

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
«ЛУГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»**

Филологический факультет

Кафедра русской и мировой литературы

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА – 2020**

Материалы
Университетской
Научно-практической конференции
9 апреля 2020 г.

г. Луганск
2020

УДК 821.161.1.09(06)
ББК 84(2Рос)“18/20”я43

Рецензенты:

- Унукович В.В.* – заведующий кафедрой лингвистики и межкультурной коммуникации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», кандидат филологических наук, доцент;
- Соболева И.А.* – и.о. заведующего кафедрой русского языкознания и коммуникативных технологий ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет», кандидат филологических наук, доцент;
- Нередкова С.С.* – заведующая кафедрой русского языка и культуры речи факультета филологии и массовых коммуникаций ГОУ ВПО ЛНР «Луганский государственный университет имени Владимира Даля», кандидат филологических наук, доцент.

Р 89 **Русская литература в контексте мирового литературного процесса – 2020:** материалы Университетской научно-практической конференции (9 апреля 2020 г.) / Под ред.: С.А. Ильина. – Луганск : Книта, 2020. – 112 с.

Настоящий сборник является результатом коллективного труда работников высших образовательных учреждений, включает тезисы, статьи и материалы, раскрывающие различные аспекты многогранного литературного процесса XIX–XX вв.

Он адресуется учёным-исследователям, учителям, студентам и слушателям МАН.

Рекомендовано к печати Научной комиссией Луганского государственного педагогического университета (протокол №__от 2020 г.)

УДК 821.161.1.09(06)
ББК 84(2Рос)“18/20”я43

©Коллектив авторов, 2020
©ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Голикова А.Р.</i> Тайна любовных мемуаров Анны Ахматовой	4
<i>Заславская Е.А.</i> Стихи на русском языке в контексте современной европейской поэзии	7
<i>Змиевская Е.А.</i> Семья в романе «Война и мир» Л.Н. Толстого	12
<i>Ильин С.А.А.С.</i> Пушкин в критике В.Ф. Ходасевича	15
<i>Ищенко Н.С.</i> Книга Елены Заславской «Донбасский имажинэр» в контексте социологии воображения	20
<i>Колбасова Ю.Р.</i> Драматизм любви в лирике А.А. Ахматовой	26
<i>Криволап С.С.</i> Художественный мир А. Твардовского: фабульность лирики	30
<i>Куприенко В.А.</i> Правда войны в творчестве Б. Васильева и Ю. Бондарева (на примере повестей «А зори здесь тихие...» и «Батальоны просят огня»)	34
<i>Ладивница Э.А.</i> Политизация русской литературы 1920–1930-х годов	39
<i>Лаченко И.Ю.</i> Образ Розы в поэтическом мире Анны Ахматовой	42
<i>Левченко И.Г.</i> Испанское общество Золотого века в зеркале плутовского романа	48
<i>Мошук К.А.</i> Трагедия Юрия Живаго и Григория Мелехова как символ трагедии народа	52
<i>Огородняя О.В.</i> Любовная лирика Евгения Евтушенко	59
<i>Омельченко Д.Н.</i> Черты импрессионизма в творчестве А.П. Чехова	61
<i>Прачковская Е.И.</i> Символика бесконечной любви в повести «Гранатовый браслет» А.И. Куприна	66
<i>Райковская В.Ю.</i> Проблема поэтики Ф. Достоевского. Полифонический роман	69
<i>Тепикина А.Ю.</i> «Пьяный корабль» А. Рембо в переводе В. Набокова. Явление синестезии	75
<i>Трошкина О.С.</i> Символ свечи в произведениях А. Ахматовой и Б. Пастернака	78
<i>Фадеев Н.В.</i> Эволюция мировоззрения Ф.М. Достоевского	83
<i>Черниенко Л.В.</i> Отражение современной эпохи в русской женской поэзии рубежа тысячелетий	86
<i>Черновенко Т.А.</i> Нравственная проблематика в повести Г. Гордиенко «Полька и Аполлинария»	90
<i>Яковлева В.Ю.</i> Жанровые особенности сказки в творчестве В. Даля	94
<i>Яковлева В.Ю.</i> Н. Лесков в контексте поисков народных типов русской литературы XIX в.	97
<i>Яковлева В.Ю.</i> Феномен женской эмансипации в творчестве Н. Лескова (на примере повести «Воительница»)	101
<i>Черепяхин В.П.</i> Что же мы возрождаем?	105

ТАЙНА ЛЮБОВНЫХ МЕМУАРОВ АННЫ АХМАТОВОЙ

На рубеже 19-20 вв. многие русские философы, литературные критики, поэты писали о тайне любви, о созерцании пола. По мнению В. Соловьёва, любовь имеет властную природу: «Явилась сила, средняя между богами и смертными, – не бог и не человек, а некое могучее, демоническое и героическое существо. Имя ему – Эрот». Существо ощущает в себе совершенно иную силу вечности. Но с этого момента к борьбе присоединяются две стороны души человека – высшая и низшая. Каждая из них желает овладеть силой Эроса в свою пользу. От победы одной из сторон зависит путь великой любви – либо ад, либо небеса: «И ад, и небо с особым участием следят за человеком в ту роковую пору, когда вселяется в него Эрот».

Ахматова довольно чутко отзывалась на поветрие эпохи и, без исключений, была знакома с философскими образами мысли своего времени. Она посещала популярные «среды» Вячеслава Иванова, на которых руководил Николай Бердяев. В «Прозе о поэме» Ахматова ссылается на труд философа «Самопознание» как на один из источников своей «Поэмы без героя»: «Очень многое, о чем пишет Бердяев, «двоится», «троится» в моей поэме, там угадано что-то, может быть, даже главное», – говорит сама Анна Ахматова.

