. Именно этим отличием передает автор новое стремление к идеальной личности.

Матрена Васильевна и Матрена Тимофеевна – схимницы, которые не только материнством наследовали душевные силы человечности, но и духом юродства добровольно приняли страдания в жизни. Они трагическим образом издали в мир свой пронзительный крик и придали русской литературе замечательный блеск.

#### **Список литературы**

1. Ван Чжигэн. Измерение юродства: Одна культурная интерпретация русской классической литературы / Ван Чжигэн. – Пекин: Издательство Пекинского университета. – 2013. – 430 с. (на кит. яз).

2. Ковалевский, Иоанн. Юродство о Христе и Христа ради юродивые восточной и русской церкви / Иоанн Ковалевский. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. – 256 с.

3. Ли Синьмэй. Явление юродства и его осмысление в русской постмодернистской литературе / Ли Синьмэй // Современная зарубежная литература. – 2012. – С. 149 – 155 (на кит. яз).

4. Некрасов, Н.А. Кому на Руси жить хорошо / Н.А. Некрасов // Полное собрание сочинений и писем в 15 тт. Т. 5. – Л.: Наука, 1982. – С. 5 – 235.

5. Солженицын, А. И. Матренин двор / А.И. Солженицын // Собрание сочинений: В 30 томах. Т. 1. Рассказы и крохотки. – М.: Время, 2006. – С. 116 – 148.

6. Томпсон, Е.М. Понимание России: Юродство в русской культуре / Е. М. Томсон / перев. с англ. Ян Дюю. – Пекин: Издательство И Линь, 2015. – 252 с. (на кит. яз).

#### **Abstract**

There are two similar characters in Russian literature: Matryona Vasilievna in Solzhenitsyn's story *Matryona's House* and Matryona Timofeyevna in Nekrasov's poem *Who is happy in Russia?* Both of them are mothers with the characteristics of the holy fool. They are ascetic monks, who have a spirit of sacrifice and achieve redemption.

**Keywords:** Matryona, motherhood, the holy fool, ascetic monk

*О.С.Ханенко,  
аспирант 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – М.Л.Бедрикова,  
к.ф. н., доц. кафедры языкознания  
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

**О РОЛИ ЛИТЕРАТУРНЫХ РЕМИНИСЦЕНЦИЙ В МАЛОЙ  
ПРОЗЕ В.ПЬЕЦУХА (РАССКАЗЫ «ПАЛАТА №7»,  
«КРЫЖОВНИК», «ГОСУДАРСТВЕННОЕ ДИТЯ»)**

Статья посвящена выявлению реминисценций в малой прозе В.°Пьецуха. Использование данного художественного приема рассматривается на основе сопоставления общих мотивов и образов в произведениях А.П.Чехова и В.Пьецуха.

**Ключевые слова:** реминисценция, сюжет, образ, ирония

Любопытно было бы перенести чеховских героев,  
сто лет тому назад бредивших светлым будущим,  
в наш злополучный век.

То-то они заскучали бы по крыжовенному кусту.

В. А. Пьецух «Плагиат»

Для исследования уникального творческого метода писателя необходимо выявить связь его творчества с предшествующей литературной традицией. Ведь, так или иначе, создание нового текста невозможно без обращения к сюжетам и образам великих предшественников. Реминисценция (от лат. *reminiscentia* – отзвук, смутное воспоминание) является одним из эффективных способов выразить свое личное отношение к определенному автору, произведению, персонажу [4]. Поэтому главной функцией реминисценций является функция напоминания о каких-либо культурных фактах. Иногда практически невозможно установить грань между намеренным введением в текст заимствованных образов или слов и бессознательной реминисценцией.

В современной литературе реминисценция используется довольно часто. В. Пьецуха можно считать продолжателем в современной прозе традиций русских писателей-мыслителей: Чаадаева, Достоевского, Толстого, Салтыкова-Щедрина, Чехова. Заимствование сюжетов из русской литературы сам писатель назвал «плагиатом», но, с точки зрения постмодернистской поэтики, это не плагиат, а необходимый способ найти взаимопонимание с заинтересованным читателем-современником. Опираясь на знания

русской истории и собственную наблюдательность, Пьецух создает собирательный образ русского народа, составленный из литературных реминисценций. В рассказах «Палата №7», «Крыжовник», «Государственное дитя» автор опирается на известные классические сюжеты. В целом, для иронического авангарда (литературная критика относит Пьецуха к представителям иронической прозы) характерны ориентация на книжные традиции, игровая стихия, пронизывающая ткань произведения ирония, и главное – анекдотические сюжетные коллизии, элементы фантастики и даже фантазмагории, включаемые в ткань повествования. Ведущим литературным приемом, формирующим художественный строй рассказов Пьецуха и выражающим главную авторскую идею, становится пародия, а традиционным жанром – анекдот. В анекдоте человек раскрывается сразу и целиком в одной ситуации, реплике или детали.

Влияние А.П. Чехова на творчество Пьецуха прослеживается на всевозможных уровнях реминисценции: мотивном, образном, сюжетном, лексическом. Так, например, в рассказе «Крыжовник» лексической реминисценцией можно считать воспроизведение чужого заглавия. Использование этого приема дает возможность читателю вспомнить историю дворянина Чишма-Гималайского. Николай Иванович с 19 лет служил в Казенной палате, мечтая о приобретении маленькой усадьбы на берегу реки. Накопив денег, приобрел имение, «выписал 20 кустов крыжовника, посадил и зажил помещиком» [5]. Герой одноименного рассказа Пьецуха, Саша Петушков, после многих лет скитаний приобретает подмосковное имение Снегири, занявшись разведением того же кустарника.

Образный уровень реминисценций предполагает заимствование образов и персонажей. На первый взгляд, герои Чехова и Пьецуха – абсолютные антиподы (одной из функций реминисценции является создание приема противопоставления). Чишма-Гималайский – потомственный небогатый дворянин, «добрый, кроткий человек» [1], отказавшийся от борьбы и житейского шума ради спокойной жизни в деревне. Чеховский герой сам, по своему желанию, находит себе «футляр». Но он счастлив в этом «футляре»: мечта его осуществилась, цель жизни достигнута. А Саша Петушков, герой рассказа Пьецуха, поселился в подмосковном имении Снегири только из-за обстоятельств. «Он случайно ввалился в неведомую и чуждую ему жизнь» [1]. Петушков ищет свое место в «новом мире». Комсомольский работник «с молодых ногтей чуял в себе какое-то смутное призвание», мечтая прославиться на весь мир, стать выдающимся дипломатом или изобретателем. Но в силу обстоятельств

интеллигент-энтузиаст не смог сделать карьеру ни на политическом поприще, ни в секте религиозных фанатиков, ни на ниве частного предпринимательства. Герой Пьецуха – современный «маленький человек». Сашу Петушкова не назовешь эгоистом и лентяем, он не боится совершать рискованные поступки. Но, как и герои чеховского рассказа, он постепенно утрачивает способность сопротивляться, теряет все истинно человеческое. «Мыслящему человеку, чтобы не рехнуться, нужно с утра пораньше залить глаза», а самое главное, «обязательно во что-нибудь верить, хоть в коммунистический субботник...» [1]. Так писатель разрушает сложившиеся в сознании читателя стереотипы относительно персонажей А.П. Чехова. В отличие от чеховского героя, который не вызывает симпатий и сочувствия у читателя («постарел, располнел, обрюзг, щеки, нос и губы тянутся вперед, - того и гляди, хрюкнет в одеяло» [5]), Петушкова жалко. Автор рисует его человеком порядочным, мыслящим, небезразличным к судьбам героев, по-своему стремящимся «помочь родному человечеству выйти из тупика» [1].

На уровнях сюжетной и мотивной реминисценции Пьецух по-своему пытается ответить на два главных русских вопроса: «кто виноват?» и «что делать?». В рассказе «Крыжовник» писатель оставляет стереотипы «футляра» и основные сюжетные коллизии, открыто апеллирует в своем тексте к чеховскому рассказу, провоцируя этим определенные читательские ожидания. Опираясь на классическую стезю русского писательства, он с юмором и печалью говорит правду о русском народе. И. Сухих отмечает: «Через анекдот Пьецух пытается схватить какие-то черты национального характера, понять, какие мы и почему мы такие» [3]. Его рассказ – это грустная история, хоть и рассказанная смешно. Несоответствие потенциала человека и того образа жизни, который он ведет, заставляет читателя задуматься о неустроенности человеческого бытия. Реальность производит удручающее впечатление: как и сто лет назад «...кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье...» [5]. Постмодернизм, в отличие от реализма, отменяет категорию реальности. На смену логике и порядку приходят случайность и изменчивость. По словам В.П. Руднева, постмодернизм творит новую реальность [2]. И если Чехов в своих произведениях дает маломальскую надежду на то, что все может измениться к лучшему, то у Пьецуха такой надежды, к сожалению, нет. Взгляд автора куда более скептичен: приспособиться к этому миру нельзя, а бороться с ним бесполезно. «Он вспоминал приключения молодости, как он скитался, любил, стремился, работал, страдал, и никак не мог решить одного

недоразумения: а зачем.....» [1]. Вопрос «что делать?» не находит у него ответа. Пьецух ироническим тоном выражает чеховскую мысль о неблагоприятности жизни вообще. Чеховский герой восклицает: «Человеку нужен весь мир!» [5], герой Пьецуха выводит свою истину: «...ему только нужно, чтобы его не трогали, вои и все!» [1]. И это действительно страшно, так как ведет к духовному опустошению личности и деградации общества.

Для В.Пьецуха реминисценция – это способ «напомнить» читателю о нечто важном, выразить ироническое отношение к изображаемому; для читателя – лучше понять, что хотел сказать автор. Через «внешнее сходство» произведений (название, сюжет, образы) автору удается показать и «внутреннее сходство» – общие вневременные проблемы и духовные устремления героев. Так, реминисценции дают возможность писателю изобразить современное ему общество в рамках сюжета классического произведения.

#### Список литературы

1. Пьецух, В. Крыжовник [Электронный ресурс] / В.°Пьецух. – Режим доступа: [http://royallib.com/book/petsuh\\_vyacheslav/krigovnik.html](http://royallib.com/book/petsuh_vyacheslav/krigovnik.html)
2. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В.П.°Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
3. Сухих, И. Период ремонта гильотины / И.Н. Сухих // Нева. – 1989. - №3. – С. 178–182.
4. Толковый словарь иностранных слов / под ред. Л.П.°Крысина. – М: Русский язык, 1998.
5. Чехов, А.П. Крыжовник [Электронный ресурс] / А.П.°Чехов. – Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/460/p.1/index.html>

#### Abstract

The article deals with identification of literary allusions in the prose of V. Piecuch. The use of this artistic method is examined by comparison of common motifs and characters in the works of A. P. Chekhov and V.°Piecuch.

**Key words:** literary allusions, narrative, character, irony

*С.Н. Черепанова,  
магистрант 2 курса УрГПУ (г. Екатеринбург)  
Научный руководитель – И.А. Семухина,  
к.ф.н., доц. кафедры литературы  
и методики ее преподавания УрГПУ*

## **ОБРАЗ САДА В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ДРАМА НА ОХОТЕ»**

Опираясь на накопленный литературоведческий опыт изучения «усадебного текста» в русской литературе, автор работы рассматривает проблему переосмысления А.П. Чеховым пространства усадебного сада в «Драме на охоте». Сделан вывод о значении переосмысления писателем усадебной культуры для выражения оценки нравственного фундамента эпохи.

**Ключевые слова:** А.П. Чехов, «Драма на охоте», усадебный текст, сад

В современном литературоведении существует немало работ, посвященных изучению усадебного мира в драматургии А.П. Чехова. Однако малоизученной остается проблема усадебного мира в раннем творчестве писателя (как правило, исследователи говорят о «дачном тексте» в прозе писателя). В данной статье мы обращаемся к усадебной теме на примере повести А.П. Чехова «Драма на охоте» (1884).

В настоящее время существует немало работ, посвященных изучению дворянской усадебной культуры, «усадебного текста» русской литературы (Д.С. Лихачев, М.Ю. Лотман, Г.Ю. Стернин, В.Г. Шукин, С.В. Кулешова и др.).

Л.Е. Городнова, подробно рассматривая этимологию понятия «усадьба», определяет символическое содержание слова: «Внутренний смыслообразующий фактор и ментальная структура термина “усадьба” с точки зрения лингвистической и философской науки – “устройство сада судьбы”». Исследователь справедливо утверждает, что «сад отражает материально-духовную константу усадебного пространства: жилой сад (дом) – духовный сад (церковь, часовня) – природный сад (парковая зона)» [1, 204].

Именно сад стал главным предметом нашего осмысления в данной работе.

В.Г. Шукин, убедительно обосновав концепцию «усадебного текста» русской литературы, видит в русской усадьбе, прежде всего, мифическое пространство, некую «идеальную модель», которая смогла породить

литературный образ дворянского гнезда [8, 274]. Одной из необходимых составляющих этой модели, усадебного хронотопа является образ сада.

Д.С. Лихачев рассматривает сад как модель вселенной: «Сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом» [5, 11]. Эдем – создание Божье, что позволяет рассматривать создателя сада как творца, который стремится к гармонии, умиротворению. Стоит заметить, что сад – это замкнутое, огражденное пространство, за пределами которого находится враждебный мир (вспомним, Адама и Еву изгнали из Рая в мир страшный и чуждый, в мир, который им совершенно не знаком). В.А. Доманский также обращает внимание на то, что «за многовековую историю своего существования в европейском и восточном мире сад выражал представление человека об универсуме, его отношении к природе, культуре, изначально выступая идеальной моделью реальности, раем на земле». С другой стороны, сад характеризует человека: элементы сада «могут прочитываться как своеобразные тексты о человеке, его качествах и свойствах души» [3, 56].

В русской литературе XIX века образ сада в усадебном мире играл первостепенную роль, воплощая идею гармонии, преемственности поколений, философские раздумья человека о смысле бытия. Вспомним описание сада в Васильевском из романа «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева, мастера «усадебного текста»: «Он весь зарос бурьяном, лопухами, крыжовником и малиной; но в нем было много тени, много старых лип, которые поражали своею громадностью и странным расположением сучьев; они были слишком тесно посажены и когда-то – лет сто тому назад – стрижены. Сад оканчивался небольшим светлым прудом с каймой из высокого красноватого тростника. Следы человеческой жизни гложут очень скоро: усадьба Глафиры Петровны не успела одичать, но уже казалась погруженной в ту тихую дрему, которой дремлет все на земле, где только нет людской, беспокойной заразы» [6, VI, 62, 63]. В образе тургеневского сада читатель ощущает связь времен, связь поколений, более того, герой ощущает себя причастным к истории. Здесь нет ни суеты, ни беспокойства, но есть величие, размеренное течение времени, порождающее глубокие размышления о человеческой жизни, о вечности.

В чеховской «Драме на охоте» одним из центральных топов является усадьба графа Карнеева. Главный герой Камышев-Зиновьев (субъектная призма которого становится доминирующей в повести) характеризует жизнь в графской усадьбе как «беспутную, необычную, полную эффектов и пьяного бешенства». А Поликарп, не стесняясь выражений, называет такую жизнь свиношником. Несмотря на то, что главный герой понимает бессмысленность и пустоту подобного существования, он все-таки решает поехать к Карнееву.



Почему? На решение героя, в первую очередь, повлияли воспоминания о графском саде – «с роскошью его прохладных оранжерей и полумраком узких, заброшенных аллей... Эти аллеи, защищенные от солнца сводом из зеленых, сплетающихся ветвей старушек-лип, знают меня... Знают они и женщин, которые искали моей любви и полумрака...», о графском доме («Вспомнилась мне роскошная гостиная, с сладкого ленью ее бархатных диванов, тяжелых портьер и ковров, мягких, как пух, с ленью, которую так любят молодые, здоровые животные... Пришла мне на память моя пьяная удадь, не знающая границ в своей шире, сатанинской гордости и презрении к жизни. И мое большое тело, утомленное сном, вновь захотело движений...») [7, III, 260]. Главного героя привлекала, прежде всего, счастливая безмятежность, свойственная дворянской усадебной культуре. Привлекала еще и потому, что у самого Камышева нет усадьбы с садом, озером и темными аллеями.

В усадьбе графа Карнеева Чехов, подобно своим предшественникам, также показывает взаимосвязь человека с миром природы. Но при этом в чеховском человеке духовное начало все больше замещается животным, о чем говорит сам герой: «молодые, здоровые животные», «большое тело». В приведенном выше отрывке бросается в глаза обилие многоточий, которые создают особый ритмический рисунок. С одной стороны, такой синтаксис погружает читателя в размышления, задает философское настроение, но с другой стороны, нельзя не заметить, что автор в один ряд ставит возвышенные образы («аллеи», «свод старушек-лип», «любовь и полумрак», даже «лень бархатных диванов» звучит поэтично) и снижающие их поэтичность «животную», «пьяную удадь», «сатанинскую гордость», «большое тело».

Главный герой чеховской повести иронически переосмысливает возвышенное восприятие усадебных садов, свойственное предшествующей русской литературе XIX века. «Графский сад» удостаивается Камышевым-Зиновьевым «особого, специального описания» только «ввиду его поражающей роскоши» («В ботаническом, хозяйственном и во многих других отношениях он богаче и грандиознее всех садов, какие я когда-либо видел» [7, III, 260]).

В отличие от тургеневского героя, для которого сад – это нечто монументальное, возвышенное, увековеченное в истории, чеховский герой видит в саду лишь «былую роскошь», «богатство, собранное руками дедов и отцов». Чехов в описании сада намеренно уходит от высоко поэтичного стиля, переходя на однородное перечисление конкретных ботанических деталей, создающих ощущение хаотичности и загроможденности усадебного пространства: «Тут и всевозможные, туземные и иностранные, фруктовые деревья, начиная с черешен и слив и кончая крупным, с гусиное яйцо,

абрикосом. Шелковица, барбарис, французские бергамотовые деревья и даже малина попадают на каждом шагу... Тут и полуразрушенные, поросшие мхом гроты, фонтаны, прудики, предназначенные для золотой рыбы и ручных карпов, горы, беседки, дорогие оранжереи...» [7, III, 260]. В отличие от хозяина, графа Карнеева, Камышев видит и заброшенность, запущенность сада: «И эта редкая роскошь, собранная руками дедов и отцов, это богатство больших, полных роз, поэтических гротов и бесконечных аллей было варварски заброшено и отдано во власть сорным травам, воровскому топору и галкам, бесцеремонно вившим свои уродливые гнезда на редких деревьях! Законный владелец этого добра шел рядом со мной, и ни один мускул его испитого и сытого лица не дрогнул при виде запущенности и кричащей человеческой неряшливости, словно не он был хозяином сада» [7, III, 260]. По отношению к деталям усадебного топоса в целом и сада в частности автор часто применяет эпитет «поэтический»: поэтические аллеи, грот, «девушка в красном», сосны, полумрак, настроение, май и т.п. Но чрезмерное использование данного эпитета приводит не к поэтизации, а иронической депозитизации составляющих усадебного текста.

Мотив сорной травы в «Драме на охоте» Л.М. Гусева связывает с фольклорной традицией. По мнению исследователя, «если сад уподобляется душе человека, то трава – чужеродный элемент, уничтожающий райский, божественный ореол сада – души» [2, 229]. На наш взгляд, в повести А.П. Чехова сад – это душа не столько хозяина, графа Карнеева, сколько душа усадебной культуры в целом. Сорняки, выросшие в саду, разрушают душу усадебного мира с его наследием, традициями и обычаями. Благоустроенный сад сохраняет позицию культуры, то, что сознательно создано человеком, тогда как дикие травы, лес противопоставляют саду мир природы, стихии, бессознательного. Вспомним, что именно в лесу происходит убийство Оленьки Урбениной. Выросшая «сорная трава» символизирует проникновение в мир культуры (сада) бессознательного, животного начала.

Графский сад в чеховской повести тесно связан с пространством дома. Сад от дома отделяет всего лишь «большая стеклянная дверь». Посредством открытых настежь окон и дверей, а также запахов пространство дома и усадьбы сливается в единый локус, органическое целое. Следовательно, в дом, как и в сад, проникают «сорные травы» – разрушающие человека страсти, пьянки с цыганским хором, ненависть, зависть, измены и т.п.

Таким образом, А.П. Чехов в «Драме на охоте» переосмысляет культурное пространство усадебного сада, ставшего отражением целого мира, в котором живут герои конца XIX века. В нем нет места богатой традициями усадебной культуре, нет взаимосвязи поколений, тепла человеческих отношений, гармонии. Теперь сад, как и весь мир, предстает хаотичным пространством, где культурные, нравственные ценности прошлого предаются забвению.

### Список литературы

1. Городнова, Л.Е. Смысловый континуум понятия «усадьба» [Электронный ресурс] / Л.Е. Городнова // Вестник Тамбовского университета. – 2010. – № 10. – С. 201–206. – Режим доступа: [http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/195-article\\_7.html](http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/195-article_7.html)
2. Гусева, Л.М. «Драма на охоте» А.П. Чехова: растительный код в системе персонажей / Л.М. Гусева // Культура и текст. – 2005. – № 9. – С. 228–242.
3. Доманский, В.А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики [Электронный ресурс] / В.А. Доманский // Вестник Томского государственного университета. – 2006. – № 291. – С. 56–60. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-usadba-v-hudozhestvennoy-literature-gh-veka-kulturologicheskie-aspekty-izucheniya-poetiki>
4. Зубкова, Н.Н. Архетип сада в русской литературе XIX – начала XX вв. как символическое воплощение исторических судеб России [Электронный ресурс] / Н.Н. Зубкова // IV Международная студенческая научная конференция «Студенческий научный форум» 15 февраля – 31 марта 2012 года. – Режим доступа: <http://www.rae.ru/forum2012/18/2961>
5. Лихачев, Д.С. Поэзия садов / Д.С. Лихачев – М.: °Согласие. ОАО Типография «Новости», 1998. – 356 с.
6. Тургенев, И.С. Дворянское гнездо / И.С. Тургенев // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М.: Наука, 1981. – Т.°6. – С. 5–159.
7. Чехов, А.П. Драма на охоте: (Истинное происшествие) / А.П. Чехов // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В°30 т. – М.: °Наука, 1975. – Т. 3. – С. 241–416.
8. Щукин, В.Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей / В.Г.°Щукин – М.: РОССПЭН, 2007. – 608 с.

### Abstract

Based on the accumulated experience of studying literary «country estate text» in Russian literature, the author of the paper considers the problem of rethinking A.P. Chekhov's garden space in «A Hunting Drama». The conclusion about the importance of rethinking the estate culture for expression assessment of the era.

**Keywords:** A.P. Chekhov, «A Hunting Drama», Country estate text, garden

## РАЗДЕЛ V. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*В.А. Литвиненко,  
студент 4 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)  
Научный руководитель – Т.Ф. Семьян,  
д.ф.н, проф. кафедры филологии ЮУрГУ*

### МЕТАФОРА В ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ А.А. ВОЗНЕСЕНСКОГО

В статье рассматривается метафора как ключевой художественный прием в визуальных стихотворениях А.А. Вознесенского. Показаны особенности использования данного художественного приема на всех уровнях поэтического визуального текста: и формальном, и содержательном. Проанализированы метафоры в различных видах медиатекстов А. Вознесенского. На основании наблюдений и анализа сделаны выводы о роли и разновидностях метафоры в графических стихотворениях А.А. Вознесенского.

**Ключевые слова:** А.А. Вознесенский, визуальная поэзия, структура, метафора, образ

Метафора как художественное явление имеет значительное количество определений и толкований, ни одно из которых нельзя назвать окончательным и устоявшимся. Впервые определение метафоре было дано Аристотелем в «Поэтике»: «...перенесение слова с изменением значения из рода в вид, из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии». По Аристотелю, метафора дает право и возможность «говоря о действительном, соединять с ним невозможное».

Со временем толкование явления менялось в соответствии с изменением отношения к метафоре: в Средневековье отношение к этому приему было отрицательным: он искажал реальность, вносил двусмысленность и неточность в восприятие мира. В философии Нового времени (середина XVII в. – 1918 г.) метафора стала прежде всего художественно-выразительным средством, главная идея времени: человек – творец метафора – вспомогательная выразительная фигура.

В XX веке и на сегодняшний день в толковании метафоры уменьшилась идейная составляющая явления, большее внимание стало уделяться лингвистической и художественной составляющим метафоры. В°толковом словаре Ожегова и Шведовой дается такое определение

метафоры: «Вид тропа, скрытое образное сравнение, уподобление одного предмета, явления другому (напр. чаша бытия), а также вообще образное сравнение в разных видах искусств. В лингвистике: переносное употребление слова» [6].

Метафора – явление многостороннее, сложно дать ему однозначное определение, также сложно четко структурировать его, по этой причине однозначных критериев для единой классификации метафоры нет. Существуют различные типологии метафор: основанная на степени взаимопроникновения смыслов лексических единиц, на степени реализации сопоставительного элемента, на уровне единицы, несущей метафорический образ, на функции метафоры и т. д.