Источником демоничной концепции любви у Ахматовой также значится творчество Михаила Лермонтова. Поэтов сплачивало понятие о любви как о демоническом озарении. По мнению Ирины Бенционовны Роднянской: «страстные волнения души происходят для Лермонтова из смутного и тёмного источника, связанного с демоническим наитием».

Ахматова Анна Андреевна – поэтесса Серебряного века литературы, однако она называла себя поэтом. Нельзя преуменьшать роль женской поэзии в истории России. Владислав Ходасевич представлял Анну, как одну из «ярчайших звезд на небосклоне женской поэзии».

Наперекор мнительности, Анна Ахматова часто обращалась темам отношений поэта и поэзии, Родины, войны. В кратком стихотворении «Клятва» Анна Ахматова вызывает в памяти русского народа мысли, что они не могут сидеть, сложа руки, не должны отдавать свой город и свою страну врагу:

«Мы детям клянемся, клянемся могилам,
Что нас покориться никто не заставит!»

Все творчество Анны Андреевны можно поделить на два периода: ранний: 1910–1930 гг. и поздний: 1940–1960гг. Такое разделение связано с тем, что после выхода одного из сборников поэтессы, а именно «Анна Домини МСМХХI», едва ли не на 10 лет её творчество перестали печатать. Своеобразием раннего периода ахматовской поэзии является использование будничных выражений, прямолинейность, предметность слов и заключения смысла в контексте. Второй период Ахматовой, поздний, наделён большим применением символов, метафор,

наличием абстрактных образов. Впрочем, весь период творчества поэта наполнен её индивидуальным стилем, четкими выражениями, простотой изложения. Ахматова старается исключить у себя в творчестве мистику, социальные причины конфликтов, философские отступления, придавая каждому произведению реалистичности с использованием свойств психологии двух людей.

В течение всей жизни Ахматова боролась с констатированным мнением о том, что женщина создана не для поэзии. Ее талант, настойчивость и уверенность заставили многих критиков по-другому рассмотреть литературный потенциал женщин-творцов. Тем не менее, Ахматову воспринимают как женщину-поэта. Ее женское мировоззрение особенно трогало таких литераторов, как Владислав Ходасевич, Лев Гумилев и др.

А. Канегисер в «Письмах о русской поэзии» отмечает, что лирика Ахматовой пронизана «переживаниями очень яркой и очень напряженной жизни».

Оценка критиками творческого дара поэтессы уже говорит о признании Ахматовой как мировой писательницы.

Творчество Ахматовой выпало на один из самых трудных и необыкновенных периодов российской истории, в частности литературы. Вся ее жизнь и творчество были связаны с обстановкой, возникнувшей тогда в России. Власть и политика нанесли глубокие раны душе поэтессы. «Репрессиям были подвергнуты трое близких ей людей: первый муж, Николай Гумилёв, был уже после их развода расстрелян в 1921 году; третий муж, Николай Пунин, был трижды арестован и погиб в лагере в 1953 году; единственный сын, Лев Гумилёв, провёл в заключении в 1930-1940-х и в 1940-1950-х годах более 10 лет». Горе жён и матерей «врагов народа» было отражено в одном из наиболее значительных произведений Ахматовой – поэме «Реквием».

Глубокое мировосприятие Ахматовой заставило многих критиков и литераторов восторгаться талантом и писательской смелостью Ахматовой. Ее творчество было признано в 1920-е годы. Однако позже испытало критику, цензуру и даже травлю. Соответствующее признание оно получило только после смерти писательницы. Но всё-таки Ахматова имела славу среди почитателей поэзии ещё при жизни.

Какой бы тематики не касалась Ахматова, у неё всегда получалось передать читателю все чувства и основную проблему. Её творчество довольно богато и разно. У Анны соединяются образ поэта и поэзии, любовная лирика, тематика Родины и патриота.

Тема любовной лирики в поэзии Ахматовой не менее важна. Некоторые стихотворения поэтессы В.Гиппиус называл «гейзерами», потому что в них прорывались все её истинные страдания, показывая настоящие чувства героини. В ранней лирике Ахматова часто пользовалась приемом «молчаливости», «недосказанности», определяя этим эмоциональные переживания героев:

«Я знаю, что в тебе такая мука,
Что ты не можешь слова произнести.»

Любящая женщина у Анны Ахматовой не может быть тихой и послушной, она обладает личным голосом, не стоит в стороне, умеет гневаться и покидать возлюбленного, если оказывается не в силах простить предательство. В любовной лирике поэтесса активно обращается к психологизмам, описывая героев через их жесты и мимику. Притом у Ахматовой не имеет надобности напрямую описывать чувства её персонажей. Анна Ахматова умела описывать, не используя прямых формулировок, и каждый, кто читал произведение, верно понимал, что испытывает лирический герой. Поэтесса не придумывала метафоричных образов, она говорила о существующих вещах, близких каждому.

«Готовность к утратам, пренебрежение к утратам, память о них. Неблагополучие, как бы само собой разумеющееся, не напоказ, но бьющее в глаза... Неблагополучие как норма жизни», - так пишет об Анне Ахматовой Анатолий Найман. И он оказывается прав: утраты сыграли в жизни и творчестве Ахматовой огромную роль, она перенесла аресты двух своих мужей и сына, долгое время пыталась освободить сына от ссылок. Анна Ахматова говорила, совершенно не волнуясь о исходе событий, потому что боролась за свободу, любовь и своих родных.

В ее творчестве играет роль особого влияния поэзии Пушкина и таких писателей, как Мандельштам, Державин, Пастернак. Шекспир также соприкасается с жизненными устоями и идеалами Ахматовой.

Так, например, Ахматова, как и Пушкин, ощущает жизнь как тернистый путь, конец которому – смерть. А смерть уносит в неведомую вечность.

Поэтический дар Анны Ахматовой – это божеский подарок, милость и величайшее испытание. Такая точка зрения сближает ее с Пастернаком и Мандельштамом.

Анну Ахматову всегда тревожил вопрос о сути поэзии, своем призвании в жизни, что характерно для Пушкина, Державина и Шекспира. Иными словами, творчество Ахматовой охватило всё то, что волновало и трогало величайших писателей-творцов

Список литературы

1. Ахматова А.А. Избранное. – М.: Дом славянской книги, 2016. – 320 с.
2. Ахматова А.А. Узнают голос мой... – М.: Педагогика, 1989.– 608 с.
3. Гольденберг М.В. В глубинах судеб людских,. Baltimore. MD: Via Press, 1999. – 364 с.
4. Колесников С.А., Черкасов В.А. Концепция личности А.А. Ахматовой в восприятии В.Ф. Ходасевича // ЖУРНАЛ «ФИЛОЛОГОС». – 2012. – № 13. – С. 102.
5. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Третье издание. – М. : КНИГА, 1989. – 2050 с.

СТИХИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭЗИИ

В марте прошлого 2019 года в Германии на немецком языке вышла книга «Гранд тур. Путешествие по молодой поэзии Европы». Антология объединяет более четырехсот поэтов и около пятидесяти разных языков, в том числе русский.

Редакторы сборника лауреаты Бюхнеровской премии Ян Вагнер и Федерико Италияно исходили из того, что в Европе живет большое количество поэтов, неизвестных за пределами своего локального сообщества. Они поставили себе цель дать новый обзор европейской поэзии после таких легендарных предшественников как «Музей современной поэзии» («Museum der modernen Poesie») Ганса Магнуса Энциенсбергера (1960) и «Атлас новой поэзии» («Atlas der neuen Poesie») Йоахима Сарториуса (1995) [4].

В антологию редакторы отбирали тексты, авторы которых – за исключением очень немногих – родились после 1968 года – возрастной предел, который редакция сознательно установила. Поэтому в антологию вошли современные авторы, большинство из которых малоизвестны или не известны в Германии.

Немецкий критик Ульрих Шефер-Ньюгер в своей статье «Eurolyrik – или: Как создать сад мечты» пишет, что книга «содержит важное и четкое политическое послание. Оно было сформулировано в самом начале «приглашения к путешествию», как редакторы назвали ее предисловие: «Поэзия Европы в прекрасной форме. Поэты всех стран континента с восхитительной естественностью пересекают национальные и языковые границы...». Тексты сборника подразделяются на семь маршрутов. Необычный способ представления стихов связан с озвученными целями. Маршруты сознательно не следуют никаким географическим или лингвистически очевидным путям или контекстам. Например, первая «поездка» ведет из Польши через Уэльс и Македонию, Исландию, Молдову и Португалию в Финляндию. Ни в одном из маршрутов нет смежных стран или родственных языков (например, таких как славянские языки или романские, или германские языки)» [10].

В то же время в сборник включены поэты таких стран как Израиль, Армения, Турция, а исключены Лихтенштейн и Сан-Марино, хотя они географически находятся в Европе. Великобритания разбита на четыре области: Англию, Уэльс, Шотландию и Северную Ирландию, которые помещены в разных маршрутах, хотя стихи, отобранные из этих областей, все кроме одного на одном английском языке.

«“Европа без границ”, придуманная редакцией, это сад мечты, а стихи – это то, что растет в этом саду мечты», – пишет в своей рецензии Ульрих Шефер-

Ньюгер [10]. Таким образом, редакторы пытаются разбить «сад мечты» – сконструировать объединенную Европу, в которой разрушены старые границы и старые идентичности, в которых люди ощущают себя не немцами или англичанами, а европейцами. Для создания этой новой общеевропейской идентичности редакторы пошли путем дробления идентичностей существующих. Вместо одной Великобритании получилось четыре мелких части, расположенных в разных маршрутах.

Посмотрим, как эта концепция структурирует отбор и форму русскоязычной поэзии на страницах сборника.

Среди четырехсот авторов одиннадцать (включая меня) представили стихи на русском языке.

Игорь Булатовский (1971 г.р., Ленинград) – поэт, переводчик поэзии, эссеист.

Окончил исторический факультет Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, живет в Петербурге. Основная сфера деятельности Булатовского-переводчика – поэзия на идиш. В антологии представлены его стихи «Холодок», «Спички», «Кто скажет»[3].

Виктор Иванив (Виктор Іванів, настоящее имя – Виктор Иванов; 1977–2015, Новосибирск) – поэт и писатель. Окончил Новосибирский государственный университет, кандидат филологических наук, диссертация посвящена поэтике русского авангарда («Философский концепт и иконический знак в поэтике русского авангарда»). Публиковался в журналах и альманахах «Уральская новь», «Сибирские огни», «Воздух», «Черновик», «Вавилон», «TextOnly», «Транслит», «Русская проза», «Союз Писателей», «Стетоскоп», «Дети Ра» и других, в сборниках «Время Ч», «Черным по белому», в антологии «Нестолничная литература». В антологии представлено его стихотворение «В парикмахерской» [6].