Для анализа визуальных стихотворений А.А. Вознесенского будет применена классификация метафоры, выстроенная на основании уровня единицы, выражающей метафору и образ, по-другому она называется структурной (или уровневой). Эта классификация была предложена лингвистом В.П. Москвиным [5]. В данной типологии можно выделить следующие элементы: метафора-слово, метафора-словосочетание, метафора-предложение, метафора-текст. На примере произведений Вознесенского будет рассмотрено, метафорические единицы какого уровня присутствуют в жанре визуальных стихотворений автора, какие из единиц используются постоянно и становятся основой метафоризации, какие применяются точно и атрибутивно.

Фигурные стихотворения Вознесенского представлены метафорами-текстами: в визуальной поэзии форма, которую автор выбирает для своего произведения, тесно связана с темой, идеей текста, с ключевыми образами. И все эти составляющие конструируются с помощью наглядной метафоры. Таким образом возникает целая поэтическая структура, каждый элемент которой участвует в раскрытии авторского замысла, и все произведение становится метафорой: и форма, и содержание заключают в себе идею текста. Однако, как и в любом художественном явлении, в стихотворениях нельзя говорить о наличии лишь одной категории: в текстах Вознесенского есть все виды метафор – от предложений до букв, которые проникают друг в друга и, переплетаясь, создают композицию, но ключевой и самой примечательной становится все же текстовая метафора.

В статье представлен анализ метафор по структурной классификации в трех типах визуальных стихотворений А.А.°Вознесенского: изопах, палиндромах и кругометах.

Саму метафору поэт очень образно называл «мотором формы», и в каждом из видов медиапоззии Вознесенского метафора обретает свою уникальную конструкцию.

### 1. *Изопы (или изобразительная поэзия)*

Вознесенский так комментировал возникновение этого вида стихографии: «...не оформясь еще в слова, в сознании возникают образы стиха. Мне тоже захотелось порисовать словами, превратить словесную метафору в графически зримую...» Название этого вида медиапоэзии поэт изобрел сам [2].

В творчестве Вознесенского изопа – самая многочисленная категория произведений.

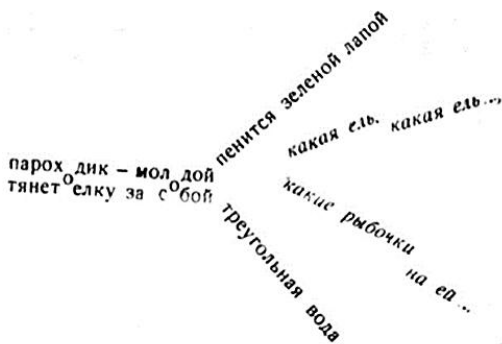
Один из самых простых изопов А. Вознесенского – «Пароходик молодой». Читатель обращает внимание на необычное расположение строк и букв: текст напоминает лапку птицы или ветвь ели – версии могут быть самые разнообразные. Однако при чтении возникают смысловые

ориентиры: например, «пароходик» и «елка», и можно точнее определить замысел произведения, глубже погрузиться в настроение текста, которое создается благодаря важным внешним деталям: трубам – буквам «о», строчкам о лапе и воде с намеренным отсутствием рифмы – для подчеркивания угловатости, строчкам о ели и «рыбочках», напечатанных более плавным и воздушным курсивом. Если представить тот же текст написанным в классическом стихотворном виде:

Пароходик молодой  
Тянет елку за собой.  
Пенится зеленой лапой  
Треугольная вода.  
Какая ель, какая ель...  
Какие рыбочки на ей...

– ошутимого погружения в текст не происходит. Поэтому метафорическая форма здесь играет ключевую роль, и прием «метафора-текст» придает произведению большую образную точность.

В произведении Вознесенский использует и прием «метафора-предложение» («Пенится зеленой лапой треугольная вода»), в нем же – «метафора-словосочетание» («Треугольная вода»). Этими художественными средствами автор создает индивидуальные образы





Графически стихотворение выстроено в форме моста: структурно композиция напоминает вид сверху. Перила (или то, за что можно удержаться в опасный момент) выстроены из вереницы слова «иди», которое постоянно повторяется (с каждой стороны – повтор по 22 раза). Перпендикулярно перилам – островные композиции слов, в основном выраженных самостоятельными частями речи и обладающих значением. Эти слова расположены зеркально: «о к черту» – «утречко», «унижу к» – «к ужину» и т. д.

Уже композиционно в стихотворение заложена метафора, символизирующая двойственность как моста, так и просто пути: мост – древний знак связи двух разрозненных явлений, предметов, скрепа, но Вознесенский в тексте создает образ моста, который виснет в воздухе: он не закреплен, нет никаких берегов, которые могли бы знаково показать устойчивость моста. Эта переправа соткана из слов, которые друг друга зеркально отображают, и в этой метафорической композиции в произведении выражен биполярный взгляд на жизнь: с одной стороны, «пот», «Нину б», «унижу к», «Ремарк» и в конце – «и в никуда», с другой – «топ», «Бунин», «к ужину», «Крамер», а в конце – «виадукин». Автор дает читателю возможность выбрать сторону, но художественная композиция произведения напоминает: ни одна из сторон не даст надежности и уверенности в происходящем. Палиндром «Мост» неразрывно связан с эпохой, в которую он был создан, он ее символизирует.

Каждое из слов-«перил» является звонкой, отчетливой метафорой. И ярче всего оказываются два последних зеркальных слова, создающих образ: «и в никуда» – «виадукин». Виадук еще мог символизировать перемены, движение вперед, но в зеркальном отображении «виадукин» ведет «и в никуда». Таким образом, метафора-текст, сливаясь с метафорами-словами, углубляет авторскую идею и помогает раскрыть ее более образно и наглядно.

### 3. *Кругометы*

Явление и термин были придуманы А.А. Вознесенским. Суть – в сложении «гусеничных» цепочек, состоящих из одного слова. Изначально само произведение – это круговая метафора.

В центре композиции текста «Мошкара» оказываются кругометы «мошкара-ромашка», переходящие один в другой, и вокруг них разлетается буквенная пыльца из «А» и «О», внизу текст представлен в виде стихотворения в прозе, главное – прозаическое изложение здесь выбрано, чтобы визуальное в нижней части композиции текст выглядел, как опавшая пыльца, пыль, земля. Автор задает пространство, движение предметов в этом пространстве, и происходит все с помощью метафоры-текста.





составляющую произведения ложится не меньшая смысловая нагрузка, чем на содержательную. Вместе с тем в своих визуальных стихотворениях Вознесенский делает метафорой каждую единицу: от буквы до всего текста. Его фигурные стихотворения – это многоуровневые насыщенные метафоры: для Вознесенского важны значение слов, форма букв, длина слов, расположение знаков препинания, пласт лексики, к которому относится слово. В визуальной поэзии А.А. Вознесенского метафора играет ключевую роль, она формирует произведение автора и на уровне формы – благодаря наглядности конструкции, и на уровне содержания, где метафора – образная идея текста.

#### Список литературы

1. Блэк, М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры : сборник : пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой ; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 153–172.
2. Вознесенский, А.А. Тень звука / А.А. Вознесенский. – М.: Молодая гвардия, 1970. – 264 с.
3. Зубова, Л.В. Языки современной поэзии / Л.В. Зубова. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 378 с.
4. Метафора в языке и тексте : монография / В.Г. Гак [и др.] ; под ред. В.Н. Телия. – М.: Наука, 1988. – 176 с.
5. Москвин, В.П. Русская метафора. Очерк семиотической теории / В.П. Москвин. – М.: Ленанд, 2006. – 184 с.
6. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / под ред. С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой. – 23-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1992. – Режим доступа: <http://ozhegov.slovaronline.com>

#### Abstract

The article considers metaphor as a key artistic method in visual poems by A.A. Voznesenskiy. There are shown peculiarities of using this artistic method in all levels of visual poetic text: in its formal part and in its substance. There are analyzed metaphors in different types of mediatexts by A. Voznesenskiy. Based on observation and analysis there were made inferences about role and sorts of metaphor in graphic poems by A.A. Voznesenskiy.

**Keywords:** A.A. Voznesenskiy, visual poetry, structure, metaphor, character

*Е.К. Лукманова,  
аспирант, 4 курс (з/о), ИГНИ УрФУ, (г. Екатеринбург)  
Научный руководитель – Л.Р. Клягина,  
к.ф.н., доц. кафедры русской литературы ИГНИ УрФУ*

## **ГОГОЛЬ В ЭСТЕТИКЕ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА**

В статье «Гоголь в эстетике современного театра» на примере спектакля «Город. Женитьба. Гоголь» Юрия Бутусова рассматривается возможность сценической реализации произведений Н.В. Гоголя методами и приемами постдраматического театра.

**Ключевые слова:** Гоголь, постдраматический театр

За долгую жизнь гоголевских текстов на сценических подмостках сформировалось несколько устойчивых традиций театрального прочтения. Театр рубежа XX–XXI веков продолжает развитие традиционных форм, но наряду с этим создает и собственные подходы к творчеству писателя.

Дина Годер связывает возникновение иных форм с «развитием и новой ролью современного изобразительного искусства <...> начавшего активную экспансию на территории других искусств» [1, 6]. Ханс-Тис Леман, в свою очередь, видит проблему шире – не преобладание одной из составляющих театра становится причиной ухода от привычного театра, а смена основы. Театр стремится отказаться от литературы как основы для организации театрального действия – наступает эра, называемая театроведами эрой постдраматического театра.

Х.-Т. Леман в книге «Постдраматический театр», описывая постепенное смещение акцентов с текста пьесы на текст спектакля, констатирует утрату сущностных принципов самого драматического театра: нарративности, сюжета, психологии и отношений героев. Меняется функция актера, из исполнителя он превращается в соавтора. Важнейшей составляющей театрального дискурса становится передача личных актерских рефлексий зрителю, а главной актерской задачей – актуализация роли. Постдраматический театр уходит от линейного развития сюжета, основным средством связи выразительных элементов становится «сквозной монтаж». Соответственно исчезает обязательное для психологического театра «сквозное действия спектакля», действием в постдраматическом спектакле является протяженность театрального представления от начала к финалу. Возрастает степень зрительского участия. Принципиальную

многозначность эпизодов, фрагментарно составляющих смысл постановки, каждый зритель сводит в единую цельную композицию спектакля в собственном сознании, руководствуясь личными ассоциациями и опытом.

Применительно к российской театральной ситуации корректнее говорить о постдраматических элементах спектакля, о степени постдраматичности. По мнению исследователей, существование постдраматического театра в чистом виде невозможно. «Он естественно срывается с той национальной театральной почвой, на которой вырос». [2, 94] Обращение к классическим текстам не противоречит определению театра в качестве постдраматического, поскольку литературная составляющая является «всего лишь равноправным элементом жестикуляционного, музыкального, визуального и т.д. взаимосвязанного целого» [3, 75].

Примером реализации гоголевского текста в эстетике постдраматического театра может служить спектакль «Гоголь. Женидьба. Город» Юрия Бутусова (2015, театр им. Ленсовета). Режиссер, отмечает пресса, использует свои традиционные приемы: «повторы текста и нарочито медленное пережевывание их по нескольку раз, хаотичный порядок сцен, меняющая несколько раз амплуа Агафья Тихоновна» [4]. Повествование нелинейно, в соответствии с эстетикой «постдраматизма», «Город. Женидьба. Гоголь» раскладывается на фрагменты и уровни, три из которых присутствуют в названии спектакля.

Город в спектакле Ю. Бутусова возникает исподволь. Ненавязчиво вплетаются в ткань петербургские реалии. Пончики, посыпанные сахарной пудрой, которую неосторожное дыхание обращает в туман, скрывающий прекрасную незнакомку. Лавочки, остроумно трансформирующиеся с помощью кроватной панцирной сетки в карету, несущуюся по брусчатой мостовой. Интеллигенция за столиком в «рюмошной», обсуждающая новости, поющая вполголоса. Ряженные Петр I и Екатерина, готовые сфотографироваться с желающими. Петербург, вплетенный в композицию, обостряет трагедию гоголевских героев. «Петербургские повести» Гоголя входят в спектакль визуализированными репликами. Ветер дует «со всех четырех сторон», вырывая зонт, и после заметая в бумажный сугроб Агафью Тихоновну. Гоголевская зыбкость, миражность Петербурга, «все обман, все мечта, все не то, чем кажется» возникает благодаря сценическим манипуляциям режиссера со временем. «Используя приемы повторов и вариации, окуная в тягучую замедленность, Бутусов создает ощущение некоего зыбкого, ускользающего события,

<...> которым все заморожены, но только прозревают в своих «незнакомках» и видениях. Что-то брезжит и манит, но этому ожиданию так и не суждено разрешиться» [5].

Одно и то же вербальное наполнение придает эпизодам разное значение. В ссоре супруги произносят те же слова, что и в хрестоматийной сцене сваха и Агафья Тихоновна. Неоднократно озвучивается разными персонажами спектакля диалог Подколесина и Степана («а у портного был?»). Произносят его Подколесин и некто в белом (ассоциативно воспринимаемая как воображаемая супруга) – диалог интонационно напоминает мирную беседу супругов, Подколесин и «оживший», говорящий кукольным голосочком манекен в витрине «Свадебного салона». Или в воображении Подколесина, проходящего мимо салона, в витрине которого мерещится Агафья Тихоновна в свадебном платье. В текстовых повторах – и сосредоточенность Подколесина (других героев тоже, но у него – в большей степени) на теме женитьбы в разных бытовых ситуациях, и отсылки к современности.

Вербальная ткань спектакля сложна. В спектакле звучат тексты из романа Ф.М. Достоевского «Идиот» и романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», стихотворение М.И. Цветаевой «Мы с Вами разные, как суша и вода...». Текстовые «вставки» не кажутся инородными, в них слышится прямое высказывание создателей спектакля, своего рода «зонги». К примеру, Жевакин озвучивает фрагменты 4 главы «Евгения Онегина» с неточностями. Оговорки, с одной стороны, характеризуют персонаж, с другой – расширяют тему, заданную создателями спектакля. XII строфа цитируется полностью. В следующей же:

Когда бы жизнь домашним (у Бутусова – семейным) кругом

Я ограничить захотел;

Когда б мне быть отцом, супругом

Приятный жребий повелел;

<...>

То верно б, кроме вас одной,

Невесты (У Бутусова – супруги... ой..невесты) не искал иной.

Далее текст купируется, сразу следует:

«Начнете плакать: ваши слезы

Не тронут сердца моего,

А будут лишь бесить его.

Судите ж вы, какие розы

Нам заготовит...

Образ Жевакина складывается из этих оговорок. В одном из эпизодов он озвучивает фрагменты текста Подколесина, которые переходят в монолог Хлестакова («С хорошенькими актрисами знаком...»). Таким образом, трагедия Подколесина приобретает иной масштаб и «необыкновенное происшествие», в некоторой степени, обретает статус «обыкновенности», «типичности».

Эта мысль подчеркивается цитатой из романа «Идиот» Достоевского: «Есть люди, <...> которых обыкновенно называют людьми «обыкновенными», «большинством» и которые, действительно, составляют огромное большинство всякого общества. <...> Подколесин в своем типическом виде, может быть, даже и преувеличение, но отнюдь не небывальщина. Какое множество умных людей, узнав от Гоголя про Подколесина, тотчас же стали находить, что десятки и сотни их добрых знакомых и друзей ужасно похожи на Подколесина. Они и до Гоголя знали, что эти друзья их такие, как Подколесин, но только не знали еще, что они именно так называются. В действительности женихи ужасно редко прыгают из окошек пред своими свадьбами <...>; тем не менее сколько женихов, даже людей достойных и умных, пред венцом сами себя в глубине совести готовы были признать Подколесинскими» [6, 443].

Подколесин в спектакле Бутусова – тонкий, интеллигентный молодой человек, «мучает себя бесплодной рефлексией жених, перебирая в памяти все нелепости, сказанные во время свидания»[5]. И°это не единственное «отклонение» от хрестоматийных образов: «Яичница (С. Мигицко), Жевакин (А. Новиков) и Анучкин (Е.°Филатов) <...> Первый, вопреки обычному, не толст. Второй моложав. Третий не субтилен» [5]. В то же время Бутусов верен гоголевской поэтике. В частности, критики отмечают в спектакле оборотническую природу персонажей: «Неслучайно у свахи в какой-то момент обнаруживается хвост <...>пестренький и немного облезлый, как у дворовой петербургской кошки» [5].

Спектакль включает цирковые элементы: репризы трио женихов, трюки Свахи (жестом фокусника вытягивается «седой волос» длиной несколько метров), «танцевальные дивертисменты дуэта Кочкарева и Арины Пантелеймоновны, двух «рыжих» коверных, двух арлекинов, повенчанных режиссером и в режиме повтора то раздающих друг другу затрещины, то соединяющихся в слаженном танце» [5]. Клоунада созвучна балаганному характеру гоголевского юмора, о котором писал М. М. Бахтин, доказавший «непосредственное влияние форм площадной и балаганной народной комики» [7] на творчество Гоголя. Исследователи констатируют тягу

постдраматического театра «к цирку, варьете, к несерьезным жанрам и площадным развлечениям» [8], и в этом видится одна из причин актуальности гоголевских текстов в пространстве постдраматического театра.

Леман, классифицируя знаки и приемы, свойственные «постдраматической» реальности, называет стремление к кукольности. На мотивы кукольности, автоматизма, мертвенности произведений Гоголя обратил внимание В.В. Розанов: «Он был гениальный живописец внешних форм и изображению их, к чему одному был способен, придал каким-то волшебством такую жизненность, почти скульптурность, что никто не заметил, как за этими формами ничего, в сущности, не скрывается, нет никакой души, нет того, кто бы носил их» [9]. В спектакле Ю. Бутусова: «Не только Подколесин, но и все герои в этом пустом, кажется, пространстве выглядят как маленькие фарфоровые фигурки. Тема «кукольности», некой «статуюточности» проходит через весь спектакль. Герои то танцуют механическими движениями (танец Кочкарева и тетки), то замирают в одной позе, точно превратившись в скульптурную композицию» [10].

Спектакль Бутусова подтверждает теорию В.Ф. Калязина о невозможности существования в чистом виде «постдраматического театра». При множестве соответствий с теориями Х.-Т. Лемана, существуют важные отступления. Сюжет все же прослеживается, несмотря на нелинейность и структурированный хаос композиции спектакля. Актерское существование в ключевых моментах психологически обоснованно в соответствии с реалистической школой. «Город. Женитьба. Гоголь» можно расценивать как доказательство того, что наличие классического текста в качестве литературной составляющей уменьшает степень постдраматичности спектакля. Литература оказывается сильнее, текст в сознании выстраивается в соответствии с оригиналом, подчиняя прочие средства. Присутствие классического текста актуализирует линейное восприятие, каким бы фрагментарным не выстраивалось действие, текстовые пробелы восполняет коллективное бессознательное.

#### **Список литературы**

1. Годер, Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра / Дина Годер. – М.: Новое литературное обозрение, 2012.
2. Колязин, В.Ф. О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене./ В.Ф. Колязин // Вопросы театра. – Вып. 1-2. –М., 2011. – С. 86–99.
3. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. М.:ABCdesing / Х.°Т.°Леман. 2013 – 312 с.

4. Бачманова, Е. «Мы с Вами разные, как суша и вода...» [Электронный ресурс] / Е. Бачманова. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/prensa/my-s-vami-raznye-kak-susha-i-voda/>
5. Джурова, Т. Петербургская перспектива [Электронный ресурс] / Т. Джурова. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/blog/peterburgskaya-perspektiva/>
6. Достоевский, Ф.М. Идиот: Роман в четырех частях./ Худож. Б.°Юдокин. – М.: Сов. Россия, 1981. – 552 с., ил. – (Библиотечная серия).
7. Бахтин, М.М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/b/bahtin\\_m\\_m/text\\_1940\\_rable\\_i\\_gogol.shtml](http://az.lib.ru/b/bahtin_m_m/text_1940_rable_i_gogol.shtml)
8. Исаева, Н. Театр и его сумерки. О книге Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр» [Электронный ресурс] / Н. Исаева. – Режим доступа: <http://oteatre.info/teatr-i-ego-sumerki-o-knige-hans-tisa-lemana-post-dramaticheskij-teatr/>
9. Розанов, В.В. Легенда о великом инквизиторе Достоевского. Опыт критического комментария [Электронный ресурс] / В.В. Розанов. – Режим доступа: <http://www.litra.ru/critique/get/crid/00970351189847259874/page/2/>
10. Чичина, Я. Одиночество в большом городе. // Арт-журнал. 18.05.2015 – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/prensa/odinochestvo-v-bolshom-gorode/>

#### **Abstract**

In the article "Gogol in aesthetics of modern theater" on the example Yuri Butusov's spectacle "The City. Marriage. Gogol" consider the possibility of scenic realization Nikolai Gogol's literary works through methods and techniques Postdramatic Theatre.

**Keywords:** Gogol, Postdramatic Theatre



*А.А. Михайлова,  
студент 3 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)  
Научный руководитель – Н.Н. Шлемова,  
к.ф.н., доц. кафедры филологии ЮУрГУ*

## **КНИГА «КОШКИ – МЫШКОЙ. УПРАЖНЕНИЯ В КОТАХ И СТИЛЯХ» КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЕКТ**

В статье анализируется книжный проект «Кошки – мышкой», обладающий синтетической природой. Книга исследуется как художественное единство, выявляются интертекстуальные связи с другими произведениями. На материале данной книги изучается процесс жанровых смещений и смещений.

**Ключевые слова:** литературный проект, игровые стратегии, «Кошки – мышкой», жанровый эксперимент, современная литература

Современная литература отличается разнообразием экспериментов, ориентированных на читателя, сформированного эпохой масс-медиа и компьютерных технологий. Поиск новых способов творческого самовыражения автора и его взаимодействия с аудиторией дает начало уникальным книжным формам. Результатом проявления оригинальных авторских и издательских решений становятся литературные проекты – «серийные издания, рассчитанные на массовый успех и прибыль; специфическая форма творчества, обладающая синтетической природой, обусловленной включением в творческий процесс нескольких человек» [4, 214].

Одним из вариантов творческого эксперимента является литературный проект, созданный на основе сетевого творчества разных авторов и представленный в традиционном книжном формате.

Репрезентативным образцом является книга «Кошки – мышкой. Упражнения в котях и стилях. Творчество, рожденное в сети» (2015). Автором данного проекта является Миша Гертельман, создатель книги «Неформальная философия в картинках» (2014), опубликованной издательством «Питер» ко Всемирному дню философии. Идея этого проекта заключалась в том, чтобы представить читателю теорию мировой философии в доступной и интересной форме. Книга напоминает комикс, где главный герой Супергатари общается с величайшими философами мира и познает их учения.

Книга «Кошки – мышкой» была создана силами виртуального сообщества. Над иллюстрациями трудились художники из четырех стран: Израиля, Германии, США и Литвы. Тексты, вошедшие в книгу, были

написаны сетевыми авторами из России, Израиля, Канады, Японии, Украины и Соединенных Штатов Америки. Графическим дизайном, программированием занимались представители Израиля, России, Японии. Данное явление указывает на преимущества сетевого литературного проекта: он позволяет преодолеть коммуникативные барьеры, географические границы и объединяет людей из разных стран мира. Проект является плодом коллективного творчества, все участники проекта (художники, литераторы, дизайнеры, программисты, ассистенты, автор идеи) названы в начале книги. При этом многие из них представлены под псевдонимом (Кот Аллерген, Кисьяк Укус, Крококот), имена других лишены официальной формы (Иришка Бабич, Юра Фельдман, Андрюша Асиновский, Маша Белиловская и др.), так поддерживается игровой стиль сетевого общения.

Книга номинируется как «Create-a-Book Project», аннотация подтверждает правомерность такой номинации:

«Эта книга от первого до последнего слова, от первого до последнего рисунка была создана в Интернете силами виртуального сообщества совершенно незнакомых между собой в реальности людей из многих стран мира» [2, 3].

Название книги «Кошки – мышкой» отражает игровую стратегию, которая реализуется в творческом проекте. Название указывает на центральный образ кошки, представленной в вербальном и визуальном компонентах книги. Дизайнеры интересно обыграли символ «тире» в названии проекта на обложке книги, изобразив его в виде компьютерной мыши. Как указывают авторы в историческом предисловии, котов, представленных на страницах книги, «объединяет то, что они рисовались на сайте под названием «The Amazing CatPad» ([www.catpad.org](http://www.catpad.org))» [2, 15]. Книга «Кошки – мышкой» – это «результат игры в бисер, игры в кошки-мышки, в которой участвуют кошки, нарисованные компьютерной мышкой» [2, 15], т. е. данный проект – это своеобразная игра пользователей сети, отсылающая нас к известной детской забаве. Подзаголовок «Упражнения в котах и стилях. Творчество, рожденное в сети» указывает на творческий эксперимент, в который вовлекаются незнакомые друг другу люди, активно взаимодействующие в Интернет-пространстве.