Мария Степанова (1972 г.р., Москва) – поэтесса, прозаик и эссеист. Лауреат премии Андрея Белого (2005), премии «Московский счет» (2006, 2009, 2018), Национальной литературной премии «Большая книга» (2018). Выпускница Литературного института имени А.М. Горького (1995). Живет в Москве. В антологии представлены ее стихи «Влас, доброволец, две недели как мертвый», «Возвращаясь с овощного рынка», «Шерстью с овцы в ноги валится волос» [13].

Дмитрий Голынок (1969 г.р., Ленинград) – поэт, эссеист, историк культуры. Научный сотрудник Российского Института истории искусств. Член редакционного совета «Художественного журнала». Живет в Санкт-Петербурге. В антологию вошло его стихотворение «Проходя мимо Костела французского Консульства»[5].

Полина Барскова (1976 г.р., Ленинград) – поэтесса и филолог, лауреат ряда литературных премий, в том числе Премии Андрея Белого (2015). Окончила филологический факультет Санкт-Петербургского университета по кафедре классической филологии. С 1998 живет в США. Преподает русскую литературу в Хэмпшир-колледже в Амхерсте. В антологии представлены ее

стихи «Дневник сумасшедшего Вацлава», «А.К.», «Отражение», «Я рассматриваю свадебное платье»[2].

Иван Соколов (1991 г.р., Ленинград) – поэт, переводчик. Закончил филологический факультете СПбГУ. Автор текстов и постановки нескольких хореографических композиций и перформансов. В различных сборниках и журналах публиковались переводы Т. Хьюза, С. Плат, П. Целана, С. Беккета, К.Э. Даффи. Оригинальные стихи и отрывки прозы выходили в журналах «Воздух», «Зинзивер», альманахе «Хронометр» (Тель-Авив) и в различных электронных изданиях. Финалист Большого Петербургского Слэма-2010, вошел в лонг-листы премии «Дебют» (2010), премии «П» (2010), премии «Литератур Рентген» (2011), премии Аркадия Драгомощенко (2014, 2015). Участник русско-немецкого поэтического проекта «VERSschmuggel» / «Поэтическая диВЕРсия» (2015). В антологию вошло его стихотворение «И сон цветов, и тысяча любовей» [12].

Гала Узрютова(1983 г.р., Ульяновск) –поэтесса, прозаик, драматург. Окончила Ульяновский государственный университет, факультет культуры и искусства. В 2012-2013 годах участвовала в российско-немецком литературно-фотографическом проекте Shots/Stories.

Лауреат премии «Русский Гулливер» (2014 г.), Премии Наколяя Благова (2016). В 2015 году стала участником российско-немецкого поэтического проекта «VERSschmuggel – Поэтическая диверсия» (проект Гете-Института Москвы и Петербурга и Берлинской литературной мастерской). В 2018 году также выступала на поэтических чтениях в Берлине в проекте «auslandSprachen– dieWostokreihe».В 2019 году автор стала стипендиатом программы Гёте-Института «Культура в движении: региональный мобильный фонд в регионе Восточная Европа и Центральная Азия»: моно пьеса драматурга «Dummerchen» в переводе Татьяны Хофманн была впервые представлена на немецком языке в театре Atelier в Штутгарте. В антологию вошло ее стихотворение «Дом, в который нас привели» [14].

Анжелина Полонская (19, пгт. Малаховка) – поэтесса и писатель. Родилась в Подмосковье. Профессионально занималась спортом. Основная профессия – балерина ледового балета.

Закончив ледовую карьеру, решила посвятить себя литературе.В 1999году по рекомендации Андрея Вознесенского была приглашена на международный форум поэзии в США. После чего был ряд публикаций в англоязычных изданиях и издательствах. Вошла в шорт-лист лондонской премии PopescuPoetryPrize (2005).Стипендиат Фонда Рокфеллера в области литературы.В антологиях представлены ее стихи «Тайга», «Поезда», «Яблоки»[8].

Санжар Янышев (1972 г.р., Ташкент) –поэт, переводчик с узбекского языка. Окончил факультет русской филологии Ташкентского университета. С 1995 года переехал в Москву.

Один из основателей объединения «Ташкентская поэтическая школа», Ташкентского открытого фестиваля поэзии и альманаха «Малый шелковый путь». Составитель двуязычной антологии современной поэзии Узбекистана

«Анор/Гранат» (М., 2009). Лауреат поощрительной молодежной премии «Триумф»(2001). Стихи и переводы публиковались в журналах «Звезда Востока» (Узбекистан), «Знамя», «Октябрь», «Арион», «Дружба народов», «Новый мир», «Новая Юность» (Россия), «Книголюб» (Казахстан), «Интерпоэзия» (США), альманахе «Малый шёлковый путь» (Узбекистан), антологиях «10/30» (М., 2001), «Contemporary Russian poetry» (2008), «Анор/Гранат» (М., 2009) и др. В антологию вошло стихотворение Янышева «Вкус укропа»[7].

Андрей Сен-Сеньков(настоящая фамилия Сеньков; 1969 г.р. Душанбе) – поэт, прозаик, переводчик. Окончил Ярославский медицинский институт. Ввиду невозможности вернуться в Таджикистан из-за происходившей там гражданской войны поселился в Борисоглебске. С 2001 года живет в Москве. Стихи, короткая поэтическая проза, визуальная поэзия публиковались в антологиях «Нестоличная литература» и «Девять измерений», журналах «Арион», «Наш», «Союз Писателей», альманахах «Вавилон» и др. Автор стихотворных книг, в том числе и книги стихов в переводе на английский язык. В антологии представлены стихи Сен-Сенькова «Бытие. Около Восьмой главы», «Государственная диетология», «Ручки радиолы как руки Венеры Милосской» [11].

Как мы видим, русскоязычная поэзия представлена весьма специфично. Большинство авторов живут в Москве, Петербурге или за границей. Значительная часть из них занимается переводами. Большинство активно участвуют в международных литературных проектах на западноевропейских и американских площадках. Таким образом, в сборнике представлены не самые яркие имена современной русской поэзии, а те авторы, которые продвигают свой личный бренд на международных литературных рынках. А залогом успешного продвижения становятся зачастую не литературные достоинства текстов, а оппозиционность российской власти. Вот как об этом говорит поэт, переводчик и публицист Александр Нитцберг в 2011 году: «...основной акцент делается, как мне кажется, на политической составляющей. То есть: какова позиция автора к российской власти, каково его отношение к Западу. На мой взгляд, в настоящее время ситуация в некоторой степени напоминает эпоху «холодной войны». Может быть, не в столь откровенной форме, но близко к тому. И на Западе совершенно отчетливо делают ставку на тех российских литераторов, которые находятся в оппозиции к политической системе в России. И каким бы талантливым ни был писатель, но если он не отвечает такому условию, будь он даже просто нейтрален к власти, то на него не обращают внимания»[1].

Реализуя свою виртуальную Европу без границ, редакторы отказывают в этом праве другим культурным регионам, в первую очередь русскому миру. Так, мое участие в этом сборнике началось с вопроса «Какую страну я буду представлять?». Поскольку уже шла война с Украиной, и Луганская Народная Республика объявила о своей независимости, я пожелала представлять ЛНР. Но редакторы заявили, что это категорически невозможно. Мне было отказано также в праве представлять Россию и русскую поэзию. В результате мы достигли компромисса и под моим стихотворением «Черный хлеб», которое

находится в украинском маршруте, можно увидеть приписку «Автор не желает представлять Украину»[9].

Таким образом, задумка редакторов создать искусственную европейскую идентичность, путем уничтожения существующих культурных идентичностей повлияла на отбор авторов и на форму реализации проекта: среди русских писателей и поэтов были отобраны те, которые работают в европейском литературном пространстве и разделяют европейские ценности, а русские поэты Украины и Донбасса не были представлены.

Список литературы

1. Дебрер С. Литература современной России – Terraincognita для Германии. Интервью члена Союза журналистов Германии Сергея Дебрера с немецким поэтом, переводчиком и публицистом Александром Нитцбергом [Электронный ресурс] // Клаузура. 30.10.2011. Режим доступа: <https://klauzura.ru/2011/10/literatura-sovremennoj-rossii-terra-incognita-dlya-germanii-literatura-sovremennoj-rossii-terra-incognita-dlya-germanii-specialno-dlya-zhurnala-klauzura-intervyu-sergeya-derbera/>. – (Дата обращения: 04.04.2020 г.).
2. Barskova P. // GrandTour, ReisendurchdiejungeLyrikEuropas. Herausgegeben von Federico Italianoun dJan Wagner München (Carl Hanser Verlag) 2019. С. 241-243.
3. Bulatovsky I. // GrandTour, ReisendurchdiejungeLyrikEuropas. Herausgegeben von Federico Italianoun dJan Wagner München (Carl Hanser Verlag) 2019. С. 236-237.
4. DetailszumBuch [Electronicresource] // Hanserliteraturverlage. Режим доступа: <https://www.hanser-literaturverlage.de/buch/grand-tour/978-3-446-26182-2/>
5. Golyenko D. // GrandTour, ReisendurchdiejungeLyrikEuropas. Herausgegeben von Federico Italianoun dJan Wagner München (Carl Hanser Verlag) 2019. С. 239-240.
6. Iwanii W. // GrandTour, ReisendurchdiejungeLyrikEuropas. Herausgegeben von Federico Italianoun dJan Wagner München (Carl Hanser Verlag) 2019. С. 237.
7. Janyshev S. // GrandTour, ReisendurchdiejungeLyrikEuropas. Herausgegeben von Federico Italianoun dJan Wagner München (Carl Hanser Verlag) 2019. С. 245-246.
8. Polonskaja A. // GrandTour, ReisendurchdiejungeLyrikEuropas. Herausgegeben von Federico Italianoun dJan Wagner München (Carl Hanser Verlag) 2019. С. 244-245.
9. Saslawskaja J. Schwarzbrot // GrandTour, ReisendurchdiejungeLyrikEuropas. Herausgegeben von Federico Italianoun dJan Wagner München (Carl Hanser Verlag) 2019. С. 475.
10. Schäfer-Newiger U. Eurolyrik – oder: Wieman einen Traumgarten anlegt [Electronicresource] // Signaturen. Режим доступа: <https://signaturen-magazin.de/-jan-wagner,-federico-italiano---grand-tour.-reisen-durch-die-junge-lyrik-europas.html>

11. Sen-Senkov A. // Grand Tour, Reisedurch die junge Lyrik Europas. Herausgegeben von Federico Italiani und Jan Wagner München (Carl Hanser Verlag) 2019. С. 246-247.

12. Sokolow I. // Grand Tour, Reisedurch die junge Lyrik Europas. Herausgegeben von Federico Italiani und Jan Wagner München (Carl Hanser Verlag). – 2019. – С. 243.