Игровое начало обнаруживается уже в предисловиях. Их в книге три: «Предисловие для взрослых», «Историческое предисловие» и «Предисловие для детей». Они предназначены для людей разных возрастных групп, из чего следует, что автор проекта хотел охватить достаточно широкий круг читателей. В «Предисловии для взрослых» авторы объясняют замысел: Интернет становится пространством для творчества, а книга – удачной формой воплощения: «Мы – бездонный

кладезь талантов, и здесь, в виртуальном мире, нам проще выразить себя, но мы хотим быть интересными себе везде – нам захотелось проложить дорожку между миром вещей и иллюзий, захотелось чего-то, что можно подержать в руках, – материального результата виртуальных усилий...» [2, 11]. Цель создания книги авторы сообщили в «Историческом предисловии»: «Цель книги, кроме как развлечь читателя, еще и в том, чтобы примирить художников и хакеров – а именно людей, рисующих котов по ночам, и людей с плотно задернутыми днем шторами. Наша скромная надежда заключается в том, что программист иной раз взглянет и на кота, а художник преодолеет свой страх перед страшным словом «сервер» [2, 19]. «Предисловие для детей» написано в стихотворной форме, в нем авторы используют игру слов для творческой передачи цели проекта («Котокнижье. / Котомышь. / Кошке книжку не дарить! / Кошке – мышку/ Мышкой книжку/ Стайкой тайно сотворить») [2, 21].

Предваряет предисловия текст, имеющий строгую организационную структуру, под названием «Начало». Он служит своего рода эпиграфом, отражая основную идею проекта: «Почему бы не выразить себя в котах? Отличная идея» [2, 9].

Книга представляет креолизованный текст, в котором вербальный и визуальный компоненты тесно связаны. Визуальная часть книги направлена на привлечение внимания читателя: книга напечатана на глянцево-бумажной бумаге и имеет нетрадиционный формат. Внешне она напоминает альбом, аналогично которому на развороте одна страница отведена для изображения (в альбоме это, как правило, фотография, иллюстрация), а на второй представлен текст.

Обратим внимание на дизайн обложки, ведь именно она в первую очередь привлекает внимание потенциального читателя: на черном фоне изображены глаза зеленого цвета – цвета кошачьих глаз. Их контур прорисован в виде пикселей, что имитирует экранное изображение. В послесловии Лена Афрабова и Максим Сигнаевский пишут: «... каждый может создать себе alter-кота-его...», т. е. кошка становится выразителем Я ее создателя.

Книга состоит из 160 страниц, из которых каждая имеет неповторимый дизайн. Переворачивая лист, мы видим разворот, который имеет три уникальных компонента: текст, изображение кота (или котов) и цвет, которым залиты страницы. Эти составляющие связаны между собой и представляют единое целое. Например, разворот со стихотворением, оканчивающимся на строки: «... тебя попробую догнать я / по небу, пахнущему снегом», окрашен в небесно-голубой цвет, а текст на странице сопровождается изображением

счастливых котов, летающих в облаках. Другое стихотворение «Сонет», в котором кот, от лица которого идет повествование, находится запертым дома на восьмом этаже, как он говорит, в «бетонных стенах», вдалеке от любимой. И эти строки написаны на сером фоне (цвет тоски и бетона). Сопровождается стихотворение изображением кота, смотрящего вниз.

Важную роль для понимания авторской идеи играют иллюстрации. Кошки, изображенные в книге, являются карикатурными, многие рисунки созданы в рамках того или иного модернистского течения: кубизма (изображение к тексту «Сомнамбулический романс (в двух частях)»), примитивизма (рисунок к стихотворению «Tupelo la Duero») и др. Почти все они представляют собой пародии на знаменитые картины. Так, например, в книге представлена целая серия пародийных рисунков на иллюстрации Сальвадора Дали к роману Мигеля де Сервантеса «Дон<sup>о</sup>Кихот». Одно из этих изображений имеет подпись, представляющую собой интересную игру слов: «Тонкий кот». Среди изображений мы также находим кошку с улыбкой Чеширского кота [2, 86], пару четвероногих, летящих на ковре-самолете [2, 114] и «расплывшихся» «хвостатых», которыми на оригинале Сальвадора Дали под названием «Постоянство памяти» были часы [2, 62]. В иных рисунках из данной книги нелегко сразу разгадать под черк какого-либо знаменитого художника, зато сходство черт некоторых животных и человека – фигуры, глаз, взгляда – очевидно. Стоит также сказать, что изображения, помещенные в книгу, становятся пародиями не только на великие произведения великих художников. В<sup>о</sup> «Главе о любви» мы встречаем кота с заплаткой на груди в виде сердца, а это прямая отсылка к знаменитому «Мишке Тедди», который покорила мир игрушек и открыток не так давно.

Книга является циклом, художественным единством, состоящим из четырех разделов: «Японская глава», «Испанская глава», «Ориентальная глава» и «Глава о любви». Первые две части отражают менталитет людей, живущих в Японии и Испании, и их отношением к кошкам. Япония известна миру своим трепетным отношением к семейству кошачьих: для японца кошка – символ удачи и богатства. И если любовь к этому животному в Японии продиктована исторической легендой, в которой кошки были большой редкостью и жили преимущественно при монастырях и во дворце императора и стали в итоге символом высокого статуса и богатства [5], то в Испании нет национальных легенд, связанных с кошками, которые бы порождали особую любовь к этим животным. Однако любовь испанцев к ним имеет быть. Пабло Пикассо – известный всему миру испанский художник – часто изображал котов на своих полотнах («Кошка,

схватившая птицу» 1939, «Кот и омар» 1965, «Женщина с котом, сидящая в кресле» 1964, «Лежащая женщина играет с кошкой» 1964 и т.д.). А испанский живописец Сальвадор Дали имел ручного оцелота. В живописи даже существует выражение «Испанская кошка» [1]. Возможно, именно эти факты из мира изобразительного искусства повлияли на любовь к данному животному, передающуюся каждому испанцу на подсознательном уровне.

В первой главе авторы играют с особенностями японской литературы. Глава начинается со стихотворения, написанного в традиционном японском жанре хокку. Всего в японской главе этот жанр представлен восемью стихотворениями. Заключается глава следующим произведением:

\*\*\*

Каваи неко  
Муши муши охайо  
Меоки кото

Автор этих строк ниже пишет, что стихотворение будет понято каждым человеком по-разному. Этого эффекта он добивается с помощью создания новых слов, в которых можно разглядеть как русские, так и японские формы. Например, слово «неко» в японском языке пишется так: 猫 и в переводе на русский язык обозначает «кошка». А слов с произношением «муши муши» в японском языке не значит, однако, взглянув на них «по-русски» и откинув первую букву, мы прочитаем «уши», что в принципе не противоречит кошечьей теме. Последняя строка, представленная сочетанием «меоки кото», походит на русское «мяукает кот». Однако, как и говорит автор, каждый читатель может найти в стихотворении что-то свое и трактовать его по-другому.

Испанская линия, развитая во второй главе, выявляет особенности, характерные для испанской литературы. Произведения, включенные в главу, написаны в стихотворной форме. Они созданы в свойственных испанской поэзии жанрах романса («Жестокий Ромаянс», «Сомнамбулический романс», «Романс о взаимной любви и взаимном предательстве»), летрильи («Испанское»). Стихотворение «Когда вы уходите», которое открывает главу, написано в традициях испанской народной поэзии. Его текст отсылает нас к произведению Лорки Фредерико Гарсиа «Прощание».

Для того, чтобы понять смысловые тонкости следующей главы, нужно иметь четкое понимание термина «ориентализм», поскольку именно такую характеристику авторы присвоили третьей главе. Ориентализм – доктрина, основанная на выделении Востока (противопоставляемого Западу) как особого культурного,

идеологического, исторического и социополитического феномена и ориентира в реализации культурной или политической деятельности. Стоит различать ориентализм поверхностный, отражающий лишь внешнее увлечение восточной атрибутикой, ориентализм культурный (попытка постичь, понять и усвоить основы и принципы культуры Востока, выражалась в появлении восточных стилей в искусстве) и ориентализм как производная от попыток Запада осмыслить себя.

В ориентальной главе авторы играют с персонажами восточных сказок. Так, например, само название сказки «Волшебное слово Ситт-Аль-Хусн по прозвищу Сайхан-Саранэ» отсылает нас сразу к двум произведениям: ко «Сказанию о Буджин Дава-Хане» из цикла «Монгольские мифы», главную героиню которого зовут Сайхан-Саранэ, и к арабским сказкам «Тысяча и одна ночь», а именно к «24-ой ночи», в которой встречается Ситт-Аль-Хусн.

В четвертой главе «О любви» представлены стихотворения разных жанров и стилей. Однако авторская игра в этих произведениях отличается от игры, представленной в трех предыдущих частях. В данной главе авторы делают акцент на видах любви. Открывается глава стихотворением «Пил молодое вино...», в котором раскрывается тема сексуальной, чувственной любви. Следующее произведение «Сонет» посвящено любви на расстоянии. Далее читатель увидит тексты о прошедшей любви («Я был влюблен...»), о влюбленности («Скорее, друг, иди скорее...»), познакомится с любовью как стремлением к продолжению рода («О кошке в окошке»), с любовью как ожиданием невозможного («Кот в сапогах») и остывающей любовью («Меня утешает... слегка утешает бесстрашие...»). Интересно, что последнее стихотворение («Ноктюрн») раскрывает тот же тип чувства, что и первое, тем самым образуя кольцевую композицию.

Подводя итог, отметим, что анализируемая книга представляет уникальный жанровый эксперимент, основанный на игре с читательскими ожиданиями, с узнаваемыми жанрами и стилями. Книга является результатом коллективного творчества пользователей сети. Данный проект не о животных, а о людях, которые попытались выразить свое внутреннее «Я» через образ кошки. Цель книги заключалась в том, чтобы показать, что в каждом великом творении художественной литературы, в персонажах произведений, в традиционных жанрах какой-либо культуры мы, читатели, способны услышать отголосок собственной души и прочувствовать все то, что было заложено автором в творенье десять, сто или даже тысячу лет назад.

### Список литературы

1. Асимов, В. Занимательно о кошках. Кошки и Испания / В.°Асимов / Жизнь вокруг нас [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://asimov.ru/занимательно-о-кошках-кошки-и-испания/>
2. Гертельман, М. Кошки – мышкой / М. Гертельман. – СПб.: Питер, 2015. – 160 с.
3. Пономарева, Е.В. «Оппозиция» или «позиция»: сетевая литература в современном литературном пространстве / Е.В.°Пономарева // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – № 1. – 2012. – С. °193–207.
4. Шлемова, Н.Н. Книги А. Бильжо как литературные проекты / Н.Н. Шлемова // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – № 2. – 2015. – С. 214–221.
5. Японцы и кошки // Японская фауна [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://madjapan.ru/fauna/123-cats/>

#### Abstract

In article the book project «Cats – a Mouse» possessing the synthetic nature is analyzed. The book is investigated as art unity, intertextual communications with other works come to light. On material of this book process of genre mixtures and shifts is studied.

**Keywords:** literary project, game strategy, «Cats – a mouse», genre experiment, modern literature

*Е.А. Плетеная,  
аспирант ХГУ (г. Херсон, Украина)  
Научный руководитель – Н.И. Ильинская,  
д.ф.н., проф. общеуниверситетской кафедры  
мировой литературы и культуры  
им. проф. О. Мишукова*

### **КВЕСТОВАЯ СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННОГО ЛАБИРИНТА В РОМАНЕ ДЖ. РОЛЛИНСА «КЛЮЧ СУДНОГО ДНЯ»**

В статье рассматривается пространственно-временной уровень квеста в романе-лабиринте Дж. Роллинса «Ключ Судного дня». Субъектом квеста в романе предстает коллективный образ героя отряда «Сигма», что в современной массовой литературе трансформирует мономиф «тысячеликого героя» (Дж. Кэмпбелл). В<sup>2</sup>квест-хронотопе доминируют «конспирологический» и «культурологический» типы лабиринта. Автор интерпретирует / профанирует художественные клише мифологических текстов с позиций массовой культуры.

**Ключевые слова:** квест, квест-хронотоп, миномиф, «конспирологический» лабиринт, «культурологический» лабиринт

Джеймс Роллинс (1961 г.) – современный американский писатель, автор цикла романов «Отряд Сигма», в котором создан «метакевест» со сквозными героями и разветвленным «лабиринтом» задач их опытно-спасательных миссий. Роман-бестселлер «Ключ Судного дня» (2009 г.) входит в этот цикл.

Известно, что «квест» формировался в фольклорно-мифологическом дискурсе как способ сюжетной организации произведения. Традиционно «квест» был связан с концептом «дорога» и имел линейное построение. В отличие от традиции, в романе Дж. Роллинса квест выступает, прежде всего, приемом пространственно-временной организации произведения, а способом освоения квест-хронотопа является «лабиринт». Целостность локально-темпоральной структуры произведения обеспечивает «рамочный» квест, что циклизует время и пространство, ведет от загадки к ее решению в единый локус – Вашингтон.

Характерными отличиями «квеста» Дж. Роллинса являются: сюжетная объединенность мотивов поиска, пафос подвига, сложный рисунок «субъектно-объектных отношений», в результате которых



происходит актуализация квест-хронотопа [3, 20]. Традиционный вид сюжета – это описание испытаний субъекта квеста на пути его духовного подъема. В романе Роллинса «Ключ Судного дня» образ героя-одиночки меняется на группу героев, действующих как единый тип-персонаж – это ученые из спецотряда «Сигма». «Тысячеликий» герой (Дж. Кэмпбелл) в романе Дж. Роллинса одновременно реализуется и как проекция «мономифа», и как его современная трансформация в массовой литературе (коллективный герой). Романы Дж. Роллинса свойственны динамика, фантастичность сюжета, неожиданные повороты событий, частые экскурсы в историю, мифологию, в современную науку, – черты, характерны для современной массовой литературы.

Базовой основой для анализа произведения является положение М. Бахтина о «сложной структуре» хронотопа, который состоит из неограниченного количества мелких хронотопов, они могут включаться один в один, сосуществовать, переплетаться, меняться, сопоставляться, противопоставляться [1, 397]. Опираясь на положения М. Бахтина о многоуровневой структуре хронотопа, отметим, что они справедливы и к пространственно-временному уровню романа Дж. Роллинса «Ключ Судного дня». Основные сюжетные коллизии квеста зеркально отражаются в разных пространственно-временных координатах (Д.У. Данн), образуя сложный рисунок хронотопных связей в романе. Так, начало квеста («выезд») связан с чрезвычайным происшествием: в Риме в соборе Святого Петра от взрыва погиб археолог из Ватикана отец Марко Джованни и был ранен священник Вигор Верона.

С целью расследования преступления из Вашингтона в Рим отправляется командор Грейсон Пирс, оперативник спецотряда «Сигма». Он и его коллеги по отряду «Сигма» являются квесторами в произведении. Ими было установлено, что перед смертью отец Марко успел спрятать среди реликвий собора, на надгробии папы Урбана, кожаный мешочек со странными символами: кельтским крестом и друидской спиралью, в котором, как он надеялся, содержится спасение человечества от страшной болезни.

В структуре произведения четко выделяются два типа хронотопа, которые, разворачиваясь почти автономно, соединяются в результате проделанной героями общей миссии, то есть в «кодах» рамочного квеста.

Первый пространственно-временной уровень квеста реализуется через акциональный (Р. Барт), или «конспирологический» лабиринт. Сюжет разворачивается «в режиме on-line»: («Настоящее время. 8

октября, 23 часов, 55 минут») [2, 23]. Расследование продолжается в течение одной недели и хронометрируется как оперативный протокол спецоперации. Местом действия становятся три континента (Африка, Северная Америка и Европа). Выполняя задания, герои-спецназовцы преодолевают лабиринт политических заговоров и научно-промышленных секретов новой биогенной инженерии, которые ставят под угрозу судьбу человечества. Они проникают к руководству организации и, ежесекундно рискуя жизнью, возвращаются к результатам расследования в штаб-квартиру отряда «Сигма» (Вашингтон).

«Конспирологический лабиринт» в романе Роллинса является аллюзией на архетипический мотив «Тесей в лабиринте Минотавра». Задача для современных Тесеев из отряда Сигма – проникнуть в законспирированное «логово» концерна «Виатус» (Осло, Норвегия). Концерн секретно использует в своих технологиях гены агрессивных бактерий-«экстремофилов» для создания сверхстойких генномодифицированных сортов кукурузы и других пищевых культур. Однако «нестабильный» ген-агрессор может уничтожить все человечество. Амбициозные геополитические стратегии тайного ордена под названием «Гильдия» направлены на жесткий контроль численности человечества. Новый техногенный Минотавр вновь требует человеческих жертв.

Топография «конспирологического» хронотопа образует лабиринт из вымышленных и легендарно-мифологических мест. Автор использует исторические топонимы, сопровождает текст географическими картами. Динамика квеста задается четкими задачами спецоперации, хронометрическим обозначением каждого ее этапа. В середине рамочного хронотопа квеста есть отдельные «хронотопы» стадийных квестов (М. Бахтин, Н. Фрай). В романе Дж. Роллинса такие локальные квесты построены как разнородные «испытания в лабиринте»: «Лабиринт Колизея», «Лабиринт концерна «Виатус», «Лабиринт "Хранилища Судного дня"» и др. Структура каждого стадийного квеста соответствует основным трем этапам: «задача» – «испытание» – «возвращение» (Н. Фрай, Дж. Кэмпбелл). Этап «возвращения» трансформируется в переход к новому квест-хронотопу.

Второй пространственно-временной уровень произведения реализуется через «культурологический» лабиринт, который имеет характер «ризомы» (Ж. Делез, Ф. Гваттари). Он разворачивается в «горизонте» разнообразия ассоциаций, множественности версий, в том числе и ложных. Топонимическая карта путешествий субъектов квеста

имеет легендарно-мифологические координаты, а квест-коды основаны на апокрифах, археологических гипотезах, легендарных текстах. Объектами «культурологического» лабиринта в квесте Роллинса выступают различные артефакты. Среди них – легендарная «Книга Судного дня» (1086) Вильгельма Завоевателя, содержащая описания владений и отметки мест загадочных эпидемий. На пути к решению интеллектуальной загадки героям-квесторам встречаются такие объекты, как гроб друида Мерлина, могила лорда Ньюборо, обитель святого Малахия, усыпальница Черной Богородицы и др.

Заметим, что среди объектов мифологического квеста особую функцию выполняют артефакты эпохи легендарного Короля Артура и рыцарей Круглого стола (меч Экскалибур, остров Авалон, город Камелот, замок феи Морганы). В произведении Дж. Роллинса мотив розыска «Ключа Судного дня» спецагентом Грейсоном накладывается на архетипический мотив поиска легендарным рыцарем Парцифалем Святого Грааля, мистической Чаши Крови Христовой – символа вечной жизни.

В структуре классического квеста исследователи традиционно выделяют элементы, которые связанные с функциями героя в произведении (В. Пропп, Н. Фрай, Дж. Кэмпбелл). В романе Дж. Роллинса выявлены все основные типы персонажей. «Герои» в произведении – это Пойнтер Кроу, директор «Сигмы», а также ассоциативный двойник короля Артура; Грейсон Пирс – проекция образа Парцифаля; Монк Коккалисом – современный парафраз образа Тесея. «Помощники» героя – в романе это культуролог Рейчел Верона, отец Рай, мальчик-проводник Лайл и др. «Врагами» выступают лидеры концерна «Виатус» и таинственного террористического ордена «Гильдия». На своем пути герои встречают «вредителей» – суперагента Крису Магнуссен, профессора Бойль и др. Среди «дарителей» ведущую роль играет святой Малахия с его подарком – лекарством против загадочной болезни.

Итак, в романе Дж. Роллинса «Ключ Судного дня» рамочный квест-хронотоп содержит несколько стадиальных хронотопов, построенных как лабиринт испытаний. Субъектом в романе предстает коллективный образ героя отряда «Сигма», который трансформирует мономиф «тысячеликого героя» (Дж. Кэмпбелл). Предикатом выступает «лабиринт», образованный из загадок на пути к изобретению способа спасения человечества. В квест-хронопах доминируют «конспирологический» и «культурологический» типы лабиринта, по которым просматривают прецедентные тексты – миф о Тесее и Минотавре, романы о рыцарях Круглого стола и легенды о Святом Граале.

### Список литературы

1. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Роллинс, Дж. Ключ Судного дня / Джеймс Роллинс [пер. с англ. С. Саксина]. – М.: Эксмо, 2015. – 640 с.
3. Тихомирова, О. В. Міфічний квест у літературній спадщині Дж. Р.Р. Толкіна: автореф. дис... канд. філол. наук. 10.01.04 / О.В. Тихомирова; Київ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2003. – 22 с.

### Abstract

The article deals with the space-time level of the quest in the novel-labyrinth «The Doomsday Key» by J. Rollins. The subject of the quest in the novel is presented by a collective image of the detachment's hero «Sigma», which transforms the monomyth «The Hero with a Thousand Faces» in modern popular literature (J. Campbell). «Conspiracy» and «culturological» types of labyrinths dominate in the quest-chronotope. The author interprets / profanes the artistic clichés of the mythological texts from the position of mass culture.

**Keywords:** quest, quest-chronotope, monomyth, «conspiracy» labyrinth, «culturological» labyrinth.

*Т.А. Плотникова,  
студент 1 курса  
ЛГПУ им. П.П. Семенова-Тян-Шанского (г. Липецк)  
Научный руководитель – О.С. Шурупова,  
к.ф.н., доц. ЛГПУ им. П.П. Семенова-Тян-Шанского*

## **ВЛИЯНИЕ КИНЕМАТОГРАФА НА ЛИЧНОСТЬ**

В данной статье рассматривается влияние кинематографа на личность в разные исторические периоды, начиная с момента его появления в России и до наших дней, воздействие кино на психику современного человека.

**Ключевые слова:** личность, психика, кинематограф, история, влияние

Далеко не секрет, что повседневная жизнь человека это, в большинстве своем, стрессы и сложности, с которыми необходимо справляться. Мы живем в таком мире, где нельзя предугадать, как пройдет хотя бы один день. Наши тревоги – это самые главные и серьезные враги в нашем мире. Современный человек переживает из-за всего. Недостаток денег или их избыток, положение в обществе, проблемы в семье, личной жизни и просто мелкие внутренние переживания... Все это легко может перерасти в полноценную психологическую проблему или просто привести к серьезным болезням. И это не беря в расчет то, что многие из нас пропускают через себя нескончаемый поток информации, поступающей из СМИ, и, к сожалению, это редко что-то приятное. Войны, теракты, политические столкновения, катастрофы, об этом мы слышим ежедневно и ежечасно с экранов и мониторов.

Сегодняшний ритм человеческой жизни набрал невероятную скорость. Большие города никогда не спят, они требуют от каждого стойкости и несгибаемости, без этих качеств невозможно выжить среди миллионов таких же, стремящихся к чему-то людей. Но, к сожалению, очень часто за этой маской силы скрывается человек, окруженный толпой, но оставшийся в полном одиночестве. И это так же сильно отягощает жизнь. От подобного мироощущения человек становится подозрительным, раздражительным и психически неустойчивым. Развивается естественное, острое желание сбежать от этой реальности хотя бы на какое-то время.

Существует немало таких «дверей из современной реальности», и порой человек сам не замечает, как открывает одну из них. И

хорошо, если открывается правильная дверь, не скрывающая за собой угрозу. Музыка, живопись, поэзия, культура – это и есть своеобразные помощники, психологи, позволяющие нам на какое-то время перестать быть собой и уйти от угнетающих проблем, но в то же время и подумать о них. В героях книг, стихов, песен мы зачастую узнаем себя. Кажется, что если он справился, то смогу и я. Человек перестает ощущать свое одиночество, в лице любимого героя он видит друга.

Одной из таких дверей является кинематограф. За свою сравнительно недолгую историю этот вид искусства стал по-настоящему массовым. Как сказал однажды великий английский режиссер Альфред Хичкок: «Фильм – это жизнь, с которой вывели пятна скуки». И действительно, кино, особенно созданное с помощью современных технологий, завораживает. Оно может заставить человека прожить еще одну или сотню разных судеб, оставить реальность и перенестись туда, куда захочет душа. Часто в кино мы видим ту жизнь, о которой глубоко внутри мечтаем, которую хотели бы видеть вокруг себя, и это может оказать сильное влияние на человека и его психику. Вплоть до полной переоценки ценностей кино заставляет нас задумываться о существовании. Фильмы вдохновляют. Они показывают, что даже в самые трудные времена возможно найти надежду.

Я считаю, что именно по этим причинам кинематограф так быстро обрел свою популярность и массовость. И именно в нашем современном мире, где внутренний мир обычного человека невероятно уязвим, кино может стать как спасением души, так и угрозой для психики.

Но если говорить о кинематографе как о массовом психологе, то что он способен сделать не с единичным представителем человечества, а с целой толпой, с народом? Еще В.И. Ленин говорил: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» [4]. И когда сейчас, с высоты прошедших лет, можно оценить политику большевиков, становится понятно, что Владимир Ильич точно знал, о чем говорил. С 20-х годов XX века начинаются времена активной пропаганды власти в СССР. Документальные и художественные фильмы рассказывали и показывали, как сильна коммунистическая партия, насколько правильна и справедлива ее политика на общем фоне. Особенно сильна эта пропаганда была во время Великой Отечественной войны. Эти фильмы помогали людям верить в силу власти, в единство народа и уязвимость врага. В те страшные времена кинематограф помог объединиться огромной стране. Людская вера в победу стала непоколебимой.