13. Stepanova M. // Grand Tour, Reisedurch die junge Lyrik Europas. Herausgegeben von Federico Italiani und Jan Wagner München (Carl Hanser Verlag). – 2019. – С. 238.

14. Usrjutowa G. // Grand Tour, Reisedurch die junge Lyrik Europas. Herausgegeben von Federico Italiani und Jan Wagner München (Carl Hanser Verlag). – 2019. – С. 243–244.

*Змиевская Е.А.
г. Луганск*

СЕМЬЯ В РОМАНЕ «ВОЙНА И МИР» Л.Н. ТОЛСТОГО

Актуальность работы: разные типы семейных отношений существовали во все времена: как во времена описания войны в романе «Война и мир», так и в наши дни. Особенно остро семейные отношения проявляются в критические периоды, например война. Так и в наши времена, когда происходят какие-нибудь жизненные ситуации. Тема семьи актуальна во все времена, так и каждого человека есть семья.

Цель работы: показать отличие семей, в разных аспектах семейных ценностях.

Задачи: рассмотреть основные семьи произведения, их традиции, особенности воспитания, семейные ценности.

«Семья – это основа всего общества, в ней мы находим отражение тех процессов, которые происходят в обществе», – считал сам Л.Н. Толстой. Автор затронул разные аспекты «семейной темы»: воспитание, отношения, взгляды на жизнь, семейные ценности и многое другое. В центре повествования романа «Война и мир» лежит описание трех семей: Ростовых, Курагиных и Болконских.

Семья Ростовых

Основа семьи Ростовых – взаимоуважение и любовь. Глава семьи – граф Ростов Илья Андреевич. Его супруга – графиня Наталья Ростова. В этой семье четверо детей: Вера, Николай, Наташа и Петя. У Ростовых также проживает и племянница Соня. Эта семья проста, гостеприимна, великодушна, близка к народу и всегда готова оказать помощь: «...Она и все семейство Ростовых приняли князя Андрея как старого друга, просто и радушно. Все семейство <...> теперь показалось ему составленным из прекрасных, простых и добрых людей. Гостеприимство и добродушие старого графа...» [1, т.2, с.121]. В ней царит гармония, любовь и тепло, царит та атмосфера, которая привлекает

окружающих. И все это благодаря супругам Илье и Наталье, именно они смогли создать такую дружную и нерушимую семью. Граф Ростов просто обожает свою семью, часто проводит время со своими детьми, старается их всегда выслушать и помочь. Со своей женой он всегда мил и ласков: «...Уу! моя красавица! – закричал граф. – Лучше вас всех!.. – Он хотел обнять ее, но она, краснея, отстранилась, чтобы не измяться...» [1, т.2, с.116]. Именно благодаря этому, дети, видя такие отношения, сами ведут себя также: всегда готовы помочь и постоять друг за друга, всегда милы и приветливы. Детям многое дозволено, нет жестких правил и ограничений, однако каждый знает меру дозволенного. Граф Ростов – простой человек, добродушный, чудаковатый барин. Тем не менее, его излишняя щедрость не лучшим образом отражается на финансовом состоянии своей семьи.

У графини всегда доверительные отношения со своими детьми, она всегда их выслушает и даст совет, а дети делятся с ней всем и знают, что она всегда поймет их: «...Графиня любящим сердцем чувствовала, что дети ее разоряются, что граф не виноват, что он не может быть не таким, какой он есть, что он сам страдает...» [1, т.2, с.136]. К воспитанию своих детей она подходит с ответственностью. Всегда проявляет ласку и заботу, однако иногда и принимает строгий вид, чтобы не избаловать детей. Благодаря ее теплу, любви к детям и мужу, в этой семье и воцарилось взаимопонимание и взаимоуважение. Ведь именно женщина скрепляет отношения, вносит тепло и уют в семью.

Наташа, благодаря примеру своей матери, тому как мать относилась к ней, к другим своим детям и мужу, в будущем смогла построить такую же крепкую и дружную семью.

Семья Ростовых любит песни, пляски и хорошо проводит вечера в большой и дружной компании. В этой семье преобладают жизненные ценности, заслуживающие уважения – великодушие, благородство, преклонение перед красотой, эстетические чувства, патриотизм.

Семья Курагиных

В отличие от семьи Ростовых, где царит любовь и гармония, семья Курагиных предстает перед нами как воплощение безнравственности. Жадность, лицемерие, способность пойти на преступление, предательство, обман- это и есть основные черты данной семьи.

Князь Василий Курагин – глава семьи, является важным чиновником и влиятельным человеком. Он привык часто бывать на светских вечерах. В свете общества он преподносит себя высоко и старается показывать лишь свои положительные черты характера. Автор подчеркивает его так называемый «талант»: «Что-то влекло его постоянно к людям сильнее или богаче его, и он одарен был редким искусством ловить именно ту минуту, когда надо и можно было пользоваться людьми...». [1, т.1, с.54]. У него есть супруга Алина Курагина – полная, не совсем привлекательная женщина. Она не особо тружидала себя воспитанием своих детей.

У Василия и Алины трое детей: прекрасная внешне дочь Элен, сыновья Анатолий и Ипполит. Ипполит мало упоминается в романе, так как состоит на

службе в посольстве главного секретаря. Сам князь не любит своих детей, он считает их «дурнями», поэтому так холодно относится к детям. Жена князя завидует внешности своей дочери и поэтому в некоторой степени ненавидит ее за ее красоту. Анатоля отец мечтает удачно женить и иметь с этого выгоду. Элен князь Василий выдает замуж за состоятельного Пьера Безухова. К своим слугам Курагин относится как к неживым существам, которые обязаны лишь выполнять его приказы и создавать в доме комфорт.