Конечно, огромное влияние на умы кинематограф имеет и в наше время. Но из-за активного развития интернета и СМИ сегодня кино, в большинстве своем, это индустрия развлечений.

В наше время кино – это, во-первых, зрелищность. Искушенному зрителю мало глубокого сюжета или скрытого смысла, нужна определенная картинка. И во многом это зависит от возможностей киноиндустрии. Если в распоряжении режиссера имеется только «волшебный фонарь» (фонарь для проецирования изображений на вертикальный экран, ставший широко известен в XVII веке. Он в упрощении представлял собой ящик с увеличительной трубой и светильником внутри. Сзади этого светильника стоял рефлектор-отражатель, между трубой и ящиком была щель, где ставился тушью нарисованный кадр), то и фильм будет представлять собой простое изображение животного или человека. Но сейчас технологии кино ушли далеко вперед, и режиссеры могут показать на экране все что угодно. И, разумеется, в жанре, к примеру, документального кино – это определенный плюс. Не теряется основная часть важной информации, наглядно и реалистично показываются многие события истории. Мы даже можем представить, что перенеслись во времени на сотни лет. Кинематограф сейчас вполне можно назвать машиной времени.

Но если говорить о таких жанрах, как боевик или ужасы, так ли хороши размах, зрелищность и невероятная реалистичность, присущие киноиндустрии наших дней? Захочется ли нормальному человеку подвергать свою психику дополнительным потрясениям в виде убийств и крови?

Я считаю, что это и есть основной недостаток современного кинематографа. Вседозволенность. Отсутствие четких границ того, что показывать можно, а что лучше никогда не отправлять на общедоступный просмотр. Ведь сейчас существует всемирная сеть, очень удобный ресурс для распространения. Даже если тот или иной фильм не прошел рейтинговую цензуру или имеет определенные возрастные ограничения, едва ли это станет причиной для его изъятия из интернета. Скорее наоборот, он привлечет внимание сотен людей, как нечто необычное, запрещенное. Его просмотр и распространение станут вызовом.

Сегодня даже маленький ребенок 5–6 лет, который имеет доступ в интернет, при попустительстве родителей, может наткнуться на один из фильмов ужасов. И даже при том что ребенок едва ли поймет, о чем это кино, его психика вряд ли останется нетронутой. Что же говорить о взрослых людях, имеющих осознанный доступ к таким вещам?

Еще одним важным аспектом влияния кинематографа на сознание людей является речь героев. К примеру, если фильм становится по-настоящему популярным, речевые обороты персонажей быстро перенимаются зрителями. Так в словарном запасе широкого круга появляются новые, не используемые ранее слова, которые впоследствии могут прочно войти в национальную языковую систему: некоторые фразы становятся крылатыми, а отдельные предложения служат жизненным ориентиром для целых поколений. Но не всегда словесные образы, проникшие в нашу речь из фильмов, способствуют ее улучшению. К примеру, мы едва ли можем почерпнуть что-то поэтическое и значимое из такого кинематографического жанра, как боевик. Частые спутники подобных фильмов – ругательства и ненормативная лексика.

Таким образом, я считаю, что сегодня нельзя однозначно оценить, какое именно влияние оказывает на человека кино, ибо существуют как положительные, так и отрицательные его стороны, но, безусловно, то, что кинематограф занимает значительное место в нашей повседневной жизни, и человек может как найти в нем спасение, так и, окунувшись в этот мир, утратить связь с окружающей действительностью.

#### **Список литературы**

1. Болтянский, Г.М. Ленин и кино / Г.М. Болтянский. – М.–Л: Гос. изд-во, 1925. – 96 с.
2. Брокгауз, Ф.А. Энциклопедический словарь / А.Ф. Брокгауз, И.А. Ефрон. – М.: Эксмо, 2007. – 726 с.
3. Садуль, Жорж. Всеобщая история кино / Ж. Садуль: В<sup>6</sup> т. – М.: Искусство, 1958 – 1983.
4. Советское кино. – 1933. – № 1–2.

#### **Abstract**

This article discusses the influence of cinema on the person in different historical periods, from the moment of his arrival in Russia to date, the influence of cinema on the psyche of the modern man.

**Keywords:** human, psychology, cinema, history, influence



*М.А. Тихова*  
*магистрант 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*  
*Научный руководитель – Т.Б. Зайцева*  
*д.ф.н., доц. кафедры языкознания*  
*и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **КВЕСТ КАК ЖАНР СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА И РАЗНОВИДНОСТЬ КОМПЬЮТЕРНОЙ РОЛЕВОЙ ИГРЫ (RPG-ПОВЕСТВОВАНИЯ)**

В статье рассматривается жанр компьютерной ролевой игры (англ. Computer Role-Playing Game (CRPG или RPG)) и анализируется сюжет RPG при помощи метода описания фольклорных сюжетов с помощью функций, разработанных В.Я. Проппом в работе «Морфология сказки».

**Ключевые слова:** компьютерная игра, функция, Пропп, фольклор, квест

Компьютерная ролевая игра (англ. Computer Role-Playing Game (CRPG или RPG)) – жанр компьютерных игр, основанный на элементах игрового процесса традиционных настольных ролевых игр. В ролевой игре игрок управляет одним или несколькими персонажами, каждый из которых описан набором численных характеристик, списком способностей и умений; примерами таких характеристик могут быть хит-поинты (англ. hit points, HP), показатели силы, ловкости, защиты, уклонения, уровень развития того или иного навыка и т.п. В ходе игры они могут меняться. Одним из характерных элементов игрового процесса является повышение возможностей персонажей за счет улучшения их параметров и изучения новых способностей.

RPG обычно полагаются на продуманный сюжет и игровой мир. Сюжет обычно делится на серию заданий («квестов»).

Характерные признаки ролевой игры (англ. Role playing game, RPG):

– У главного героя (героев) и других персонажей и врагов (чаще в меньшей степени) присутствует некоторое количество параметров (умений, характеристик, навыков) которые определяют их силу и способности. Обычно, главная характеристика персонажей и врагов – это уровень, который определяет общую силу персонажа и определяет доступные навыки и предметы экипировки. Все эти параметры надо совершенствовать путем убийства других персонажей и врагов,

выполнением заданий и использованием этих самых навыков.

– Присутствует проработанный и обширный мир, сильная сюжетная линия, разветвленные диалоги с разными вариантами ответов, множество разных персонажей со своими целями и характерами.

– Большое количество разных предметов: экипировки, зелий, артефактов и т. д.

По целям и задачам, поставленным перед игроком во время продвижения по игре, выделяют несколько направлений в жанре компьютерных ролевых игр:

– RPG-повествование (англ. Narrative RPG или англ. story-driven RPG) построена вокруг некоего повествования; ожидается, что игрок будет увлечен сюжетом игры, персонажами и декорациями и будет следовать основной сюжетной линии (англ. main quest), вокруг которой строится весь остальной игровой процесс. В качестве примеров таких игр называются серия игр Mass Effect, серия игр Dragon Age, серия игр Witcher, серия игр The Elder Scrolls.

– RPG-песочница (англ. sandbox RPG) помещает игрового персонажа в открытый мир, предоставляя игроку делать то, что ему заблагорассудится. В таких играх вместо основной сюжетной линии игроку предлагается множество независимых заданий, мест для посещения и тому подобного.

– Зачистка подземелий (англ. Dungeon crawler) ставит во главу угла развитие персонажа, превращая повышение характеристик и приобретение новой, более ценной экипировки в самоцель.

Термин «квест» был заимствован из английского языка, и он может быть переведен на русский язык как «поиск, предмет поисков, поиск приключений, исполнение рыцарского обета». В мифологии и литературе на английском языке понятие «квест» изначально обозначало один из способов построения сюжета – путешествие персонажей к определенной цели через преодоление трудностей. В основе повествовательных структур типа quest лежит следующая схема: герой (субъект), оказавшись в исходной для сюжета ситуации ценностной «недостачи» («разлада» с миром) стремится своими поступками изменить эту ситуацию таким образом, чтобы «недостача» была ликвидирована, а «разлад» устранен; при этом «субъект» сталкивается с рядом препятствий и проходит через серию испытаний. «Кто-то восстает против чего-то или против самого себя, и это восстание влечет за собой действие, развитие проблемной ситуации». Герой воплощает «субъективную структуру мира романа», тогда как действительность, подлежащая преобразению, образует «второй

элемент диалектического единства, объективную, или внешнюю структуру мира романа» (в свою очередь наделенную динамизмом), причем «субъективная структура – активный субъект – как бы стремится, движется по направлению ко второй, объективной структуре, чтобы вступить с ней во взаимодействие» [4, 176].

Обычно во время этого путешествия героям приходится преодолевать многочисленные трудности и встречать множество персонажей, которые помогают либо мешают им. Герои могут выполнять квест как из личной выгоды, так и из других мотивов. Выполнение некоторых квестов связано с решением нравственно-этических задач. Большую популярность подобные сюжеты получили в рыцарских романах, в частности, один из наиболее знаменитых квестов рыцарей Круглого Стола – поиски Святого Грааля. Рамочный тип квеста в романе, по-видимому, совпадает с некой глубинной повествовательной структурой [5, 57].

Безусловно, сюжетная структура типа quest лежит не только в основе некоторых мифических повествований (повествования об инициации, о добывании культурных предметов и т.п.), но и проникла в литературу в целом через мифологическую и классическую сказку.

Нужно отметить, что еще В.Я. Пропп называл волшебную сказку «мифической» (по крайней мере на основании ее генезиса из мифа). Однако классическая волшебная сказка (объект структурологического изучения В.Я. Проппа) полностью отдифференцирована от мифа. Мифологическое мировоззрение здесь превратилось в форму сказки, в которой фантастические лица и предметы действуют в известной мере вместо героев, добывают утраченные сказочные ценности, восстанавливают нарушенную справедливость и т. д. [7, 102].

Первобытный миф-сказка представляет собой как бы своеобразную метаструктуру по отношению к классической волшебной сказке, а эта последняя обнаруживает наличие довольно жестких структурных ограничений, неизвестных первобытному фольклору. В первобытных мифах-сказках все синтагматические звенья достаточно обособлены и структурно равноценны. Действие может начаться как с потери, так и с приобретения.

Весь ход повествования чаще завершается приобретением, но в принципе может кончиться и потерей. Между отдельными эпизодами нет иерархии.

Различные объекты поисков и борьбы героев, как правило, выступают в своей абсолютной ценности и не являются исключительно средством для приобретения других ценностей. В

классической волшебной сказке отдельные звенья включены в иерархическую структуру, в которой одни испытания являются необходимой ступенью для других, одни сказочные ценности – лишь средством для добывания других. Действие большей частью начинается с беды (недостачи) и обязательно кончается избавлением от беды и приобретением некоторых ценностей. Типичный счастливый конец – женитьба на царевне и получение в придачу полцарства. Соответственно сказочная женитьба оказывается, как бы высшей ценностью, а всякого рода чудесные предметы (не всегда, но большей частью) выступают лишь в качестве инструмента основного успеха [4, 202].

Если брать новые определения термина «квест», пришедшие из индустрии компьютерных игр, а именно:

Квест – компьютерная игра-повествование, в которой управляемый игроком герой продвигается по сюжету и взаимодействует с игровым миром посредством применения предметов, общения с другими персонажами и решения логических задач;

Квест – задание в компьютерной ролевой игре, которое требуется выполнить персонажу (или персонажам) для достижения игровой цели. После выполнения вы получаете опыт, деньги, репутацию, вещи, одежду, оружие и т. д., можно сделать вывод, что литературоведческий термин и термины игровой индустрии несут в себе одно семантическое ядро.

Обычно, в начале компьютерной игры герою обозначается какая-либо недостача или происходит вредительство, и герой стремится ее разрешить. За выполнение задачи герой получает вознаграждение – это может быть семья, возвращение живых родственников, либо какое-нибудь материальное благо.

Если рассматривать квест, как задание в компьютерной игре, то можно заметить, что задание подобного рода будет основано на тех же принципах, что и квест, как способ построения сюжета. Наиболее часто задания подобного типа используются в RPG- повествованиях. Там они делятся на 2 вида: главные и побочные. Главный квест – это обычно тот квест, по мере прохождения которого развивается сюжет. Побочный же квест – это квест, который не влияет на развитие сюжета, но за его прохождение игрок узнает что-то новое о герое либо помощниках, или получает какие-нибудь предметы.

Игра Mass Effect, которая была выбрана для анализа, пользуется вторым значением термина, пришедшим из игровой индустрии, т.е. квест, как задание в компьютерной ролевой игре, которое требуется выполнить персонажу (или персонажам) для достижения игровой цели. После

выполнения вы получаете опыт, деньги, репутацию, вещи, одежду, оружие и т. д. В данном случае также будет наличие «недостачи» и стремление исправить данную ситуацию.

Подчеркнем, что само понятие квеста как жанра компьютерной игры зародилось раньше, чем квеста как задания в RPG-повествовании. Следовательно, можно сделать вывод, что игры этого жанра являются основоположниками применения в игровой культуре этого типа повествования.

В случае анализа по функциям Проппа нужно отметить, что анализ сюжета неотделим от действующих лиц. Из-за этого мы начнем анализ с распределения ролей и характеристики каждого персонажа.

Итак, капитан Шепард – герой. О нем все нужную информацию мы узнаем в исходной ситуации, в данном случае это ролик, с которого начинается игра.

Дарителем является капитан Андерсон и Совет. Именно он обладает «волшебным» (в случае рассмотрения подобного сюжета «волшебное средство» – это средство, которое превосходит все остальное в несколько раз) средством, кораблем «Нормандия», а Совет назначает его Спектром.

Помощниками являются: Кайден Аленко, Эшли Уильямс, Гаррус Вакариан, Тали'Зора вас Нима нар Райя, Урднот Рекс, Лиара Т'Сони.

Антагонист – в данном случае их три: матриарх Бенезия, Сарен, Властелин, т.е. пара функций «борьба – победа» будет осуществлена 3 раза. Итак, мы вплотную подошли к анализу сюжета, представленной компьютерной игры по функциям В.Я. Проппа.

Mass Effect, как и сказка начинается с некоторой исходной ситуации. В данном случае мы узнаем о герое: его имя, внешний вид, положение в обществе. Также эту ситуацию можно назвать ситуацией внешнего благополучия.

Далее следуют парные функции: функция выведывания – функция выдачи.

Следующей представленной в игре функцией является функция вредительства, с помощью ее создается все развитие действия. Все представленные функции могут рассматриваться как подготовительная часть или завязка.

Здесь функция вредительства представлена так: Сарен по приказу Властелина убивает Найлуса; геты в союзе с Властелином нападают на крайние человеческие колонии; Властелин, как жнец, угрожает миру вообще.

Следующей будет функция посредничества – капитан Андерсон предлагает Шепарду заявить о произошедшем на Иден Прайм. Вслед за ней неразрывно следует функция противодействия – в данном случае герой соглашается рассказать о том, что произошло. Следует функция отправки – герой отправляется на Цитадель.

Нужно заметить, что такой блок функций повторяется два раза подряд. Первый блок был разобран нами выше. Второй блок начинается с предложения Совета поймать Найлуса. Герой снова соглашается и в данном случае происходит отправка героя с развитием следующих за этой функцией.

*Затем* мы видим первую функции дарителя. В данном случае сам процесс дарения происходит через разговор (выспрашивание). Реакция героя является положительной. Капитан Андерсон отказывается от полномочий и передает корабль в руки Шепарда.

Блок функций дарителя встречается в повествовании еще 4 раза, так герой обретает волшебных помощников.

Нужно заметить, что в данном случае функция доставки героя до искомого предмета выпала. Герой сам находит искомый предмет в результате поисков, т.е. функция доставки в данном случае является естественным продолжением функции второй отправки (когда Шепард отправляется из Цитадели).

Далее следует блок парных функций «борьба – победа»: Шепард побеждает матриарха Бенезию в открытом бою.

Начальная беда ликвидировалась, но т.к. герой не достиг главной цели он вновь отправляется на поиски. подобный блок, начинающийся с функции отправки и до функции ликвидации беды повторяется. Этот блок связан с событиями на планете Ферос, где обитает Торианин. В этом случае полностью повторяется описанный выше блок. Но герой снова не достигает главной цели и отправляется на поиски.

После этой отправки, появляется функция доставки, т.е. герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения.

Снова повторяется набор парных функций «борьба – победа»: Шепард вступает в бой с Сареном, а в это время космическая флотилия атакует Властелина; Сарен погибает от рук героя, Властелин также погибает.

Нужно заметить, что ключевой структурой игры Mass Effect являются квесты, действие которых обычно начинается с недостачи и заканчивается ликвидацией этой недостачи, в конце герой приобретает некоторые ценности. т.е. награждается.

Следовательно, можно сделать вывод, что игра Mass Effect во многом использует функции волшебной сказки, т.к. общий сюжет ее осложняется при помощи побочных квестов-заданий, которые напрямую повторяют функции В.Я. Проппа. А главный сюжет, который был разобран выше усложняется при помощи удвоения или утроения блоков функций.

Так как сама игра является трилогией, то в следующих частях встречаются и другие функции В.Я. Проппа. К примеру, Mass Effect 2 начинается со смерти главного героя (Шепарда) и затем его воскрешают, т.е. один из подвидов функции недостачи, перед которым естественно следует функция вредительства.

Следовательно, можно провести анализ всех трех частей игры Mass Effect, что даст новые основания для рассмотрения сюжетов компьютерных игр в контексте литературоведения и фольклористики.

#### **Список литературы:**

1. Зарубежные исследования по семиотике фольклора: сб. ст. / отв. ред. Е.М. Мелетинский, Ю.С. Неклюдов. – М.: Издательская фирма «Восточная литература», 1985. – 405 с.
2. Зюмтор, П. Опыт построения средневековой поэтики. / П. Зюмтор. – СПб.: Алетейя, 2002. – 367 с.
3. Леви-Строс, К. Структура и форма. Размышления над одной работой Владимира Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. / К. Леви-Строс. – М.: Издательская фирма «Восточная литература», 1985. – 460 с.
4. Маранда, П. Структурные модели в фольклоре // Зарубежные исследования по семиотике фольклора / П. Маранда, Э. Кенгас-Маранда. – М.: Издательская фирма «Восточная литература», 1985. – 349 с.
5. Прието, А. Морфология романа / А. Прието. – М.: Академический проект, 1983. – 389 с.
6. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 335 с.
7. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
8. Хейзинга, И. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / И. Хейзинга. Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильве-строва; Коммент. Д.Э. Харитоновича. – М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 215 с.
9. Щеглов, Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Ю.К. Щеглов // Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / Ю.К. Щеглов,

А.К. Жолковский – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 356 с.

10. Jason, H., Segal, D. Introduction / H. Jason, D. Segal // Patterns in oral literature. – Paris: The Hague, 1977. – 150 p.

**Abstract**

The article discusses the genre of computer role-playing game (Engl. Computer Role-Playing Game (CRPG or RPG)) and analyzed the plot of the RPG using the method of description of folklore stories using the functions developed by V. J. Propp in the "Morphology of the tale".

**Keywords:** computer game, functions, Propp, folklore, quest



*О.Н. Ушакова,  
аспирант Икурса КГУ (г. Кострома)  
Научный руководитель – Н.Г. Коптелова,  
д.ф.н., проф. кафедры отечественной  
филологии и журналистики КГУ*

## **КАТЕГОРИЯ МУЗЫКИ В СБОРНИКЕ Г.В. ИВАНОВА «ОТПЛЫТИЕ НА ОСТРОВ ЦИТЕРУ» (1937)**

В статье доказывается значимая роль категории музыки в художественном мире сборника Г.В. Иванова «Отплытие на остров Цитеру» (1937). Прослеживаются специфика образного воплощения и трансформация смыслового наполнения этого понятия в поэтической системе этого поэта-эмигранта. Выявляются некоторые переключки Иванова с традициями русской классической литературы.

**Ключевые слова:** Георгий Владимирович Иванов, сборник «Отплытие на остров Цитеру», категория музыки, мировоззренческая функция, традиционные образы русской литературы.

Категория музыки – вторая по значимости (после символа) в эстетике символизма. Эта категория использовалась символистами в двух разных аспектах – общемировоззренческом и техническом. В первом, философском значении, музыка – не система звуков, а универсальная метафизическая сила, воплощающая стихию «чистого движения», своего рода первооснова всякого творчества (например, призыв А. Блока «слушать музыку революции»). Во втором значении категория музыки – словесно-музыкальная фактура стиха, как максимальное использование звуковых и ритмических возможностей поэзии (таков лозунг П. Верлена «Музыка прежде всего») [4, 38-39]. Однако категория музыки была востребована и в литературе русского постсимволизма. Так, она многое определила в эмигрантском творчестве Георгия Иванова, художественные искания которого были генетически связаны с акмеизмом.

Еще критик русского зарубежья Глеб Струве справедливо отметил главенствующую роль «музыки» в сборнике «Розы» (1931), ставшей «ключом» к поэтическому миру Георгия Иванова: «Стихи “Роз” полны были какой-то пронзительной прелести, какой-то волнующей музыки. <...> Поэт, гонявшийся за внешними эффектами, за изысканно точными словами, вернулся в лоно музыкальной стихии слова» [7, 184].

Категория музыки активно участвует в создании картины мира и в сборнике Г. Иванова «Отплытие на остров Цитеру» (1937). Поэт пытается вслушаться в музыку мира, постичь ее тайный смысл.

Попробуем это доказать на поэтических текстах выше указанного сборника.

В стихотворении «Это месяц плывет по эфиру...» музыка предстает символом вечности, мистического света и примирения с жизненными утратами: «Бесконечность, одна бесконечность / В<sup>о</sup>леденеющем мире звенит. / Это музыка миру прощает / То, что жизнь никогда не простит. / Это музыка путь освещает, / Где погибшее счастье летит [3, I, 298]. Музыка становится звеном между жизнью и смертью человека, живущего в современном автору мире. Образ смерти в анализируемом стихотворении Г. Иванова сопрягается с метафорой «лодки» («Это лодка скользит по волнам... / Это смерть улыбается нам»). Следует отметить, что образ лодки является традиционным в мировой литературе (Байрон, Г.Р. Державин, В.А. Жуковский, М.Ю. Лермонтов): «Лодка – символ загробного мира, символ последнего пути богов и людей» [8]. У поэта Иванова лодка – это также символ смерти, которая противопоставлена жизни. Жизнь же – это «детство и счастье твое», «то, что зовется любовью», «надеждой», это «ветки сосен».

Музыка в этом стихотворении иерархически возвышается над понятиями жизни и смерти. Она «особенная», она все «миру прощает». Только она пока не может помочь человеку найти выход в жизненном лабиринте. В этот лабиринт оказался загнан и сам Георгий Иванов, как тысячи его сограждан, покинувших Родину после Октябрьской революции 1917 года в надежде обрести новую жизнь без слез, без потерь близких, без унижений.

В стихотворении «Россия счастье. Россия свет...» возникает образ «музыки, сводящей с ума». Это музыка не душевного счастья и покоя, а ледящего человека страха: «Веревка, пуля, каторжный рассвет / Над тем, чему названья в мире нет» [3, I, 298]. В сознании лирического героя Россия в этом произведении предстает миражом, неким небытием и ужасом: «А, может, быть России вовсе нет. / <...>/ Россия тишина. Россия прах. / А, может быть, Россия – только страх» [3, I, 298]. Лирический субъект словно находится в состоянии болезненного бреда, абсурда, пустоты, он полностью потерян во времени и пространстве: «И над Невой закат не догорал, / И Пушкин на снегу не умирал, / И нет ни Петербурга, ни Кремля / – Одни снега, снега, поля, поля...» [3, I, 298].

Тема жизни и смерти продолжается раскрываться через образ мертвой музыки в следующем стихотворении Георгия Иванова «Только всего – простодушный мотив...». Категория музыки здесь репрезентирована через такие поэтические символы, как «напев»,

«умирающий звук», затихающая «песня», «скрипка, падающая из рук». Усиливается трагизм мировосприятия лирического героя стихотворения. И это подчеркивается метафорой «мертвой скрипки», падающей в «предвечную тьму». Свеча становится свидетелем смерти человека «со скрипкой»: «Только свеча, нагорев, догорев... / Только. И°падает скрипка из рук» [3, I, 300]. Образ свечи, как и упомянутый ранее образ лодки, является устойчивым в русской классической литературе (вспомним «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского). Словарь символов так расшифровывает семантику образа свечи: «Свет во тьме жизни, озарение, живительную силу Солнца, а также неверную жизнь, которую так же легко погасить, мимолетность. Свечи, зажигаемые, когда человек умер, освещают эту тьму смерти, олицетворяя свет мира предстоящего» [8]. Так, в стихотворении Георгия Иванова «Только всего – простодушный мотив...» свеча становится символом света в мире изгнанников, в мире тьмы.

Уже в стихотворении «Музыка мне больше не нужна...» Георгий Иванов скрыто полемизирует с поэтом-символистом Александром Блоком, который слышит «музыку революции». Поэт Иванов заявляет о своей позиции: «Ничего не может изменить / И не может ничему помочь» [3, I, 302]. Музыка «глухо рассыпается», слышится только плач. Теперь музыка для лирического героя складывается только из неясных и неотчетливых отголосков, растворяющихся в тишине ночи: «То, что только плачет, и звенит, / И°туманит, и уходит в ночь...» [3, I, 302].

В стихотворении «Ни светлым именем богов...» поэт парадоксально связывает «бессмертную музыку» с трагической гибелью современного мира. Этот мир Георгий Иванов уже сравнивает с оплавленной свечой, пламя которой «пальцы обжигает». Значение образа свечи здесь трансформируется. Если в стихотворении «Только всего – простодушный мотив...» свеча – свет, освещающий тьму смерти, то в выше рассматриваемом стихотворении свеча – это напоминание о «гибельном пожаре жизни» (А. Блок), вселенской трагедии, которые рождают «музыку» творческих прозрений поэта: «Мир оплывает, как свеча, / И пламя пальцы обжигает. / Бессмертной музыкой звуча, / Он ширится и погибает» [3, I, 304].

Используя перевернутое изречение «И тьма – уже не тьма, а свет» в этом стихотворении, Георгий Иванов отсылает читателя к Евангелию от Луки: «Итак, смотри: свет, который в тебе, не есть ли тьма» (От Луки, 11:35). Таким образом, в стихотворении «Ни светлым именем богов...» звучит вечная для русской классической литературы

тема добра и зла. Однако Иванов в разработке традиционной темы акцентирует особый аспект, связанный с проблемой диалектического взаимодействия добра и зла, затрагивающийся ранее в прозе Ф.М.°Достоевского, а также в поэзии русских символистов. Он предлагает следующую философскую формулу: «Она прекрасна, эта мгла. / Она похожа на сиянье. / Добра и зла, добра и зла / В ней неразрывное слиянье. / Добра и зла, добра и зла / Смысл, раскаленный добела» [3, I, 304]. Такова человеческая природа – соединять в себе светлое и темное начало, а современный мир – это зеркальное отражение человеческого начала, которое идет от сотворения мира Богом.

В стихотворении «Сиянье. В двенадцать часов по ночам...» лирический герой признается, что «... музыка. Только она / одна не обманет». Через «шорох ночных голосов» Георгий Иванов возвращается в далекое прошлое: «О, все это было когда-то – / Над синими далями русских лесов / В торжественной грусти заката...» [3, I, 306].

Произведение «Сиянье. В двенадцать часов по ночам...» Георгия Иванова отсылает читателя к стихотворению «В двенадцать часов по ночам из гроба встает барабанщик» («Ночной осмотр») В.А.°Жуковского [2, I, 389]. Главные герои Жуковского – барабанщик и трубач, которые поднимают из могил мертвые души солдат пехоты и конницы. С одной стороны, рисуется страшная ужасающая картина мертвецов, а с другой стороны, показана мощь французских солдат, которые отдали жизнь за своего императора. В этом поэтическом тексте мистической оказывается музыка барабанщика и трубача, которая становится неким сигналом восстания мертвых из своих могил.

В стихотворении Георгия Иванова мы видим лишь намеки, ассоциации на поэтическую картину В. Жуковского: «В двенадцать часов по ночам, / Из гроба...», «И верность. О, верность верна!», «все это было когда-то над синими далями русских лесов», «Расплата». Для°Иванова важна не подробная передача действий, а таинственность, мистический смысл происходящих событий. В этом произведении романтические традиции тесно переплетаются с символистскими («темная роза», «двенадцать часов ночи», «торжественная грусть заката»). Мотив «музыки» в стихотворении Иванова («И музыка. Только она/ не обманет») перекликается с образом «музыки» барабанщика и трубача, являющимся смысловым центром стихотворения В.А. Жуковского.

В поэтическом произведении «Замело тебя счастье снегами...» композиционным стержнем становится мотив поиска потерянного счастья. Уже традиционно через хаос и беспорядок все заматающего

снега звучит «белая музыка», но она не просто звучит, а «бьется». Музыка становится надеждой, жизнью, свободой для героя. Символ веры связан с наступлением нового времени – «Нового Года», но между строк чувствуется некий трагизм существования человека: «... счастье..., / Унесло на столетья назад». Поэтому выхода нет: «Но снегами меня замело» [3, I, 307]. Русскому человеку, перенесшему потрясение смены власти после Октябрьской революции 1917 года, остается только память о былой счастливой жизни в царской России. Отсюда мотив смерти, безысходности ощущается все сильнее – счастье становится недостижимым: «Затопало тебя сапогами / Отступающих в вечность солдат» [3, I, 307]. Так образ солдат вводит тему мира и войны, где смерть – само собой разумеющееся явление. Не случайно у бьющейся «белой музыки» только лишь одно «крыло».

В стихотворении «Над розовым морем вставала луна...» музыка разделяет мир героя на прошлое и настоящее. «Жалобный рокот гавайской гитары» помогает окунуться влюбленным в романтическую атмосферу воспоминаний минувших дней: «Послушай. О, как это было давно, / Такое же море и то же вино» [3, I, 312]. Символы моря и луны – это топорсы, характерные для многих писателей-романтиков. Герои-влюбленные в ивановском стихотворении также находятся под властью чар моря, луны, гавайской гитары, они предаются воспоминаниям: «Мне кажется, будто и музыка та же. / Послушай, послушай, – мне кажется даже...» [3, I, 312]. Прием умолчания вызывает в воображении каждого читателя свои светлые воспоминания, но героиня стихотворения все расставляет по своим местам: «Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой. / Мы жили тогда на планете другой. / И слишком устали, и слишком мы стары / Для этого вальса и этой гитары» [3, I, 312]. Музыка в этом поэтическом произведении является неким проводником, соединяющим два отрезка времени героев стихотворения: прошлое и настоящее. Но ностальгическая музыка оставляет возлюбленных именно «на этой планете» («другая планета» – это счастливое прошлое).

Тоска по утраченной Родине выливается у Георгия Иванова в звон бубенцов (в стихотворении «Этот звон бубенцов издалека»), а образ тройки «с широким разбегом» напоминает читателю о дореволюционной России. И вновь Иванов подключается к традиции русской классической литературы, в которой образ тройки выступает как весьма частотный и емкий по своему смысловому наполнению символ. Сразу же вспоминается гоголевский образ птицы-тройки из поэмы «Мертвые души», олицетворяющий Россию, несущуюся вперед. Но Георгий Иванов как будто возвращает читателя из

дореволюционной патриархальной России в суровое настоящее. Так, ужасающе звучит в стихотворении «черная музыка Блока», которая падает на «сияющий снег». У читателя сразу возникает ассоциативный ряд: революция – Блок – «слушая музыку революции» – поэма «Двенадцать».

Стихотворение «Жизнь бессмысленную прожил...» является последним в сборнике «Отплытие на остров Цитеру». В этом произведении герой не слышит музыки, он воспринимает только звуки обыденного, не преображенного поэтическим вдохновением мира: «В°доме скрипнет половица, / На окошко сядет птица, / В стенке хрустнет. Это – он» [3, I, 297]. Лирический субъект Г. Иванова признается, что он прожил бессмысленную жизнь «на ветру и на юру». Здесь образ ветра символизирует запутанность жизненного пути героя, потерявшего родину, омертвевшего («он, не споря, покори́лся и теперь в земле лежит») и лишившегося дара улавливать музыкальную стихию бытия.

Таким образом, категория музыки в сборнике «Отплытие на остров Цитеру» выполняет важную мировоззренческую функцию. С°лейтмотивом музыки связано переосмысление традиционных образов русской классической литературы: снега, моря, свечи, лодка, тройки, – которые выстраиваются в стихотворении поэта в определенный ассоциативный ряд. Музыка у Иванова в данном сборнике представлена в разных образных воплощениях: в звуках и скрипах, в песне, в напеве, в музыке скрипки, гавайской гитары, в звоне бубенцов, вое ветра. Категория музыки является связующим звеном между жизнью и смертью, добром и злом, прошлым и настоящим лирического героя. Отсутствие музыки в стихотворениях – это тоже знак, символ пустоты, смерти души героя вдали от родины.

#### **Список литературы**

1. Баевский, В.С. История русской поэзии: 1730-1980. Компендиум /В.С. Баевский.– Смоленск: Русич, 1994. – 304 с.
2. Жуковский, В.А. Собрание сочинений: В 4 т. / В.А.°Жуковский.– М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит. , 1959–1960.
3. Иванов, Г.В. Собрание сочинений: В 3 т. / Г.В. Иванов. – М.:°«Согласие», 1993.
4. Карсалова, Е.В., Леднев, А.В., Шаповалова, Ю.М. «Серебряный век» русской поэзии. Пособие для учителей. / Е.В. Карсалова, А.В.°Леднев, Ю.М. Шаповалова. – М.: Новая школа. – 192 с.
5. Поэты Серебряного века / вступит.ст. Т. Воронцовой. – М.:°ТЕРРА, 1999. – 416 с.

6. Арьев, А.Ю. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование [Электронный ресурс] / А.Ю. Арьев // М.: Звезда, 2009. – С. 33. – Режим доступа: <https://www.litmir.co/br/?b=128536&p=33>

7. Струве, Г. Русская литература в изгнании. Краткий биографический словарь Русского Зарубежья / Р.И. Вильданова, В.Б.Кудрявцев, К.Ю. Лаппо-Данилевский [Электронный ресурс] / Г.°Струве // М.: Русский путь, 1996. – С. 184. – Режим доступа: <http://www.rp-net.ru/book/publications/g.struve/>

8. Тресиддер, Дж. Словарь символов [Электронный ресурс] / Дж. Тресиддер // М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. –448 с.– Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/5601664/>

#### **Abstract**

The significant role of category of music in the art world of the collection of G. V. Ivanov «Departure on the Tsitera Island» (1937) is proved in the article. Specifics of the figurative embodiment and transformation of semantic filling of this concept in poetic system of this poet-emigrant are traced. Some Ivanov's musters become apparent with traditions of the Russian classical literature .

**Keywords:** Georgy Vladimirovich Ivanov, collection «Departure on the Tsitera Island», category of music, world outlook function, traditional images of the Russian classical literature

*Р.С. Цаплин,  
магистрант 2 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)  
Научный руководитель – Т.Ф. Семьян,  
д.ф.н., проф. кафедры филологии ЮУрГУ*

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТОВ РЭП-ГРУППЫ «МАКУЛАТУРА»**

В статье изучается такой феномен, как рэп-поэзия. Обосновывается возможность его литературоведческого исследования и связь с традицией авторской песни. В этом контексте рассматривается творческий путь группы «макулатура» и выявляются ключевые темы и образы их текстов.

**Ключевые слова:** рэп, поэзия, поэтика, раешный стих, литературный контекст

В последнее время хип-хоп культура стала остро актуальным явлением современной социальной жизни. Очевидно, пришло время литературоведческой науке обратиться к изучению этого феномена, как в свое время произошло с творчеством авторов, исполняющих свои тексты под музыку: В. Высоцкого, В. Цоя, бардов (диссертации «Феномен современной фестивальной авторской песни» И.С.°Кузьминой, 2010, «Стихосложение В.С. Высоцкого и проблемы его контекста» О.А. Фоминой, 2005).

Некоторые ученые уже обратили внимание на тексты рэп-композиций. Например, ведущий российский стиховед Юрий Борисович Орлицкий отмечает генетическую связь русских рэп-текстов с раешным стихом [5].

В данной статье представлен анализ творчества рэп-группы «макулатура» (группа презентует себя именно в таком написании), участниками которой являются Евгений Алехин и Константин Сперанский. Название для группы позаимствовано из одноименного романа Чарльза Буковски.

Следуя архаичным традициям, группа считает музыку и текст неразрывно связанными в рамках одного произведения. «Музыка такая же часть трека, как текст и манера исполнения. Сделаешь что-то одно плохо – и все развалится» [6]. Алехин и Сперанский познакомились во время учебы на филологическом факультете в городе Кемерово. В 2004 году Алехин впервые заявил о себе как прозаик. Получил специальный приз «Голос поколения» премии «Дебют», затем последовали публикации в «толстых» журналах «Октябрь», «Крещатик», «Нева», «Волга», «Знамя». В 2008 году



повесть «Третья штанина» вошла в шорт-лист Бунинской премии, а в 2013<sup>о</sup> рассказ «Пляж» в шорт-лист премии О. Генри. «Третью штанину» даже напечатало крупное издательство «Эксмо», но в дальнейшем сотрудничество с издателем не сложилось. В настоящий момент Алехин совместно с басистом «макулатуры» Кириллом Маевским учредил собственное издательство «Ил-music», где печатает современных русских писателей, а также переводную зарубежную прозу. Также под эгидой издательства выходят и его книги. Последняя на данный момент книга, сборник рассказов «Птичья гавань», вышла в 2015 году.

Взаимоотношения прозы Алехина с его рэп-текстами – отдельная тема. Сюжеты, темы, мысли, а иногда и целые строки «путешествуют» из одного произведения в другое. Герой его рассказов, как и лирический герой рэп-текстов, невольно отождествляется с ним самим. «Например, «Процесс» Кафки – тоже автобиографичное произведение, только гиперболизированное. Наши тексты – не мемуары. Но можно сказать, что они все-таки автобиографичны, – говорит Алехин в интервью журналу «Русский репортер». Это автобиография, которая интерпретируется на полную катушку. И ядро в ней – настоящие чувства, будьте уверены» [6]. От этого предельная субъективизация его текстов, как у Хэмингуэя или Керуака.

Второй участник группы Константин Сперанский тоже пишет рассказы. В книге «Камерная музыка» Алехин заявил, что считает своего коллегу по группе Сперанского более талантливым писателем, нежели себя. Но у Сперанского на данный момент опубликован лишь один рассказ, остальное он пишет в стол, ссылаясь на высокую самокритику. В интервью журналу «Дистопия» он признается, что, если бы не уговоры Алехина, многие рэп-тексты не увидели бы свет, потому что сам он постоянно хотел их исправлять, дописывать, но Алехин уговаривал оставить все как есть, как написано первоначально [7]. В этом проявляется разница их творческого метода.

В документальном фильме о группе «Внутренний реп» Евгений говорит, что он мозг, а Сперанский лицо. Но это не совсем так. Для группы пишут тексты они оба. Каждая песня коллектива состоит из двух куплетов и припевов. Каждый пишет свои куплеты сам. Фабульно они никогда не являются продолжением друг друга. Название и припев песни задают тему, а куплеты являются размышлениями на эту тему. При этом у обоих авторов свой индивидуальный стиль. Проанализировав даже несколько текстов, в следующих можно без труда отличить, кому какой припев принадлежит. Поскольку каждый из куплетов является законченным произведением, их очередность не важна. В интервью Алехин говорит, что первым куплет читает тот, кто первый его написал [6].

Алехин фиксирует эмоции, переживания от конкретного события. Куплеты Сперанского же более метафоричны, имеют абстрактно-философский смысл.

Рассмотрим на конкретном примере – отрывках из куплетов песни «Пляж» из одноименного альбома.

едем на скутере мимо пейзажей красивых тревожных  
обилием звуков и красок пугает живая природа  
скорее вернуться к московскому душному лету  
клубам и техрайдеру, картошке, винегрету  
типографии, службам доставки, записи альбомов  
в провинциальные сми интервью и дешевым столовым  
авиакомпания «победа», автобусам, плацкартам  
мечтать о возможности моря, дожидаться инфаркта

Евгений Алехин. Пляж.

В куплете Алехина он сначала использует глаголы настоящего времени «едем», «пугает». Они обозначают текущий момент времени, фиксированный момент настоящего. Следующие строки противопоставляются первым двум. Живая природа против неживой городской. Причем они меняются ролями – автор описал всю свою рутинную жизнь вплоть до инфаркта простым перечислением, показывая, как быстро проносится такая жизнь. При таком контрасте его поездка на скутере по индийским пейзажам кажется практически бесконечной в сравнении с городской жизнью. Но в последней строчке он подчеркивает, что там, где он сейчас – это мечта, которой еще раз, возможно, и не удастся сбыться. Таким образом, реальность и мечта меняются местами. Будучи в рутине, герой желает «мечтать о возможности моря», но, находясь у моря сейчас, в своей мечте, он хочет «скорее вернуться к московскому душному лету». Он не хочет терять ощущение реальности, ведь тогда и мечта перестанет быть мечтой. Проблематика куплета, таким образом, становится бытийной – размышления о мечте и реальности и невозможности существования одного без другого. Здесь уместно вспомнить повесть Алехина «Маленький скучный багаж», которая словно бы дополняет поэтический текст. В ней он описывает свое путешествие с женой по Индии, которое продлилось несколько месяцев. «Впервые я плавал в море в начале года – после самой удачной в моей жизни халтуры мы слетали в Таиланд. С тех пор мне постоянно снилась морская вода. С тех пор я думал, что только на море и стоит жить. Наверное, я был слишком наивен и слишком большое значение придал пустяку» [2; 77].

Посмотрим, как высказывается на ту же тему «напарник» Евгения:

берег блестит на солнце, как зубы дракона  
твой дождевик и твои родинки в заговоре, который раскрою,  
взяв тебя за руку мы одни, и вода прибывает  
я не хочу просыпаться, так в мечте тонет реальность  
ты так же одета, как в тот вечер  
когда десять коктейлей, виски с колой, вино, сигареты и тяжесть  
веселья были во мне типа я проглотил пояс шахида  
красивее твоего лица никто на себе не носил.

Константин Сперанский. Пляж.

Пляж Сперанского тоже мечта. Но он, напротив, стремится убежать туда, «затопив» мечтой реальность. Если у Алехина рассуждение разворачивается от мечты к реальности, то у Сперанского наоборот, мечта строится на основе одного лишь реального факта – некоего «того вечера». Куплет Сперанского –это сон, фантазия на тему. Алехин боится «пропасть» в мечте, для Сперанского тяжелее реальность. Не случайно для описания мечты он использует настоящее время, а для реальности прошедшее (у Алехина, напомним, реальность была представлена будущим). Из этого можно сделать вывод и о лирических героях обоих авторов. У Алехина герой – реалист, у Сперанского герой – романтик. Этим обусловлен и выбор разных художественных приемов. У Сперанского много сравнений, метафор, фантастических образов («как зубы дракона», «типа я проглотил пояс шахида», «твой дождевик и твои родинки в заговоре»), у Алехина много «бытовых» слов, реалистичных образов и нет выразительных средств, основанных на сравнении («техрайдер», «дешевые столовые», «московское душное лето»). Это позволяет раскрывать выбранную коллективом тему в разных аспектах.

Тексты «макулатуры» тематически можно разделить на две большие группы. Первая группы посвящена экзистенциальной проблематике, вторая представляет собой любовную лирику. Экзистенциализм «макулатуры» опирается на социально-бытийный контекст (кстати, сами авторы определяют жанр своих произведений как социально-бытийный рэп). В текстах проявляется нежелание контакта с миром, с принятой системой ценностей:

я бы хотел жить с девочкой в черном ящике  
и не соприкасаться с непонятным миром окружающим  
стараться не нервничать заботиться о желудке  
спрятаться за ширмой от унижительных предрассудков

Евгений Алехин. Альбатрос.

В текстах упоминается множество российских реалий, множество метафор строится в таком контексте. Такой прием

используется часто, детали российского быта намеренно преуменьшаются в соседстве с литературными реминисценциями, создавая ощущение неприязни, отторжения:

но между нами говоря вы уже прокляты и убиты  
но я не дождусь утра возле окна открытого  
честнее замерзнуть насмерть или носить маску  
или ночь улица фонарь аптека магазин патерсон

Константин Сперанский. Жан-Поль Петросян.

Литература в текстах «макулатуры» видится той реальностью, в которую лирические герои прячутся от реальности настоящей:

но если бы я мог выбирать себя то был бы Иваном

Тургеневым  
баринот с тросточкой и уютной бородкой серенькой  
кормил бы паству как безмозглую аквариумную рыбу  
своими книгами о любви к природе и гимназисткам

Евгений Алехин. Отцы и дети.

Любовная лирика группы также связана с социально-бытовым контекстом и имеет литературные аллюзии. Любовь в их текстах понятие, тоже никак не соседствующее с окружающим бытом. Это всегда мечта о будущем или, наоборот, память о прошлом:

Пока я думаю о тебе, меня не отправят на казнь, не  
растерзает толпа  
Страшная сказка, пытаюсь отсрочить финал, главный бой в  
карде  
Без ограничения по раундам, как Гумилев в ущелье ищет  
Ахматову

Пишу дисс на шепчущий мне жить без тебя голос за кадром.

Евгений Алехин. Нейт Диаз.

Частые отсылки к литературным персоналиям объясняются филологическим образованием авторов текстов. Таким образом, создается дополнительный контекст, в котором можно рассматривать их произведения.

### Список литературы

1. Алехин, Е.И. Камерная музыка / Е.И. Алехин – М.: Ил-music, 2012. – 175 с.
2. Алехин, Е.И. Птичья гавань / Е.И. Алехин – М.: Ил-music, 2015. – 183 с.
3. Кузьмина, И.С. Феномен современной фестивальной авторской песни: Автореф. дис. канд. филол. наук / И.С. Кузьмина. – Магнитогорск, 2010. – 22 с.

4. Мельник, Л.И. Особенности молодежных субкультур на примере хип-хопа: Автореф. дис. канд. филос. наук / Л.И. Мельник. – Ростов-на-Дону, 2007. – 27 с.

5. Орлицкий, Ю. «Раек – это райский стих...» [Электронный ресурс] / Ю. Орлицкий. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/2016/3/ra yok-eto-rajskij-stih.html>

6. Туяра, М. Интервью с Евгением Алехиным [Электронный ресурс] / М. Туяра. – Режим доступа: <http://dystopia.me/evgeny-alekhin/>

7. Туяра, М. Интервью со Сперанским [Электронный ресурс] / М. Туяра – Режим доступа: <http://dystopia.me/intervyu-so-speranskim/>

### **Abstract**

This article is devoted to such phenomena as poetry in rap music. The work concentrates on possibility of its' literary research and connection with the tradition of original music writing. The example of such phenomena in our work is an artistic evolution of a music group named «makulatura». The work is focused on exposure of key topics and patterns of the lyrics of this band.

**Keywords:** rap, poetry, poetics, raree-show verse, literary context

*П.А. Шумкина,  
студент 4 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)  
Научный руководитель – Е.В. Пономарева,  
д.ф.н., проф. кафедры филологии ЮУрГУ*

## **ФЕНОМЕН ИНТЕРНЕТ-МЕМОВ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТЕССЫ СТЕФАНИИ ДАНИЛОВОЙ**

Статья посвящена исследованию явления Интернет-мемов, а также его отражению в сетевой литературе на примере творчества поэтессы Стефании Даниловой. Автор статьи анализирует случаи употребления мемов в ее стихотворениях и их роль в создании художественных образов и формировании эстетического восприятия у читателей.

**Ключевые слова:** мем, Интернет, сетевая литература

В настоящее время в обществе наблюдается процесс перехода от классической массовой культуры XX века к современной массово-информационной культуре. Одной из самых значимых площадок для развития такой культуры стала сеть Интернет, где происходит зарождение большинства элементов так называемого «сетевого фольклора».

Одним из популярных типов социального контента в системе массово-информационной культуры является «мем». Впервые данный термин был выведен оксфордским профессором, биологом Ричардом Докинзом в 1976 году в его научном труде «Эгоистический ген» [3]. Явление «мем» получило свое название от греческого слова «мимема», что означает «подобие». В трактовке Докинза мем был рассмотрен как способная к размножению единица культурной информации.

В последнее десятилетие в процессе популяризации и развития Интернет-культуры мемы приобрели новую форму выражения и трактовку.

Согласно определению, приведенному в Интернет-словаре молодежного сленга, мем – это блок информации, с огромной скоростью распространяющийся в интернете и молниеносно становящийся известным огромному количеству людей. Интернет-мемом может стать слово, фраза, картинка, видеофайл и т. п. [5].

Процесс изменения и преобразования мемов происходит с помощью различных графических программ. Мемы могут дополняться другими надписями или графическими элементами, превращаясь в так называемые «фотожабы». Фотожабами принято называть переделанные пользователями оригинальные мемы – чаще всего с целью создать дополнительный комический или какой-либо другой эффект. Однако изначально мемы

преподносятся как готовые информационные блоки или символы, которые впоследствии обретают дополнительные детали на основе своих первичных свойств и ассоциаций. Например, популярным образом-символом можно считать мем «сердитого кота», или Grumpy Cat, ставшего прообразом множества фотожаб.

Популярность мема заключается в первую очередь в его доступности и понятности большинству молодых Интернет-пользователей, а также в его актуальности и злободневности. Чаще всего мем заключает в себе комическую доминанту, направленную на высмеивание того или иного общественного явления. Мем можно считать современным фольклорным элементом, так как он создается и распространяется преимущественно в народно-массовой среде – обычными Интернет-пользователями.

Большинству мемов присущ развлекательный характер – они чаще всего публикуются на различных юмористических ресурсах. Однако главная задача мема – вызвать у Интернет-пользователей эмоциональную реакцию. Эмоции (в данном случае – неважно какие) являются важным фактором для первоначального запоминания мема и стимулом для дальнейшего его распространения и осмысления [7].