Элен Курагина – воплощает в себе по-настоящему красивую девушку, однако пуста внутри. Ее красотой восхищаются мужчины, ей завидуют женщины. Девушка знает себе цену и ведет себя в обществе, создавая впечатление умной и светской дамы. Кроме красивых нарядов и самой себя, в жизни ее ничего не интересует. Ее внимание привлекают лишь хорошо обеспеченные мужчины, ведь она привыкла вести разгульную жизнь и ни в чем себе не отказывать.

Анатолий Курагин – тоже не обделен привлекательной внешностью и может запросто завоевать сердце любой женщины. Однако настоящей любви он никогда не испытывал, юноша лишь пользуется девушками, меняя их снова и снова. Вся жизнь Анатолия Курагина – сплошное веселье, он наслаждается свободой и не несет никакой ответственности за свои поступки. Себя молодой человек считает добрым и хорошим человеком: «В душе своей он считал себя безукоризненным человеком, искренно презирал подлецов и дурных людей и с спокойной совестью высоко носит голову...». [1, т.2, с.117].

Таким образом, семья Курагиных индивидуальна, однако эта индивидуальность ничтожна, так как она заключается в противоречии всем общественным и моральным нормам. Отсутствие любви и ласки со стороны матери не очень положительно отразилось на самих детях.

Семья Болконских

Данная семья является потомками военных, что уже подразумевает под собой строгость, порядок и дисциплину. Глава семьи – старый князь Болконский Николай Андреевич. Жена его умерла, когда дети были еще маленькие. Вся жизнь Николая Андреевича имеет четкий распорядок, день его распisan по минутам. Он построил свою семью на строгих правилах, которые все должны соблюдать. У него двое детей – сын Андрей Болконский и дочь Княжна Марья. Дети выросли в строгой обстановке, не располагающей к смеху и веселью. Николай Андреевич очень любит своих детей, но никогда не проявляет своих теплых чувств. Всегда с ними строг, особенно с Княжной Марьей. Он не любит, когда девушка излишне наряжается, пытается выйти в свет, он хотел воспитать в ней черты скромной, образованной девушки. Княжна Марья не имеет роскошной внешности. Она совсем не похожа на светскую даму. Девушка выросла в деревне, совершенно не зная городской суеты. Княжна Марья всегда пытается видеть в людях только хорошее. Готова пожертвовать собой, ради других.

Андрей Болконский – имеет практически такой же характер, как и у своего отца. Он такой же твердый, смелый, решительный и в некоторой степени замкнутый. Несмотря на то, что у него есть беременная жена Лиза, он все же

идет на войну. В их отношениях всегда присутствовал некий холод, ведь Андрей не любил по-настоящему свою жену. У него теплые отношения с его сестрой Марьей. Они очень дружны и всегда поддерживают друг друга.

Несмотря на строгий уклад, порядок и дисциплину, эта семья смогла построить крепкие и нерушимые семейные отношения, которым многие из нас могли бы позавидовать. Возможно из-за отсутствия в семье матери, сам Николай был излишне строг со своими детьми. Да и дети не смогли испытать материнской любви, в отличие от семьи Ростовых.

Л.Н. Толстой через описание семейных взаимоотношений показал картину русского дворянства. Он раскрыл тему семьи и личного счастья, убеждая нас в том, что человек будет счастлив лишь тогда, когда в доме царит взаимопонимание и любовь.

Список литературы

- Толстой Л.Н. Война и мир. – М., 1981.
Анненков П.В. Критические очерки. – СПб., 2000.
Бочаров С.Г. Роман Толстого «Война и мир». – М., 1978.
Либединская Л. Живые герои. – М., 1982.
Гулин А.В. Лев Толстой и пути русской истории. – М., 2004.

*Ильин С.А.
г. Луганск*

А.С. ПУШКИН В КРИТИКЕ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА

*Пушкин входил в его кровь.
Набоков В. «Дар»*

Литературно-критическое наследие В. Ходасевича включает около четырехсот статей и рецензий, из них более восьмидесяти статей посвящено А. Пушкину. Тем не менее изучение литературной критики В. Ходасевича только начинается. Дж. Малмстад и Р. Хьюз подготовили наиболее полное собрание сочинений В. Ходасевича [4]; М. Ратгауз [2], О. Коростелев и С. Федякин [1] рассмотрели отдельные эпизоды в творчестве критика; И. Сураг глубоко проанализировала его пушкинистику [3]; В. Шубинский предпринял первую попытку полного жизнеописания В. Ходасевича [7]. Сложность и противоречивость критика, многогранность его творчества, широкие литературные связи и включенность в литературный процесс России и русского зарубежья, недостаточная степень изученности – все это делает исследование критического метода В. Ходасевича актуальным. Целью статьи является рассмотрение основных оценок творчества А. Пушкина в критике В. Ходасевича 1905–1927 годов и связанной с этим проблематики. Научные исследования творчества А. Пушкина, в том числе известные книги В. Ходасевича

«Поэтическое хозяйство Пушкина», «О Пушкине» и другие, требуют специального рассмотрения.