Мем, как единица социокультурной информации, несет в себе определенный образ-символ, который сначала распространяется в свободном коммуникативном пространстве Интернета, затем проникает в разговорную речь, СМИ и т. д., превращаясь в мем-клише, речевой или визуальный штамп. Становясь узнаваемым, мем зачастую используется в рекламе, изобразительном искусстве, а также в современной художественной литературе.

На данный момент мемы в литературе преимущественно используются молодыми сетевыми авторами, чья целевая аудитория знакома с данным явлением и активно применяет его в Интернет-общении и реальной жизни.

Одним из авторов, обратившихся в своем творчестве к явлению мемов, стала молодая российская поэтесса Стефания Данилова. На данный момент она является одним из самых молодых членов Союза Писателей России, а также лауреатом многочисленных литературных премий и конкурсов, среди которых – поэтическая премия имени Велимира Хлебникова «Послушайте!», Международный молодежный поэтический конкурс имени К. Р. и многие другие.

К возрасту двадцати двух лет Данилова выпустила 8 поэтических сборников:

1. «Реминисценции» (2011);
2. «Сплин-синдромные» (2012);
3. «Forget-me-not» (2012);

4. «366 революций/Искусство оставаться» (2012);
5. «Хроники-Упоротого-Лиса» (2013);
6. «Веснадцать» (2014), Свое издательство;
7. «Веснадцать» (2014), издательство АСТ, серия Звезда рунета;
8. «Неудержимолость» (2015).

Однако несмотря на наличие печатных публикаций, основная аудитория Даниловой приходит к ней непосредственно через Интернет. На данный момент она является популярным сетевым автором – в сообществе «ВКонтакте» [8], посвященном творчеству данной поэтессы, числится более тридцати тысяч подписчиков.

Одним из значимых аспектов формирования художественного мира Стефании Даниловой как Интернет-поэта становится обращение к такому явлению, как мемы. Автор использует их для создания определенных художественных образов, ассоциаций, основанных на характеристиках того или иного мема, передачи комического эффекта, а также с целью демонстрации иллюзии близости автора к его целевой аудитории.

К примеру, в творчестве Стефании Даниловой неоднократно встречается упоминание мема «упоротый лис». Сам мем представляет собой фотографию чучела лисы, сидящего на стуле в странной позе с вытаращенными глазами. Определение «упоротый» чучело получило из-за своего сходства со стереотипным представлением о внешнем виде наркоманов [11]. Данный образ часто используется в различных фотожабах, чаще всего – как символ тоски и чувства безысходности. Кроме того, нестандартное положение тела лисы зачастую воспринимается комически и также порождает основанные на схожих ассоциациях фотожабы.

Рассмотрим употребление данного мема на примере стихотворения «Хочешь я стану твоим щелезубом»: «Так и стою, в остановку собой вмерзая. Не превратиться в упоротую лису бы...» [1].

Употребление образа-символа упоротой лисы сразу же вызывает у знакомых с данным мемом читателей соответствующие ассоциации: тоска и безысходность. Это задает конкретную эмоционально-визуальную установку, направленную на создание соответствующего художественного образа – образа лирической героини, с тоской ожидающей транспорт на остановке. Также можно предположить, что лирическая героиня опасается замерзнуть в позе упоротой лисы. В таком случае эффект получается уже комическим, так как сразу возникает ассоциация с нелепой позой чучела.

Образ упоротой лисы в данном случае, так же как и отдельно от контекста произведения, трактуется двойственно, и за счет данной



двойственности усиливается эффект эстетического восприятия стихотворения.

Еще один пример использования мемов можно рассмотреть в стихотворении «Я на тебе как на войне»:

Руки мои и руки твои – одно,  
Праздновать День Рождения глупо. Дно  
Наших рождений илистое, хмельное.  
Если решишь сыграть меня, то в миноре,  
Мне отбивать здесь частью аудиторий,  
Мне тут заучивать книги чужих теорий  
Вместо прикосновений твоих ко мне [2].

Здесь можно наблюдать отсылку к мему, возникшему за счет игры слов – омонимичности формы предложного падежа у слов «день» и «дно». Основой для появления данного мема послужил мем-персонаж «Какой пацан» [6], представленный в виде изображения маленького темнокожого мальчика с полузакрытыми глазами и характерной мимикой лица, выражающей непонимание. В одном из наиболее популярных вариантов фотожабы данного мема присутствуют надписи «Я на дне рождения» и «Какое дно рождения?». Комический эффект в данном случае достигается за счет соединения каламбура и визуального сопровождения в виде вышеупомянутого изображения.

Однако здесь Данилова использует игру слов не с целью создания комического эффекта, а наоборот – в контексте стихотворения данный прием несет в себе мрачную окраску и порождает противоположный изначальному мему-символу художественный образ.

Также мемы могут употребляться не только с целью создания ассоциативного образа, но и как способ высмеивания окружающей действительности. Рассмотрим в качестве примера стихотворение «Познакомься со всеми сплетнями обо мне»: «По айпи можешь вычислить адрес и телефон. Приходи и выкрути шею мне, как плафон» [10].

«Я тебя по айпи вычислю» – популярная в Интернет-пространстве фраза, означающая угрозу в ответ на оскорбления от виртуального оппонента. Зачастую данная угроза не воспринимается всерьез, так как вычислить личные данные пользователя по его айпи-номеру могут только опытные хакеры, имеющие доступ к зашифрованным информационным базам. Фраза стала популярной и превратилась в текстовый мем, использующийся чаще всего в ироническом ключе. Лирическая героиня стихотворения словно провоцирует другого героя, предлагая ему «вычислить ее по айпи», употребляя данную фразу с очевидным сарказмом.

Также в качестве еще одного примера может служить стихотворение Стефании Даниловой «Мне сейчас не звонЯт, а звОнят»:

Мне сейчас не звонЯт, а звОнят,  
Сахар в чай не кладут, а лОжат.  
Винни стал наркоманом Вонни,  
говорящим без гласных.  
Боже [9].

В этом стихотворении присутствует мем-образ Вонни – персонажа, представляющего собой пародию на Винни-Пуха [4]. Отличительной особенностью Вонни является то, что его речь довольно специфична – произвольный пропуск букв в словах и перестановка их местами приводит к тому, что реплики персонажа воспринимаются как безграмотный и сложный для восприятия поток сознания. В контексте всего стихотворения данный Интернет-мем используется как иронический прием, направленный на высмеивание безграмотности молодого поколения, злоупотребляющего упрощенным и искаженным языком, свойственным для сетевого общения. Таким образом, мемы используются не только в положительном ключе для создания и усиления художественных образов, но и как инструмент для передачи сниженного карикатурно-сатирического эффекта.

Таким образом, использование Интернет-мемов в литературе позволяет сделать вывод о возможности синтеза элементов информационной культуры и культуры классической, так как форма подачи и содержание современной художественной литературы претерпевают изменения под влиянием средств научно-технического прогресса.

Употребление Интернет-мемов в поэтическом творчестве Стефании Даниловой несет в себе определенный эстетический эффект, заключающийся в возникновении ассоциативных связей с готовым образом-символом, способствующих созданию и раскрытию того или иного художественного образа.

#### Список литературы

1. Данилова, С. Хочешь я стану твоим щелезубом [Электронный ресурс] / С. Данилова. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2012/12/29/1563>
2. Данилова, С. Я на тебе как на войне [Электронный ресурс] / С. Данилова. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2012/02/23/509>
3. Докинз, Р. Эгоистичный ген : пер. с англ. Н. Фоминой / Р. Докинз. – М.: АСТ : CORPUS, 2013. – 512 с.
4. Долан и Вонни. Происхождение : Канал Агнии Огонек [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=KHg7nFcaBg4>

5. Интернет-мем : Словарь молодежного сленга [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://teenslang.su/id/15479>
6. Какая история пацана?: Канал Агнии Огонек [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=yHQdHiJqOyM&list=PL54AF1F8691591EFA&index=57>
7. Мемы – мифы или реальность? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-35193/>
8. Стефания Данилова пишет [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://vk.com/stefaniadanilova>
9. Стефания Данилова пишет: Мне сейчас не звонЯт, а звонЯт... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://vk.com/stefaniadanilova?w=wall-33426079\\_21878](https://vk.com/stefaniadanilova?w=wall-33426079_21878)
10. Стефания Данилова пишет: Познакомься со всеми сплетнями обо мне... [Электронный ресурс]. – [https://vk.com/stefaniadanilova?w=wall-33426079\\_45525](https://vk.com/stefaniadanilova?w=wall-33426079_45525)
11. Упоротая лиса. Происхождение : Канал Агнии Огонек [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Aw6vWeFjuB8&list=PL54AF1F8691591EFA&index=44>

### **Abstract**

This article describes the phenomenon of the Internet memes and their using in literature network. Author analyzes using memes in S. Danilova's poetry and finds out its role in her works.

**Keywords:** meme, the Internet, literature network

## РАЗДЕЛ VI. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

*А.Х. Альменова*

*магистрант 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – И.А. Лызлова*

*к.п.н., доц. кафедры языкознания*

*и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

### ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО МЕНТАЛИТЕТА

Данная статья посвящена изучению специфики формирования языковой личности в контексте проблемы национального менталитета. Понятия «национальный менталитет», «национальная культура», «межкультурная языковая личность» рассматриваются с целью усовершенствования эффективности межкультурного общения с сохранением культурной самобытности коммуникантов, являющихся носителями разных культур и национальных языков.

**Ключевые слова:** языковая личность, национальный менталитет, межкультурная коммуникация, национальная культура, национальные языки

Современный этап в развитии мирового языкознания характеризуется радикальными изменениями, связанными с парадигмой научных знаний и научной революцией. Одной из самых характерных черт современного языкознания является антропоцентризм. Человек стал центром координат, определяющих предмет, объект, задачи и ценностные ориентиры лингвистики этого периода. Возвращение к человеку как к творцу языка начинается спустя столетие после выхода работ В. фон Гумбольдта, отмечавшего язык миром, лежащим между миром внешних явлений и внутренним миром человека.

Становление теории языковой личности осуществлялось в рамках современного научного языкознания, образуя смещение акцента объекта исследования во всех гуманитарных областях от элитарного человека к простому человеку, от эпохального исторического времени к повседневности и обыденности, оживление интереса к способам существования языка.

Подходы к предмету исследования вариативны, и акценты расставляются в зависимости от целей исследования. Фокус внимания

исследователей в последние десятилетия начинает смещаться в сторону изучения языковой личности с точки зрения ее социальной роли в процессе коммуникации. Создатели коммуникативной теории, отмечая такие сущностные характеристики языковой личности, как языковая способность, языковое сознание, коммуникативная потребность, называют их предпосылками для осуществления общения. По их мнению, коммуникативная компетенция, «выступающая проявлением языкового сознания в выборе средств общения в конкретных коммуникативных ситуациях, вынуждает языковую личность стать участником межкультурной коммуникации, как результата неизбежного взаимодействия в период глобализации разных культур, наций, народов и отдельно взятых личностей, каждая из которых является носителем определенной языковой картины мира» [9, 39].

В последние годы появился ряд работ, в которых в той или иной мере уделяется внимание языковой личности в контексте проблемы межкультурной коммуникации. Однако, несмотря на то, что данный аспект изучения сегодня имеет широкое освещение в исследовательской литературе, специфика формирования языковой личности в рамках проблемы национального менталитета остается малоизученной проблемой.

В лингвистике под «языковой личностью» понимается личность речевая – человек как носитель языка, взятый со стороны его способности к речевой деятельности, т.е. комплекс психофизиологических свойств индивида, позволяющий ему производить и воспринимать речевые произведения [1, 113].

Мы в данной статье под «языковой личностью» понимаем «любого носителя языка, охарактеризованного на основе анализа произведенных им текстов с точки зрения использованных в этих текстах системных средств данного языка для отражения видения им окружающей действительности (картины мира) и для достижения определенных целей в этом мире» [3, 63].

В европейском языкознании теория языковой личности возникла при рассмотрении социальной природы языка, соотношения языка и речи, языка индивида и коллектива (В. Гумбольдт, И.А.°Бодуэн де Куртене, Ф. де Соссюр, Э. Сепир). Большой вклад в разработку данной проблемы внесли также видные русские лингвисты А.М. Пешковский, В.В. Виноградов, Р.А. Будагов и другие ученые.

Среди лингвистических исследований, посвященных проблеме языковой личности на современном этапе, актуальным для нас будет

являться направлением, рассматривающее языковую личность как носителя национального языка и культуры.

Предпосылки возникновения соответствующей теории можно найти в работах начала XIX века. Вильгельм фон Гумбольдт трактовал язык как «орган внутреннего бытия человека» и как «выразитель духа и характера народа, нации». Из его трудов вытекает обобщенное понимание языковой личности и как представителя рода *homo sapiens*, способного соединить мысль со звуком и применить результаты этой деятельности духа для обобщения, и как национальной языковой личности, т.е. носителя языка – «собирающего образа» представителя своего народа.

К понятию языковой личности обращался в 60-х годах XX века известный неогумбольдтианец Лео Вайсгербер, который развил идеи В. фон Гумбольдта по поводу неразрывной связи с родным языком, рассматривая языковую личность сквозь призму феномена родного языка, к которому эта личность относится, в процессе языкового изображения мира. Ученый доказывает, что действительность родного языка прослеживается на протяжении всего развития языковой личности.

Основным тезисом такого подхода является понимание того, что «за каждой личностью стоит культура общечеловеческая как нечто универсальное, всеобщее; национальная – как общее; социальная, профессиональная – как нечто особенное; индивидуальная – как неповторимое, единичное» [8, 14].

Специфика языковой личности в рамках межнационального общения обусловлена особенностями межкультурной коммуникации, опосредованной ситуациями общения и носителями культур. В плане соотношения между «своими» и «чужими» смыслами в коммуникативном процессе значительный интерес представляет теория «коллективной» и «индивидуальной» языковой личности. По мнению О.А. Леонтович, «коллективная» личность заключает в себя универсальные черты, присущие любому человеку и принадлежность к определенному языковому сообществу. «Индивидуальная» же личность реализуется на основе неповторимого идиолекта (пол, возраст, социальное положение, национальность, психотип), образующего индивидуальность. Вместе с тем нельзя не признать, что каждая языковая личность формируется на основе присвоения отдельным индивидом языкового богатства, созданного его предшественниками. Н.С. Трубецкой писал по этому поводу: «Душевная жизнь каждого человека заключает в себе всегда известные элементы национальной психики, и духовный облик каждого отдельного представителя данного народа непременно имеет в себе черты национального характера» [10, 118].

С другой стороны, несомненным остается и тот факт, что самосознание индивидуальной говорящей личности отражается в народном (коллективном) языковом сознании [7, 11]. Как отмечает О.А. Леонтович, типизация происходит на основе индивидуальных черт конкретных носителей языка, и индивидуальные личности, в свою очередь, усваивают типические черты своей культуры как обобщенного явления [6, 104].

При рассмотрении вопроса формирования языковой личности в контексте проблемы национального менталитета необходимо разграничить понятия «национальный менталитет» и «национальная культура».

Менталитет понимается нами как «некая интегральная характеристика людей, живущих в конкретной культуре, позволяющая описать своеобразие видения этими людьми окружающего мира и объяснить специфику их реагирования на него» [5, 35].

Языковая личность является носителем языкового сознания определенной национальной культуры, которая имеет свои ценности, идеи, представления, разделяемые представителями нации, и возникающий на их основе национальный характер, под которым понимаются общие для представителей нации поведенческие установки, которые оказывают значительное влияние на взаимодействие людей.

Народы каждой национальной культуры отличаются по их отношению к распределению власти в обществе и организации, процессу анализа и принятия решений, отношениями между собой, временной ориентацией и многим другим характеристикам.

Формирование такой языковой личности осуществляется в двух планах: «коллективное» и «индивидуальное» [7, 21]. В этом отношении следует учесть фактор национально-культурной обусловленности коммуникативных характеристик сторон, участвующих в коммуникативном процессе. В связи с этим встает вопрос о национально-культурной идентичности языковой личности.

В этом плане целесообразно принять во внимание трактовку языковой личности в соответствии с критерием принадлежности к тому или иному лингвокультурному сообществу. Исследователи ведут речь об особом типе языковой личности, в определении которого при наличии некоторых вариаций подчеркивается национально-этнический фактор [4, 39]. Эта языковая личность, выступающая как национально-культурный носитель определенного естественного языка, является «межкультурной языковой личностью», «национальной личностью», которая представляет собой реализацию сверхличных ценностей национальной культуры [2, I, 36]. Выступая носителем специфичного этнокультурного языкового сознания, языковая личность может стать «медиатором» культур, способной «выйти за

пределы собственной культуры и приобрести качества медиатора культур, не утрачивая собственной культурной идентичности» [6, 22].

О.А. Леонтович отмечает, что, участвуя в межкультурной коммуникации, личность приносит с собой багаж своего менталитета; строит свою коммуникативную деятельность в соответствии с типичными национально-культурными чертами; воспринимает окружающий мир через призму своей картины мира; проецирует на контекст общения свой фрейм, в соответствии с которым «дорисовывает» в своем сознании портрет партнера по общению. Все это может стать причиной возникновения диссонанса в межкультурном общении, но если участники коммуникации движутся навстречу друг другу, то в результате рождается «межкультурная языковая личность» [6, 101–102].

В данном вопросе согласимся с Ю.Н. Карауловым, в частности, с его мыслью о том, что между языковой личностью и национальным характером существует глубинная аналогия – «носителем национального начала и в том и в другом случае выступает относительно устойчивая во времени, т.е. инвариантная в масштабе самой личности часть в ее структуре, которая является на деле продуктом длительного исторического развития и объектом межпоколенной передачи опыта» [4, 42].

Опираясь на работу Ю.Н. Караулова «Русский язык и языковая личность», в которой определяются основные параметры и целостная структура языковой личности, а также выявляются три уровня владения языком (вербально-семантический, тезаурусный, мотивационно-прагматический уровень), следует акцентировать внимание на отражение в когнитивном уровне языковой личности понятийной картины мира.

Иерархия смыслов и духовные ценности для людей, говорящих на одном языке, определяются национально-культурными традициями и господствующей в обществе идеологией. Тезаурус отражает картину мира и мировоззрение личности. Единицами этого уровня являются обобщенные понятия, концепты, идеи, выражающиеся с помощью лексикона. Здесь сконцентрирована ситуативно обусловленная информация, представленная через «схемы», «фреймы», «модели» [4, 44-46].

Вслед за Ю.Н. Карауловым признаем, что национальное определяет «все уровни организации языковой личности, на каждом из них приобретая своеобразную форму воплощения» [4, 48].

Вместе с тем нельзя не подчеркнуть, что в характеристике национальной языковой личности в первую очередь выступает своеобразие ее национально-культурной идентичности. Специфика формирования языковой личности в контексте проблемы национального менталитета



состоит в том, что эта личность должна обладать способностью адекватного соотнесения языковых явлений, эксплицирующих наиболее значимые для межкультурного взаимодействия этносоциокультурные характеристики менталитетов, контактирующих в коммуникативном процессе разных языковых культур. В том числе, особую значимость имеет такая характеристика языковой личности, проявляющаяся в способности выступать «медиатором» культур в таких ситуациях межкультурного общения, когда стороны коммуникативного процесса представляют национальные культуры, для одной из которых язык, выступающий в данной ситуации в качестве средства общения, не является родным, и которая может быть весьма далека от культурных традиций носителя языка межкультурного общения.

В связи с этим представляется целесообразным говорить о необходимости создания гармоничного поликультурного механизма в языковом сознании личности обеих культур. Существование такой «гармонии» и определяет специфичность культурной идентичности языковой личности, являющейся носителем языковой картины мира, в рамках проблемы национального менталитета.

Подводя итоги рассмотрению формирования языковой личности в контексте проблемы национального менталитета, выделим следующее:

- специфика языковой личности обусловлена особенностями коммуникации людей, принадлежащих к разным лингвокультурным сообществам;

- языковая личность в межкультурной коммуникации формируется как результат комбинации черт коллективной и индивидуальной (идиолектной) языковой личности;

- характерной особенностью языковой личности в контексте проблемы национального менталитета является своеобразие ее культурной идентичности, которое проявляется в способности выступать медиатором, в случае коммуникативного процесса, при котором для одного коммуниканта язык, выступающий средством общения, будет являться неродным;

- «межкультурная» языковая личность социоцентрична, поскольку формируется как результат полноценного выполнения социальной функции передачи и получения «смыслов» при межкультурном общении.

Вместе с тем, следует отметить, что процесс формирования языковой личности в контексте проблемы национального менталитета является многогранным объектом исследования, рассматривать

который следует с учетом многих факторов, обуславливающих процесс межкультурного взаимодействия.

#### Список литературы

1. Вепрева, И.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху / И.Т. Вепрева. - М.: ОЛМА ПРЕСС, 2005. – 384 с.
2. Воробьев, В.В. Национальная личность в парадигмах языка и культуры / В.В. Воробьев // Язык и культура. – Т.1. – Киев, 1997. – С. 36–43.
3. Воркачев, С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С.Г. Воркачев // Филологические науки. – М., 2001. – С. 64–72.
4. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М., 2002. – 264 с.
5. Леонтьев, А.А. Основы теории речевой деятельности. / А.А. Леонтьев. – М.: Наука, 1990. – 368 с.
6. Леонтович, О.А. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения / О.А. Леонтович. – М., 2005.
7. Лютикова, В.Д. Языковая личность и идиолект / В.Д. Лютикова. – Тюмень, 1999. – 344 с.
8. Пузырев, А.В. Опыты целостно-системных подходов к языковой и неязыковой реальности / А.В. Пузырев. – Пенза: ПГПУ<sup>им.°В.Г.°Белинского</sup>, 2002. – 163 с.
9. Толмачева, Т.А. Теория языковой личности и процесс обучения межкультурной коммуникации / Т.А. Толмачева. – Вестник молодых ученых. – 2004. – № 1. – С.35 – 48.
10. Трубецкой, Н.С. История. Культура. Народ / Н.С. Трубецкой. – М.:°Прогресс, 1995. – 799 с.

#### Abstract

This article is devoted to the learning of the specifics of the formation of the language personality in the context of national mentality. The concepts «national mentality», «national culture», «intercultural language personality» are considered in order to improve the efficiency of cross-cultural communication with preserving cultural identity of the communicants, who are carriers of different cultures and national languages.

**Keywords:** language personality, national mentality, intercultural communication, national culture, national languages

*А.В. Горшенина*  
*магистрант 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*  
*Научный руководитель – И.А. Лызлова*  
*к.п.н., доц. кафедры языкознания*  
*и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА НАЗВАНИЙ ФИЛЬМОВ И СЕРИАЛОВ С АНГЛИЙСКОГО НА РУССКИЙ ЯЗЫК**

Данная статья посвящена проблеме перевода названий фильмов и сериалов с английского языка на русский. В статье рассматривается процесс перевода названий кинофильмов и выбор средств перевода. Авторами было отмечено, что перевод названий фильмов в целом содержит все этапы переводческого процесса. Объектом исследования являются примеры названий кинофильмов и сериалов на английском языке. Предметом исследования является перевод этих названий кинофильмов и сериалов на русский язык.

Авторами был сделан вывод, что при переводе английских названий текстов переводчику нужно использовать все этапы переводческого процесса для удачного перевода названий кинофильмов и сериалов.

**Ключевые слова:** кинофильм, перевод, переводческий процесс, содержание, концепт

Язык, по определению С.Г. Тер-Минасовой, является зеркалом народа, в котором отражается не только действительный мир, окружающий человека, не только реальные условия его жизни, но и общественное самосознание народа, его менталитет, национальный характер [2, 185].

Данное определение применимо к понятию «художественный фильм». Если мы обратимся к кинокартинам или сериалам того или иного народа, то в нашем сознании возникнет определенная картина жизни, соотносимая с данным народом, в ней будут отраженные его культура, быт, нормы поведения, система взглядов и ценностей. Художественный фильм, являясь объектом культуры, представляет собой определенное отражение картины мира и своего создателя, и общества, к которому он принадлежит, то есть художественные фильмы являются одним из многочисленных компонентов картин мира разных стран.

Так, например, в период перестройки на отечественном телевидении, чтобы отвлечь народ от проблем государственного масштаба, начали показывать первые зарубежные телесериалы, преимущественно латино-американского производства. Таким

образом, русские люди, особенно женщины, смогли увидеть совершенно иную реальность, отличную от реальности СССР. В данных сериалах была отражена культура и быт латино-американских стран, нормы поведения, система взглядов и ценностей в их обществе, что вызывало бурные дискуссии среди населения бывшего СССР.

Следует подчеркнуть, что особое значение имеет название фильма или сериала. Невозможно найти фильм, который бы не имел заглавия. Название фильма – это или его основная мысль фильма («A Beautiful Mind»), или имя героя («Jane Eyre»). Поэтому, несмотря на малый объем перевода, переводчику необходимо решить серьезную задачу: как точно отобразить смысл фильма и донести его до зрителя. Иными словами, переводчику необходимо адаптировать название фильма, в котором представлена одна из граней картины мира народа, к которому принадлежит съемочная команда, и соотносить это с картиной мира потенциального зрителя.

При переводе происходит взаимодействие разных культур и языков, в результате осуществляется как лингвистическая, так и культурная трансляция оригинального переводного материала, его адаптация в среде культуры, которой принадлежит язык перевода. Суммируя вышесказанное, мы можем сделать вывод, что перевод названий фильмов и сериалов предполагает самый сложный процесс, сопоставимый с переводческой деятельностью.

Если рассматривать определенные этапы, которые переводчик должен пройти при переводе текста, можно адаптировать данные процессы под перевод названий и заголовков.

В.Н. Комиссаров выделяет два этапа переводческого процесса: 1. этап извлечения информации; 2. выбор языковых средств при создании текста перевода. К первому этапу относят действия переводчика, связанные с извлечением информации из оригинала. Ко второму – вся процедура выбора необходимых средств в ПЯ при создании текста перевода [1, 123].

На первом этапе переводчик знакомится с содержанием фильма, его историей, культурой народа. На основе этой информации делаются необходимые выводы о содержании, которое ему предстоит воспроизвести в переводе названия.

Второй этап процесса перевода – выбор языковых средств при создании названия фильма. На данном этапе переводчики применяют следующие способы перевода:

1) Калькирование: при котором лексические единицы исходного материала заменяются соответствующими лексическими единицами языка перевода: «Forrest Gump» – «Форест Гамп»; «The Fifth Element» – «Пятый элемент»; «Warcraft» - «Варкрафт».

2) Трансформация: название фильма дополняется каким-либо элементом, становясь более развернутым: «Spider-Man-3» – «Человек-паук-3: Враг в отражении»; «The Wolverine» – «Росомаха: Бессмертный»).

3) Полная трансформация оригинального названия кинофильма предполагает, что переводчик переводит название с учетом особенностей потенциальных потребителей, основываясь на картине мира той или иной языковой аудитории: «Иллюзия обмана» - «Now You See Me» [1, 129].

Нами были выбраны 50 названий кинофильмов и сериалов.

В Таблице 1 представлены примеры переводов с дословными и наиболее удачными переводами.

*Таблица 1 – Примеры переводов кинофильмов и сериалов*

Наиболее удачный перевод	Дословный перевод	Оригинальное название
«Бен-Гур»	«Бен-Гур»	«Ben-Hur»
«Последний охотник на ведьм»	«Последний охотник на ведьм»	«The Last Witch Hunter»
«Доктор Стрэндж»	«Доктор Стрэндж»	«Doctor Strange»
«Марсианин»	«Марсианин»	«The Martian»
«Дневники вампира»	«Дневники вампира»	«The Vampire Diaries»
«Человек-паук – 3: Враг в отражении»	«Человек паук»	«Spider-Man-3»
«Росомаха: Бессмертный»	«Росомаха»	«The Wolverine»
«Бриджит Джонс 3»	«Ребенок Бриджит»	«Bridget Jones's Baby»
«Полтора шпиона»	«Центральное разведывательное управление»	«Central Intelligence»
«Дедушка легкого поведения»	«Грязный дедушка»	«Dirty Grandpa»
«И грянул шторм»	«Последние часы»	«The Finest Hours»
«Иллюзия обмана»	«Теперь ты видишь меня»	«Now You See Me».
«В активном поиске»	«Как быть одиноким»	«How to Be Single»

В первых пяти примерах нами представлен дословный перевод, который в полной мере отражает и содержание, и всю структуру концепта, понятного для нашей аудитории. Следует отметить, что названия сериалов довольно часто переводятся дословным переводом («Однажды в сказке» – «Once Upon a Time»; «Сверхъестественно» – «Supernatural»).

Рассмотрим следующие примеры: «Человек-паук-3: Враг в отражении»-«Spider-Man-3»; «Росомаха: Бессмертный» – «The Wolverine». В данных примерах представлен дословный перевод с дополнением

конкретизирующей информации. В названии «Человек – паук» имеет место конкретизация проблемы данного фильма: герой становится злым, этот факт, отраженный в заглавии, привлекает внимание потенциальных зрителей. В последнее время переводчики часто применяют данный прием, чтобы потребителям это было более привлекательным. В примере с фильмом «Росомаха: Бессмертный» – «The Wolverine» переводчик конкретизирует героя. Также следует отметить, что в данной серии фантастических фильмов с 2006 года оригинальное название фильмов состоит из двух частей. Возможно переводчик решил не отходить от данной формулировки.

Рассмотрим последнюю группу примеров перевода более подробно, именно в них содержится основная проблема перевода фильмов и сериалов.

«Бриджит Джонс 3» – «Bridget Jones's Baby».

С нашей точки зрения, дословный перевод названия данного фильма имел бы провал, если бы не правильный выбор переводчика. Название фильма «Дневник Бриджит Джонс» в нашей стране ассоциируется с девушкой, которая ведет дневник и описывает в нем всю свою жизнь. Данный фильм заканчивает трилогию фильмов о Бриджит Джонс, поэтому переводчик не стал изменять преемственности названий. Дословный перевод «Ребенок Бриджит» не содержал бы интриги и не ассоциировался у зрителей с продолжением фильмов о героине.

Рассмотрим примеры полной трансформации оригинального названия фильма в переводе. Один из них: «Полтора шпиона» – «Central Intelligence».

Фильм представляет собой классическую американскую комедию. Если бы переводчик назвал комедию «Центральной разведкой» или же «ЦРУ», то для нашего зрителя было бы непонятно содержание фильма: зрители ожидали бы серьезный документальный фильм, т.е. у зрителей возникли бы ассоциации с ФБР, полицией и т.п. Название же «Полтора шпиона» в полной мере характеризует специфику фильма-комедии. Само название фильма схоже с фразеологизмом «Полтора землекопа».

Следующий пример: «Дедушка легкого поведения» – «Dirty Grandpa».

Слово «dirty» переводится как «неприличный; ненастный; бурный; чумазый; скабресный; нечистоплотный; грязнущий» [3]. В русском языке слово «неприличный» не полностью передает информацию, которую бы хотели передать создатели фильма. Новое название фильма в полной мере передает всю суть сюжета.

Еще один пример перевода названия фильма с полной трансформацией: «И грянул шторм» – «The Finest Hours».

Сюжет фильма основан на реальных событиях, произошедших в 1952 году, когда сотрудники береговой охраны в самый разгар шторма, используя деревянные моторные лодки, пытались спасти экипаж двух нефтяных танкеров. Название «Последние часы» не позволяет возникнуть следующим концептосферам: море, корабль, шторм [4].

Следующий пример: «Иллюзия обмана» – «Now You See Me».

Этот фильм о том, как команда лучших иллюзионистов мира проворачивает дерзкие ограбления прямо во время своих шоу, играя в кошки-мышки сагентами ФБР. Если оставить дословный перевод: «Теперь вы видите меня», то он не позволяет охарактеризовать фильм и нашему зрителю будет непонятен сюжет.

И, наконец, рассмотрим последний пример перевода с полной трансформацией: «В активном поиске» – «How to Be Single».

Название фильма взято из социальной сети: статус «в активном поиске». Данный статус ставят люди, которые не состоят в отношениях, что характеризует приключения героини.

Таким образом, перевод названий фильмов – тяжелый процесс переориентации на чужую культуру, требующий особых знаний и умений. Преуспевает тот переводчик, который чувствует тонкую грань, пролегающую между качественной адаптацией и неуместной переделкой.

#### Список литературы

1. Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) / В.Н. Комиссаров. – М.: Высш. шк., 1990.

2. Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова. – М.: Слово / Slovo, 2000. - 262 с.

2. Мультимедийный словарь перевода слов онлайн - <http://www.multitran.ru/c/m.exe?a=5&s=searches>

3. Сайт «Кинопоиск» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: «<https://www.kinopoisk.ru/film/462538/>

#### Abstract

This article is devoted to the problem of the translation of movie titles and TV series from English into Russian. The article deals with the process of transferring movie titles and a choice of means of translation. The authors highlighted that the translation of movie titles in general contains all the stages of the translation process. The object of the study is the examples of titles of movies and TV series in English. The subject of the study is the translations of the names of movies and TV series into Russian.

The authors have come to the conclusion that the translator needs to use all the steps of the translation process for the successful transferring of movie titles and TV series from one language into another.

**Key words:** movie, translation, translation process, content, concept

*С.Р. Давлетшина*  
*магистрант 2 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*  
*Научный руководитель – И.А. Лызлова*  
*к.п.н., доц. кафедры языкознания*  
*и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## **РОЛЬ ЛЕКСИКИ И ГРАММАТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА**

Целью статьи является анализ источников, показывающий роль лексических и грамматических особенностей языка в формировании национального характера. Предмет исследования – семантические и прагматические особенности языковых единиц и грамматических форм. Автор приходит к выводу, что лексические и грамматические структуры языка играют важную роль в осуществлении функции языка как орудия культуры и средств формирования национального характера.

**Ключевые слова:** национальный характер, лексические особенности, грамматические формы, сравнительный метод

Зажигательность бразильцев; неторопливость жизни эскимосов; пунктуальность, немногословность, сдержанность и прагматичность англичан; практичность и дисциплинированность немцев; легкомысленность и вечная борьба за справедливость французов; стремление к богатству и самоуверенность американцев; бесшабашность и гостеприимство русских – различия между народами мира очевидны. Эта разница проявляется и в темпе речи, и в динамике движений и жестов, и в психических особенностях, а также в языке. Последнее и представляет наш научный интерес. «Язык не существует вне человека, и человек не существует вне языка. Язык отражает для человека окружающий его мир, язык также отражает культуру, созданную человеком, хранит ее для человека и передает ее из поколения в поколение. Язык – это орудие познания, с помощью которого человек познает мир и культуру. Наконец, язык – это орудие культуры: он формирует человека, определяет его поведение, образ жизни, мировоззрение, менталитет, национальный характер, идеологию» [10, 134].

Очевидно, что лексика, слова и словосочетания, представляет большую ценность для изучения особенностей формирования характерных для того или иного народа черт. Она многое может



сказать о национальном характере типичного представителя своего народа и о нации или этносе в целом.

Следует отметить, что язык, как показатель национального характера, исследовали многие ученые-лингвисты, такие как Н.А.°Моисеева, С.Г.°Тер-Минасова, А. Вежбицкая, Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров и др. Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров считают, что «человек не рождается ни русским, ни немцем, ни японцем и т.д., а становится им в результате пребывания в соответствующей национальной общности людей. Воспитание ребенка проходит через воздействие национальной культуры, носителями которой являются окружающие люди» [10, 25]. Одним из компонентов культуры является язык, его лексические и грамматические особенности.

Объектом нашего исследования выступили лексические и грамматические средства языка, наиболее ярко и в наиболее чистом виде представляющие «дух народа». Предметом исследования являются семантические и прагматические особенности выбранных слов и словосочетаний и грамматических форм. Мы проанализировали лексические и грамматические особенности языка русских и англичан и американцев, нашли сходства и принципиальные различия между ними, а также выявили влияние лексики и грамматики на национальный характер каждого из народов.

Для достижения поставленной цели в данном исследовании был использован сопоставительный (сравнительно-сопоставительный) метод, разработанный такими учеными как Фридрих и Август Шлегель, Вильгельм фон Гумбольдт, Август Шлейхер, Шарль Балли и Евгений Дмитриевич Поливанов. Сопоставительный метод позволяет выявить как в родственных, так и в разноструктурных языках общие и отличительные свойства и признаки.

Прежде чем приступить к анализу лексических и грамматических единиц русского и английского языков и их сопоставлению, необходимо дать толкование термину «национальный характер». Так, Н. Джандильдин определяет национальный характер как «совокупность специфических психологических черт, ставших в большей или меньшей степени свойственными той или иной социально-этнической общности в конкретных экономических, культурных и природных условиях ее развития» [3, 122]. А.С.°Арутюнян определяет национальный характер как «своеобразный национальный колорит чувств и эмоций, образа мыслей и действий, устойчивые и национальные черты привычек и традиций, формирующихся под влиянием условий материальной жизни, особенностей исторического развития данной нации и проявляющихся

в специфике ее национальной культуры» [6, I, 16]. Н.М. Моисеева рассматривала в своей диссертационной работе «национальный характер» как проблему социально-философского анализа [8].

Разбор лексического состава русского языка следует начать с анализа словарных единиц, определяющих русский национальный характер. По мнению А.Д. Шмелева, это «душа», «судьба» и «тоска» [4, 24]. Данные слова представляют трудность для перевода на другие языки. Как часто мы слышим в повседневной жизни, встречаем в художественной литературе словосочетание «русская душа». Например, в романе «Евгений Онегин» русского поэта А.С. Пушкина:

Татьяна (русская душою,  
Сама не зная почему)  
С ее холодною красою  
Любила русскую зиму... [9, 200]

Н.А. Бердяев полагал, что беда русской души состоит в том, что она женственно пассивна, ей не хватает силы духа, чтобы уберечь себя от греховных поступков [1, 88]. В русской философской литературе можно найти такие признаки русской души как непонятность, широта, созерцательность, безграничная любовь к Богу, фемининность, борьба за правду. Множество описаний русской души свидетельствует о значимости для русского человека этой национальной особенности. Что интересно, слово «душа» («soul») в английском языке встречается реже, чем в языке русского народа. Весьма любопытно и то, что слова «душа», «дух», «духовный» - однокорневые, в английском же языке нам известны отличные друг от друга слова: «soul», «spirit», «spiritual». Что касается коннотаций, связанных с избранными для анализа словами, то в понимании русского человека душа связана с чем-то нематериальным и высоким (например, внутренним миром, Богом, добротой), а в английском языке в центр внимания ставится сама личность, в первую очередь, ее умственные и физические способности, но отнюдь не духовные. Этот тезис находит подтверждение в различии значений слов «душевнобольной» и «a mentally-ill person». В первом случае душевнобольным называется человек, поведение которого не вписывается в рамки существующих норм общества. Во втором - слово переводится как «умственно больной» без какого-либо намека на болезнь души.

Отличительной особенностью русского языка является и то, что в нем существует довольно много слов, не переводимых на другие языки. Д.С. Лихачев в «Заметках о русском» выделяет следующие неперебиваемые слова, являющиеся неотъемлемой частью русского характера: «воля», «удаль», «тоска». «...Воля вольная – это свобода, соединенная с простором, с ничем не прегражденным пространством.

А понятие тоски, напротив, соединено с понятием тесноты, лишением человека пространства» – объяснял «молодым читателям» советский филолог [5, 9]. Приведем пример из художественного произведения Л.Н. Толстого, пьесы «Живой труп», в которой так описывается песня цыган: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля» [II, 9]. Следует отметить, что слово «воля» в русском языке имеет также значение «силы», отсюда и словосочетание «сила воли». Приведем еще один пример из романа-эпопеи «Война и мир» Л.Н. Толстого, где Пьер считает князя Андрея воплощением идеала самообладания и силы воли, которым следовало бы учиться горячему и нетерпеливому в спорах молодому человеку. В европейских языках «воля» понимается как свобода, норма, законность. В английском языке значение слова «воля» значительно сужено и интерпретируется как «эмансипация», «отмена крепостного права» (“emancipation”, “freeing from serfdom”).

Анализ словарного состава английского языка показал, что в нем также существуют неперебиваемые на русский язык слова. Например, “challenge”, “privacy”, “efficiency”. Концепт “challenge” переводится как «задача», «проблема», «трудность», «испытание», «вызов», что может характеризовать англичан и американцев как людей, готовых в любой момент принять вызов судьбы, проявить отвагу и решительность в испытаниях, посылаемых судьбой. Концепт «privacy», обозначающий «личное пространство», свидетельствует о свободолюбии англичан и, особенно, американцев, об их стремлении везде и во всем отстаивать свои права, в том числе право на невмешательство в частную жизнь. Возможно, именно поэтому в США придается такое больше значение информационной безопасности личности и компьютерным системам. «Defend your right to privacy!» – призывает американский программист, автор популярных в Америке книг по разработке программного обеспечения Стив Макконнелл [7, 469]. Концепт “efficiency” также не имеет аналогичного слова в русском словаре, если только совокупность слов передаст смысл, заложенный в английском существительном: «умение», «предприимчивость», «оперативность», «действенность», «продуктивность».

В результате проведенного исследования лексического состава русского и английского языков мы приходим к выводу, что лексика играет важную роль в формировании национального характера. Однако, не весь «культурноносный слой» языка заключен в лексике.

Еще одной важной составляющей формирования национального характера является грамматический строй языка. Многие лингвисты

сходятся во мнении, что грамматика позволяет познать действительность подробнейшим образом. Кроме того, она играет главную роль в языке, потому как наименее подвержена внешним влияниям. Соответственно, в грамматике можно найти особенности национального характера, что позволяет обойти стереотипы и другие субъективные представления о том или ином народе.

Рассмотрим такой раздел грамматики как морфология, а в частности словообразовательные суффиксы и постфиксы. А.°Вежбицкая в своей работе «Русский язык» показала, что постфикс –ся во многих русских глаголах (интересоваться, любоваться, злиться, ругаться, веселиться и т.д.) создает впечатление, что эмоции в человеке возникают самопроизвольно, независимо от внешних воздействий [2, 135], что подтверждает такие черты национального характера как «эмоциональность», «неудержимость русской души». Также известно, что в русском языке очень много уменьшительно-ласкательных суффиксов: -очк-/-ечк-, -оньк-/-еньк-, -ушк-/-юшк-, -ик- и др. Это может говорить о таких чертах характера русского человека, как мягкость, добросердечие, отзывчивость, умение приласкать и вылечить добрым словом. Неспроста существует русская пословица «Доброе слово и кошке приятно». В английском же варианте она звучит так: «A little sympathy goes a long way» или «A word warmly said gives comfort even to a cat». Первая пословица обозначает: «немного сочувствия имеет большое значение», вторая дословно переводится так: «С теплотой сказанное слово создает комфорт даже для кошки». Нет сомнения в том, что перевод выражений такого рода на иностранный язык не передает той нежности, которая присутствует в уменьшительно-ласкательных суффиксах русского языка.

Что касается грамматических форм, то следует обратить внимание на понятие рода, существующее в одном языке и отсутствующее в другом. Так, если в русском языке стихотворение «Ночевала тучка золотая на груди утеса-великана...» расскажет нам о сложных взаимоотношениях мужчины и женщины, то в английском языке (с местоимением «it», которое заменяет неодушевленные предметы прежде всего), оно потеряет всякий смысл.

Рассмотрим пример с местоимениями, отражающий наиболее существенные различия в русской и английской речи. Так, в русском языке, как и в большинстве европейских языков, в качестве обращения используются два личных местоимения «ты» и «вы», в английском – только одно – «you». Казалось бы, чистая грамматика, однако возможность выбора в русском языке, когда «вы» может употребляться и для единственного числа (обычно с большой буквы, что подчеркивает уважительность), и для множественного числа, не может не влиять на отношения между людьми и на их характеры.

Таким образом, проанализировав языковые явления в русском и английском языках, мы пришли к выводу, что лексический и грамматический слои языка играют важную роль в формировании национального характера, следовательно, наша гипотеза подтверждена.

#### Список литературы

1. Бердяев, Н.А. Типы религиозной мысли в России / Н.А. Бердяев. – Париж: YMCA-Press, 1989. – 714 с.
2. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и базисные концепты / А. Вежбицкая. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 568 с.
3. Джандильдин, Н.Д. Природа национальной психологии / Н.Д. Джандильдин. – Алма-Ата: Казахстан, 1971. – 302 с.
4. Зализняк, А.А. Константы и переменные русской языковой картины мира / А.А. Зализняк, А.Д. Шмелев, И.Б. Левонтина. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 696 с.
5. Лихачев, Д.С. Заметки о русском / Д.С. Лихачев. – М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2014. – 71с.
6. Лызлова, И.А. Роль языка в формировании национального характера / И.А. Лызлова. – Магнитогорск: МГТУ им. Носова, 2016. – Т. 2. - № 1. – С. 228-231.
7. Макконнелл, С. Совершенный код / С. Макконнелл. – М.: Русская редакция, 2010. – 896 с.
8. Моисеева, Н.А. Национальный характер как проблема социально-философского анализа: дисс. ... доктора философских наук: 09.00.11 / Н.А. Моисеева. – М.: Московский городской педагогический университет, 2012. – 309 с.
9. Пушкин, А.С. Евгений Онегин / А.С. Пушкин. – М.: Астрель, АСТ, 2004. – 393 с.
10. Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова. – М.: Слово/SLOVO, 2000. – 239 с.
11. Толстой, Л.Н. Живой труп / Л.Н. Толстой. – М.: Эксмо, 2007. – 640 с.

#### Abstract

The aim of this research is the analysis of the sources, showing the influence of lexical and grammatical features of language in the formation of national character. The subject of the research – semantic and pragmatic features of linguistic units and grammatical forms. The authors come to the conclusion that lexical and grammatical structure of the language play an important role in the implementation of the function of language as an instrument of culture and means of formation of the national character.

**Keywords:** national character, lexical features, grammatical forms, comparative method

*В.Е. Касимова,  
студент 2 курса УрФУ (г. Екатеринбург)  
Научный руководитель – Н.В. Пращерук,  
д.ф.н., проф. кафедры русской литературы  
филологического факультета УрФУ*

## **ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТРУКТУРОЙ ПРЕДЛОЖЕНИЯ В ПРОЗЕ И ПИСЬМАХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

В статье ставится задача изучить структуру сложных предложений в произведениях Достоевского, понять, как связана сложность структуры предложений и жанр произведения. В результате анализа появляется термин «Коэффициент интенсивности использования запятых».

**Ключевые слова:** Достоевский, структура предложения, коэффициент интенсивности использования запятых

Русская литература славится своими «большими» писателями. «Большими» как по значению для всемирной литературы, так и по объему литературного наследия. К числу таких писателей, конечно, относится Ф.М. Достоевский. Для повествовательной манеры Достоевского, как и Толстого, характерны длинные сложные предложениями. В своей работе я попыталась сравнить структуру предложений Достоевского разных жанров и периодов его творчества. Для анализа обратилась к первому роману «Бедные люди» (1845), последнему – «Братья Карамазовы» (1880), «Дневнику писателя» (1877) и письмам, ранним (1838) и поздним (1880). Считаю нужным рассмотреть письма писателя, хотя прямого отношение к творчеству Достоевского они не имеют, но его писательское начало, безусловно, в них проявилось.

Сложными предложениями филология (Г.О. Винокур, В.В.°Виноградов) занимается уже давно. О связи синтаксиса и текста было написано много работ, например, диссертация Е.Г. Усмановой «Сложные многочленные предложения в прозе А.П. Чехова», статья А.К. Прокопьевой «Стилистика сложных предложений в прозаических произведениях якутских классиков Н.Д. Неустроева и А.И.°Софронова-Алампа». Изучению синтаксиса Достоевского посвящены такие работы, как «Синтаксис художественной прозы Достоевского» и «Автор в повествовательной структуре исповеди и мемуаров (на материале произведений Достоевского)»

Е.А.°Иванчиковой, «Изобразительные средства в творчестве Ф.М.°Достоевского» С.М. Соловьева и др.

Меня интересовал вопрос, менялась ли структура предложений в зависимости от времени. На первый взгляд, может показаться, что чем старше и опытнее становится писатель, тем сложнее становится эта структура. Чтобы ответить на данный вопрос, нужно было провести исследование. Обратившись к роману «Бедные люди», я подсчитала количество запятых, точек с запятой, тире, точек, восклицательных и вопросительных знаков. После этого поделила суммарное количество запятых, точек с запятой и тире на все остальное. Получилось, условно, что на одну точку приходится 2,5 запятых. Такое предложение если нельзя назвать сложным, то осложненным – смело. Затем взяла роман «Братья Карамазовы», там структура предложения несколько меняется. На одну точку приходится 2,0 запятых. То есть, если предложения не стали проще, то они стали меньше по своей структуре. Получается, что к концу жизни Достоевский отходит от нагруженных знаками предложений в романах и стремится к лаконичности. Дальше решила взять «Дневник писателя». Обычно, дневник – это личные записи, которые ведут люди. В случае с Достоевским это не совсем так. «Дневник писателя» – ежемесячный журнал философско-литературной публицистики Достоевского, выходивший в 1876–1877 и 1880–1881 годах. Конечно, Достоевский в «Дневнике писателя» выражал свои мысли, но они носили публицистический характер. Казалось, что структура предложений в «Дневнике писателя» не будет очень сложной, так как это публицистический текст, да еще и в форме дневника. Но после проведения вычислений стало видно, что на одну точку приходится 4,4 запятых. Такой структуры предложений нет в романах Достоевского. Видно, что форма диктует структуру. Роман – это повествование с элементами описания и рассуждения. Но дневник, тем более с публицистическими нотами, – это рассуждение. Дальше обратилась к письмам писателя. Получилось, что ранние письма Достоевского содержат на одну точку 0,7 запятых. То есть предложения простые. Конечно, письма – это тоже особая форма повествования. Но в поздних письмах на одну точку приходится 2,1 запятых. Почти такая же ситуация, как в «Братьях Карамазовых». Стоит отметить, что для анализа использовались письма, написанные примерно в то же время, что и роман. Структура предложений в них похожа.

Критерии, по которым я сравнивала произведения Достоевского, можно назвать «коэффициент интенсивности использования запятых» (КИИЗ).

В своей работе я хотела обратить внимание на диахронный аспект изучения произведений Достоевского, при котором наиболее очевидна связь формы и содержания. Можно сказать словами Е.А. Иванчиковой: «Изучение синтаксиса писателя как творческой личности – проблема, в которой лингвистический аспект тесно смыкается с аспектом эстетическим» [5, 3]. Структура предложений в письмах компактнее – это закономерно, связано со свободной формой письма, не обремененной жанровым и повествовательным канонами. Но то, что в романе предложения не такие сложные, как в «Дневнике писателя», – неожиданно, поскольку в романах говорят практически всегда герои, художник моделирует во многом спонтанную речь. Поэтому она могла бы быть сложной. Но раз это не так, значит, это было принципиально для Достоевского. Форма дневника оказалась для него более свободной и сложной.

#### Приложение:

##### «Коэффициент интенсивности использования запятых»

Название произведения	Год издания произведения	Количество запятых на одну точку
Первый роман «Бедные люди»	1845	2,5
Последний роман «Братья Карамазовы»	1880	2,0
Дневник писателя	1877	4,4
Ранние письма	1838	0,7
Поздние письма	1880	2,1

#### Список литературы

1. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1988. – Т. 1. – 429 с.
2. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1991. – Т. 9. – 693 с.
3. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. / Ф.М. Достоевский. – СПб.: Наука, 1995. – Т. 14. – 515 с.
4. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. / Ф.М. Достоевский. – СПб.: Наука, 1996. – Т. 15. – 855 с.
5. Иванчикова, Е.А. Автор в повествовательной структуре исповеди и мемуаров (на материале произведений Ф.М. Достоевского) / Е.А. Иванчикова // Русский язык. – 2001. – № 39. – С. 50–56.
6. Иванчикова, Е.А. Синтаксис художественной прозы Достоевского / Е.А. Иванчикова. – М.: Наука, 1979. – 287 с.



7. Соловьев, С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского / С.М. Соловьев. – М.: Советский писатель, 1979. – 352 с.

8. Прокопьева, А.К. Стилистика сложных предложений в прозаических произведениях якутских классиков Н.Д. Неустроева и А.И. Софронова-Алампа / А.К. Прокопьева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 74-1. – С. 423–428.

9. Усманова, Е.Г. Сложные многочленные предложения в прозе А.П. Чехова: На материале рассказов и повестей 1890–1900-х годов: дисс. на соиск. учен. степ. канд. филолог. наук : 10.02.01 / Е.Г. Усманова. – Магнитогорск, 2001. – 253 с.

#### **Abstract**

The article aims to study the structure of complex sentences in the works of Dostoevsky, to understand how is the complexity of sentence structure, and genre of the work. The analysis appears the term «Coefficient of intensity of use of commas».

**Keywords:** Dostoevsky, sentence structure, Coefficient of intensity of use of commas

*К.П. Лаева,  
магистр 1 курса МГТУ (г. Магнитогорск)  
Научный руководитель – С.В. Харитонова,  
к.п.н., доц. кафедры языкознания  
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

## СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РЕКЛАМНОГО СЛОГАНА

В статье рассматриваются лексические, синтаксические и грамматические особенности рекламных слоганов, а также некоторые языковые приемы, которые придают им образность и экспрессивность. Все стилистические особенности рассматриваются на примере различных рекламных слоганов.

Объект исследования – язык англоязычной рекламы. Предмет исследования – стилистика англоязычного рекламного слогана.

**Ключевые слова:** реклама, язык рекламы, рекламный слоган

Жизнь современного человека без рекламы представить невозможно. Реклама – динамичная, быстро трансформирующаяся сфера человеческой деятельности. На протяжении веков она сопровождает человека. Реклама – это часть общечеловеческой культуры, которая развивается по своим внутренним законам.

*«Реклама – в лингвистике: вид речевой деятельности, целью которой является регуляция спроса и предложения на товары и услуги. Современная реклама – это отрасль индустрии, занимающаяся производством особой текстовой продукции (часто поликодовой, т. е. использующей не только язык (вербальный код), но и музыку, изобразительные средства, пластику), ее размещением в СМИ, исследованием ее эффективности» [4, 274].*

Следовательно, язык рекламы характеризуется рядом специфических особенностей, выделяющих его в ряду других подязыков (подязык культуры, подязык литературы и т. д.). Языку рекламы присущи лингвистические черты, которые необходимо учитывать в процессе перевода рекламного слогана.

В лингвистике синонимичными слову «слоган» выступают самые разнообразные термины: девиз, лозунг, призыв, заголовок. Слоган, в той или иной степени, повторяет главный рекламный аргумент, он придает рекламному тексту завершенность, выделив товар в ряду подобных ему, чтобы товар запомнился. Ирина Морозова в своей книге «Слагая слоганы», дает определение: «Слоган – это краткое самостоятельное рекламное

сообщение, которое может существовать изолированно от других рекламных продуктов и представлять собой свернутое содержание рекламной кампании» [5, 3].

Важным фактором, влияющим на эффективность рекламного текста, является его стилистическая оформленность [6, 37]. Для того чтобы придать рекламному слогану оригинальность, сделать его запоминающимся, используют такие стилистические средства, как: метафора: *Let Your Fingers Do The Walking*, одежды для ваших ног (реклама колготок), метонимия: *Have a Kit-Kat*, повтор: *New thinking, new possibilities*, эпитеты – самый любимый троп в рекламной практике – художественное определение, придающее выражению образность и эмоциональность, характеризует, поясняет какое-либо свойство, качество понятия, предмета или явления: королевский фитнес, золотой стандарт, народное окно.

Фонетический и ритмический повтор повышают импрессионность рекламного слогана (*Motion and emotion*). Большинство слоганов – простые предложения, представленные словосочетанием или даже одним словом (*The Freshmaker*).

Достижение цели привлечения внимания осуществляется разными средствами: использованием структурных особенностей предложения, фонетико-интонационных, графических средств, а также семантико-стилистического свойства слова. Центральное место среди них должно занимать смысловое звено.

Исходя из этого, семантико-коммуникативной задачей текста рекламы является призыв к действию, что обуславливает преимущественное употребление глагола по сравнению с другими частями речи. Глагол – единственная часть речи, имеющая форму императива – *Drink Cola, Buy popcorn*. Глаголы составляют около 50% слов в рекламном тексте. Также используется конструкция приглашения к совместному действию – *let* – *Let's make things better* (известный рекламный слоган компании Philips) [2, 94].

Что касается синтаксиса, то наиболее ярко выраженными чертами можно назвать краткость, телеграфный стиль рекламных текстов – *Drink Coca Cola Delicious and Refreshing, Solar Energy from BP Amoco*. Еще одной подмеченной синтаксической особенностью является использование эллиптических конструкций, где урезается тема – уже известная часть предложения и выводится на передний план рема – новая информация, привлекающая внимание своей образностью. Это сокращение предложения ни в коем случае не мешает понимать смысл текста, а наоборот, производит яркое впечатление своей сосредоточенностью – *Ideal for families = It is ideal*

for families; Got your attention, didn't it? = What you have read got your attention, didn't it?

Как видно из вышесказанного, основной целью языка рекламы является возможность произвести впечатление, оставить от текста яркий эмоциональный след. Именно образность и импрессивность являются основой рекламы.

Образность создается за счет семантики слов, от того, с какими эмоциями они связаны. Самым сильным чувством является страх, и за счет усилителей – *awfully, terribly* создается сильная импрессивность фразы.

Таким образом, мы можем утверждать, что арсенал средств для привлечения внимания, пробуждения доверия и убеждения весьма разнообразен.

Особого внимания заслуживают экспрессивные возможности синтагматики – в одном тексте комбинируется лексика, принадлежащая к совершенно разным группам (техницизмы, термины, разговорная лексика, поэтизмы и т.п.), например: *Hello Tosh gotta Toshiba? – brand: Toshiba – дословно: «Привет – Вздор – Идущий к – Toshiba?»*

Рекламные тексты обращены к широкой потребительской аудитории, поэтому в них используется разговорная лексика и некодифицированное экспрессивное словоупотребление: *Look, Ma, no cavities! – brand: Crest – «Глянь, ма, без складок!»*.

Рекламные обращения к молодежной аудитории используют сленговые слова и обороты: *Wot a lot I got!* – «Как много и все мне!» – или же могут «звукоподражать» молодежной эстраде, например, неформальной хип-хоп поэзии: *Flop, flop, fizz, fizz, oh, what a relief it is – Brand: Alka Seltzer.*

Таким образом, используя большой арсенал лексических средств усиления экспрессивного воздействия, рекламный текст выполняет одну из важных своих функций – обращает внимание потенциального покупателя на саму рекламу, что может вызвать в дальнейшем интерес уже к товару.

Что касается грамматической организации рекламных текстов, она представляет собой удивительное своеобразие на фоне нескончаемой однородности. Относительно порядка слов следует подчеркнуть употребление инверсии и пассивных конструкций – *Detroit Edison is pleased to be ...; If you are interested [2, 86]*. Редко используются отрицательные формы, так как они создают негативное впечатление о товаре или услуге, чего рекламный текст должен избегать, создавая положительный образ – *Looks good Tastes good Does you good; It is an ideal choice...[1, 63]*.

Таким образом, для создания эффективного рекламного слогана используются разные стилистические средства. Как видим из примеров, происходит выбор определенной лексики. Что касается синтаксиса, преимущественно используются простые предложения для быстрого привлечения внимания. Краткость содержания также является главной синтаксической особенностью при создании рекламных слоганов.

### Список литературы

1. Harding, Keith, Henderson, Paul. High Season / Keith Harding, Paul Henderson. – Oxford University Press, 1997. – 176 p.
2. Hollett, Vicki. Business Opportunities / Vicki Hollett. – Oxford University Press, 1997. – 192 p.
3. Дубских, А.И. Самопрезентация как коммуникативная стратегия информационного общества / А.И. Дубских // Лингвистические основы межкультурной коммуникации: материалы международной научной конференции. – Нижний Новгород: Изд-во ГОУВПО НГЛУ, 2007. – С. 92–94.
4. Матвеева, Т.В. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика / Т.В. Матвеева. – М.: Флинта, 2003. – 432 с.
5. Морозова, И. Слагая слоганы / И. Морозова. – М.: Рип-хол-динг, 2001. – 148 с.
6. Сердобинцева, Е.Н. Структура и язык рекламных текстов / Е.Н. Сердобинцева. – Флинта, Наука; М., 2010. – 86 с. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/3539838/>
7. Харитонов, С.В. Основные структурные компоненты культурологической компетенции / С.В. Харитонов // Современные научные исследования и инновации. – 2013. – № 7 (27). – С. 15.

### Abstract

The article deals with lexical, syntactic and grammatical features of advertising slogans, as well as some language techniques that give them the imagery and expressivity. All stylistic features are considered using different advertising slogans.

The object of the research – the language of advertising. Subject of the research – the advertising stylistics.

**Keywords:** advertising, advertising language, advertising slogan

*Т.Э. Никитина,  
магистрант 2 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)  
Научный руководитель – Д.А. Пелихов,  
к.ф.н., доц. кафедры филологии ЮУрГУ*

## **ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕРЕВОДА РОМАНА ФРЭНСИС ЭЛИЗЫ ХОДЖСОН БЕРНЕТТ «ТАИНСТВЕННЫЙ САД»**

Статья посвящена проблемам художественного перевода на примере романа Фрэнсис Элизы Ходжсон Бернетт «Таинственный сад». Авторами рассматриваются переводческие решения, грамматические трансформации и особенности перевода английского диалекта.

**Ключевые слова:** художественный перевод, грамматические трансформации, английский диалект

Художественный перевод – самый сложный вид перевода, предъявляющий особые требования к передаче тонкостей содержания и своеобразия формы текста, написанного на другом языке. Переводчику, занимающемуся художественным переводом, недостаточно просто владеть знанием обоих языков, участвующих в переводе, он также должен обладать особым художественным чутьем, поскольку именно от этого зависит, сможет ли он передать индивидуальное своеобразие подлинника и сохранить функцию эстетического воздействия, заложенную автором произведения. Л.Л. Нелюбин в «Толковом переводоведческом словаре» отмечает, что главная задача переводчика следующая: «Правило для перевода художественных произведений одно – передать дух переводимого произведения, чего нельзя сделать иначе, как передать его на русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским» [7].

Личность переводчика также немаловажна, его собственное литературное мастерство и знание культурных и литературных традиций оказывает влияние на качество перевода. Владимир Набоков выделял три основных фактора правдивого перевода: литературный талант переводчика, знание двух культур и двух языков, с которыми он работает, и способность имитировать язык и стиль автора [2]. С° другой стороны, отдельная творческая личность, стоящая за переводом, может превратить индивидуальный стиль автора в некое отражение себя. Так, к примеру, П.Б. Шелли в переводе Константина

Бальмонта превратился в совершенно другую творческую личность: «Получилось новое лицо, полу-Шелли, полу-Бальмонт – некий, я сказал бы, Шельмонт» [8, 27].

Роман англо-американской писательницы Фрэнсис Элизы Ходжсон Бернетт существует на русском языке в нескольких переводах – А. Иванова и А. Устиновой, Р. Рубиновой, Н. Демуровой, Л. Серебряковой. Перевод Р. Рубиновой является самым первым и появился в 1914 году – спустя три года после первой публикации оригинала в виде книги (до этого роман выходил по частям), остальные переводы были осуществлены либо в 1990-е гг., либо после 2000 года. В качестве объекта настоящего исследования были выбраны два перевода: А. Иванова и А. Устиновой и Р. Рубиновой. Они являются наиболее известными, распространенными и доступными.

Начать анализ переводческих решений логично с внешнего уровня текста – названий произведения и глав. «The Secret Garden» – по сложившейся традиции в России переводят как «Таинственный сад», в то время как роману больше подошло бы название «Тайный сад». «Secret» – в переводе с английского: 1) тайный, секретный; 2) скрытый [3, 280]. «Таинственный» и «тайный» синонимы, по сути, но между ними, однако, есть разница:

1. Таинственный – 1. Окруженный тайной; загадочный, непонятный 2. Свидетельствующий о наличии тайны, секрета; заключающий в себе тайну [6, 1302].

2. Тайный – 1. Представляющий тайну для кого-л., скрываемый от кого-л., известный немногим 2. Не обнаруживающий себя явно, действующий скрыто, замаскировано [6, 1303].

В романе образ сада можно назвать «таинственным» только до восьмой главы «The Robin Who Showed the Way», где главная героиня Мэри обнаруживает скрытый вход в него. На протяжении всего остального романа сад – место тайное, Мэри и Дикон никому о нем не рассказывают и скрывают его существование, это *тайное* место, и даже когда о саде все узнают, он не становится «таинственным», в нем нет ничего мистического или сверхъестественного.

Каждая глава романа в оригинале имеет номер и название. Переводчики А. Иванов и А. Устинова придерживаются этой же организации, не перемешивают содержание, как это делает Р. Рубинова, и оставляют названия глав, несмотря на то, что их перевод весьма вольный и порой не отражает содержащегося в частях смысла. Например, третья глава ими названа «Вересковая пустошь» (в оригинале «Across the Moor»), было бы лучше перевести как «Через вересковую пустошь», так как автором много внимания уделяется

самому пути и впечатлениям Мэри от открывающегося ей нового пространства Северной Англии. Далее мотив дороги и вересковой пустоши подробнее раскрывается в романе, он становится мостом между старым миром (жизнью Мэри в Индии) и новым, кроме того, для Марты, другой героини романа, вересковая пустошь является связующим мостом между двумя мирами: здесь противопоставляется ее родной дом, семейный уют, образ любящей матери и дружной семьи и господский дом, пустой, холодный, «завывающий», отчужденный и негостеприимный. В переводе Рубиновой названия глав отсутствуют, а их границы, установленные автором, смещаются.

Особенность лексики романа проявляется в имитации йоркширского диалекта английского языка. На этом диалекте говорят как минимум трое героев, и он так же непонятен главной героине, как и читателю, не знакомому с диалектами Северной Англии. В их речи употребляется много устаревших слов, к примеру, *tha' = you* (ты, вы), *thee = you* (тебя), *thysen = yourself* (сама/сам), *th' = the*, *tha's = this/that* (это) или чисто йоркширское *'Nowt o' th' soart' = «nothing»* (ничего), «wick» (фитиль) в йоркширском диалекте равняется «alive», «lovely», как поясняют сами герои романа. Особенности звучания их речи передаются путем усечения согласной, замены гласных, утраты согласных или гласных: *An' = and*, *canna' = cannot* (не мочь). В обоих переводах эта особенность речи и героев утрачивается, фонетически она почти никак не передается. В переводе Рубиновой Мэри лишь возмущается, что не понимает речи Марты, в то время как сам русский текст никаких трудностей не вызывает:

*'Canna' tha' dress thysen!' – she said.*

*'What do you mean? I don't understand your language,' – said Mary.*

*'Eh! I forgot,' Martha said. 'Mrs Medlock told me I'd have to be careful or you wouldn't know I was sayin'. I mean can't you put your own clothes?'*

– Разве ты не можешь сама одеться? – сказала она.

– Что это значит? Я не понимаю твоего языка, – сказала Мери.

– О, я забыла, – сказала Марта. – М-с Медлок велела мне следить за собой, а то ты не поймешь, что я говорю. Так ты не можешь сама надеть платья? [5]

В варианте перевода Иванова и Устиновой этот эпизод недопонимания между Мэри и Мартой вообще отсутствует, а часть его перетекает в другой диалог:

– Что это там? – показывая на окно пальцем, спросила она служанку.



– Это-т? – проглатывая звуки на йоркширский манер, отозвалась та.

– Ну да, вон там, за окном, – уточнила Мэри.

– Эт пустошь, – ответила девушка. – Нравится?

– Нет! – уверенно отвечала Мэри. – Она какая-то отвратительная!

– Просто ты еще не привыкла, – сказала девушка с таким сильным акцентом, что Мэри поморщилась. – Ой, ты уж меня извини! – спохватилась служанка. – Сколько раз миссис Мэдлок предупреждала меня следить, как я говорю. Иначе, твердит миссис Мэдлок, тебя никто и понять-то не сможет, Марта [4].

Перевод Ивановой и Устиновой отличается тем, что из текста пропадают небольшие эпизоды, содержащиеся в оригинале, исчезают абзацы с описанием природы, речь автора приписывается героям, перетекает из повествовательных предложений в прямую речь. В художественном переводе подобные «опущения» и «добавления» считаются недопустимыми. В силу этого нарушается целостность произведения, теряются мотивы, искажаются образы и характеры. Так, в переводе на русский язык страдает один из ключевых персонажей – птица вида «зарянка», или «малиновка». Дело в том, что «robin» в переводе на русский означает «малиновка», но существительное не имеет в русском языке мужского рода, а в книге этот персонаж именно мужского пола: «The robin kept singing and twittering away and tilting his head on one side, as if he were as excited as she was» – «Малиновка [он] продолжил петь и щебетать, склоняя голову, будто был так же рад, как и она» (перевод наш. – Т. Н.). В переводе Рубиновой птица «меняет пол» за счет изменения грамматического рода существительного, из-за чего меняется и характер. В оригинале произведения этот персонаж очень кокетливый, привлекательный, игривый, хвастливый, осознающий свою красоту и обаяние, в переводе Рубиновой он теряет свою романтичность, становится довольно проходным персонажем. А. Иванов и А. Устинова решают проблему иначе: они оставляют птицу мужского пола, но дают ему имя – Робин. Это переводческое решение позволяет в полной мере передать особенности этого персонажа, и такой вариант кажется нам наиболее удачным.

Подводя итог, следует сказать, что в каждом из переводов есть свои положительные стороны и недостатки, но нельзя однозначно утверждать, что какой-то из них ближе всего к оригиналу произведения. В обоих вариантах либо утрачивается атмосфера, созданная автором, либо искажаются образы значимых персонажей, которые по-другому интерпретируются русскоязычным читателем.

Глубина произведения заключается даже в самых простых с точки зрения синтаксиса описательных предложениях, однако они либо переведены недостаточно верно, либо не переведены вовсе.

#### Список литературы

1. Burnett, F.H. *The Secret Garden* / F.H. Burnett. – Ware: Wordsworth Edition, 2000. – 221 p.
2. Nabokov, V. *The Art of Translation* / V. Nabokov. *Lectures on Russian Literature*. – New York, 1960. – P. 319.
3. Ахманова, О.С. *Англо-русский и русско-английский словарь (краткий)* / О.С. Ахманова; под ред. Е.А. М. Уилсон. – Изд. 4-е, стер. – М.: Русский язык, 1993. – 665 с..
4. Бернетт, Ф. *Таинственный сад* / Ф. Бернетт; пер. с англ. А.Д. Иванов, А.В. Устинова. – М.: ЭНАС-КНИГА, 2016. – 253 с.
5. Бернетт, Ф. *Таинственный сад. Маленький лорд Фаунтлерой. Маленькая принцесса. Приключения Сары Кру* / Ф. Бернетт; пер. с англ. Р. Рубиновой, Е. Таборовской, А. Рождественской. – М.: АСТ, 2013. – 733 с.
6. *Большой толковый словарь русского языка* / под ред. С.А. Кузнецова. – СПб.: Норинт, 2001. – 1536 с.
7. Нелюбин, Л.Л. *Толковый переводоведческий словарь* / Л.Л. Нелюбин. – 3-е изд., перераб. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.
8. Чуковский, К.И. *Высокое искусство: О°художественном переводе* / К.И. Чуковский. – М.: Советский писатель, 1988. – 348 с.

#### Abstract

The article dedicated to the problems of literary translation on the example of novel «The Secret Garden» by Frances Eliza Hodgson Burnett. The authors consider the translation decisions, grammatical transformations and features of the translation of the English dialect.

**Keywords:** literary translation, grammatical transformations, English dialect

## РАЗДЕЛ VII. ПОЭТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ ФИЛОЛОГОВ

*Консультант – Т.Б. Зайцева,  
д.ф.н., доц. кафедры языкознания и  
литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

*Д.С. Эргашев,  
студент 4 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)*

### ТИХИЙ ХОЛМ

Тихий Холм. С니шься мне ночами.  
Через километры смолистых лесов  
Зовешь обратно детским голоском,  
Дергая поношенную Ми.

Конверт с письмом. Исписана бумага:  
«Вернись ко мне! Я жду! Пойдем со мной!»  
Рука дрожит. Смеюсь я над собой,  
Призрак умерщвленного тумана.

Ломкий хруст. Тикает часами  
Некогда застывший в воздухе листок.  
Меня зовешь на северо-восток  
Призрачно-невинными глазами.

Тихий Холм. Не отпустишь больше.  
Не окажешь милость воздухом дышать.  
Теперь я здесь, чтоб единством стать  
И раствориться в облаке сгоревшего тумана.

### ГИТАРА

Звучанье тумана и ясной погоды,  
Сумрачной бури из снега и льда  
Вникает в сознание, и долгие годы  
Без остановки - концерт из гитар.

Стройной волной протекает арпеджио  
Красной рекой из холодной крови.  
Ветром свободным шумят флажолеты  
Под диском холодной и серой луны.

Страстью вскипает под солнечным светом  
Голос из нищего ветра страны.  
Кантри, звенящее западным фетром,  
Тянет за корни подпольную жизнь.

Струны под пальцем могучим, но малым,  
Снова волнуют басистую грудь.  
В это мгновение все станет понятным -  
Когда ты живой, а когда - только ртуть.

*Д.Т. Ишбердин,  
студент 1 курса МГТУ им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)  
Консультант – Т.Б. Зайцева,  
д.ф.н., доц. кафедры языкознания и  
литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*  
\*\*\*

История и прошлые года  
Ушли, и не вернуть обратно.  
Ушло все в море, как вода,  
Хотя все повторится вновь неоднократно.

В разведках благ идем в иные города.  
Это всегда для нас затратно,  
Какая разница, какая здесь среда!?  
Здесь наши предки жили так, чтоб мы прожили складно.

И после жизни не останется следа,  
Если к судьбе относишься халатно,  
Весной растает имя из-за льда,  
И жизнь и смерть являются внезапно и бесплатно.

\*\*\*

Кружится в городе осенний лист,  
Нет трелей птиц мне неизвестных.  
Вокруг лишь масса серых лиц,  
То ли приезжих, то ли местных.

Красивый город, блеск, огни как в сказке.  
Уверен, каждого здесь ждет успех,  
А недовольные всегда наденут маски,  
Замкнутся лишь в себе, а это грех.

Еще бы больше праздничных идей,  
Вокруг меня лишь люди – недотроги,  
Идущих рядом преданных людей  
Нет на пути зеброокрашенной дороги...

# **МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ**

Сборник материалов международной студенческой  
научно-практической конференции

25 ноября 2016 г.

Издается полностью в авторской редакции

Подписано в печать 14.12.2016. Рег. № 212-16. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага тип. № 1.  
Плоская печать. Усл.печ.л. 25,00. Тираж 150 экз. Заказ 638.



Издательский центр ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»  
455000, Магнитогорск, пр. Ленина, 38  
Участок оперативной полиграфии ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»