Размышляя о природе поэзии и прозы, В. Ходасевич отталкивается от пушкинского сравнения льда и пламени. Это не просто «красивое сравнение», а высказанная мимоходом «глубокая истина». Стихи и проза, как лед и пламень, совершенно различные и даже враждебные между собой стихии: «Огонь пожирал лед, растопляя его. Лед, тая, заливал огонь. Но одна из стихий в конце концов побеждает» [4, с. 111–112]. Писатели, создающие одновременно и стихи, и прозу, все равно вынуждены выбирать и в истории литературы остаются или поэтами, или прозаиками. В. Ходасевич приводит примеры Н. Гоголя и И. Тургенева, которые начинали как поэты, но вошли в историю как прозаики. Более сложный случай представляет М. Лермонтов: смерть помешала ему «создать равновесие» между стихами и прозой, но, по мнению В. Ходасевича, даже если вычеркнуть всю его прозу, несмотря на «величие “Героя нашего времени”, все же Лермонтов остался бы Лермонтовым» [4, с. 112]. Представить его без «Демона», «Мцыри» и некоторых лирических стихотворений невозможно.

Поэт, пишущего прозу, подстерегает враг – объективность, и поскольку психология творчества у стихотворца и прозаика разная, для того, чтобы говорить от первого лица и обойти эту объективность, поэт ищет компромиссные формы повествования: дневник, письма, документы и др. Поэт заставляет свою прозу перевоплотиться в рассказ вымышленного лица. Эти положения В. Ходасевич подтверждает примером А. Пушкина, который «в огромном большинстве своей прозы прибегал к таким искусственным приемам [Там же]. «Повести Белкина», «Рославлев», «Капитанская дочка» – это воспоминания самих героев или рассказы вымышленных лиц. Эти же приемы используются А. Пушкиным в его неоконченных вещах: «Отрывок из романа в письмах», «Марья Шонинг», «Русский Пелам», «Участь моя решена». Только «Пиковая дама» и «Дубровский» рассказаны самим автором.

Если Россия XVIII века, «екатерининская, победная и торжествующая», вслед за Петром I завершила создание России, и Г. Державин стал певцом этой России, то А. Пушкин «застал Россию уже созданную». В этом В. Ходасевич видит «основную, первоначальную разницу» между Г. Державиным и А. Пушкиным: «Первый воспел Творца, второй – тварь; Державин – господина, Пушкин – раба; Державин – Фелицу-Екатерину, Пушкин – декабристов и горестную судьбу «бедного Евгения» [4, с. 171]. В основе пушкинской всеотзывчивости – любовь к земле, к «равнодушной природе», сияющей «красою вечною», что отражено в формуле: «Лишь юности и красоты / Поклонником быть должен гений». Этой формуле восторженно следовали гораздо менее талантливые поэты пушкинской плеяды, в творчестве которых красота выродилась в «красивость», а прекрасное – в «красивое».

В своей речи на Пушкинском вечере в Доме Литераторов 13 февраля 1921 года В. Ходасевич объяснил тайну пушкинской гармоничности необыкновенными равновесием и полнотой, с которыми поэт решает

философские, психологические, описательные, логические, звуковые и др. «параллельные задания» в пределах одного художественного произведения, что придает ему «стереоскопическую глубину» [4, с. 265–266]. Причем, поражает не только мастерство в решении этих заданий, но и количество их. Например, в «Медном всаднике» В. Ходасевич выделяет целый перечень глубоко разработанных тем: 1) национальная трагедия, которая состоит в столкновении петровского самодержавия с исконным свободолюбием массы; 2) бунт Евгения как протест личности против государственного принуждения, столкновения интересов частных и общих; 3) «проклятейший вопрос, имя которому – Европа и мы»; 4) ответ на польские события 1831 года: «бунт Евгения против Петра есть мятеж Польши против России»; 5) включенность «Медного всадника» в цикл петербургских повестей А. Пушкина, а следовательно, изображение «столкновения человека с демонами»; 6) «бесхитростная повесть о разбитых любовных надеждах маленького человека»; 7) описательная сторона: изображение Петербурга и наводнения; 8) Вступление к поэме как «образец блистательной поэтической полемики с А. Мицкевичем» [4, с. 266]. Выполнение этих параллельных заданий порождает и новые параллельные смыслы, которые возникают в том числе и потому, что А. Пушкин показывает предмет с множества разных точек зрения, что придает ему полноту бытия, выпуклость, многомерность и многоцветность [Там же] и воплощает саму природу пушкинского реализма.

Говоря о современном восприятии А. Пушкина, В. Ходасевич напоминает, что в истории русской литературы уже был момент, когда Д. Писарев объявил А. Пушкина «лишним и ничтожным». Отношение Д. Писарева к А. Пушкину было «неумно и безвкусно» и, конечно, не получило поддержки широкого круга читателей, но оно выражало дух времени 1860-х годов, взгляды определенной части русского общества, причем не хулиганов и мракобесов, но «людей небольшого ума и убогого эстетического развития» [4, с. 269], хотя эта была лучшая, а не худшая часть русского общества. «Это было первое затмение пушкинского солнца», утверждает В. Ходасевич, но недалеко и второе, его черты очевидны.

Народились новые люди, которые не видят и не слышат А. Пушкина, и это не отщепенцы и вырожденки, а люди, прошедшие окопы, горы трупов, разрушенные города, вытопанные поля, они разносят «свою психическую заразу», и «до понимания Пушкина им надо еще долго расти», а для этого им «необходимо учиться и развиваться духовно», что ими осознается явно не достаточно [4, с. 269]. Революция принесла «небывалое ожесточение и огрубление во всех без исключения слоях русского народа», и поэтому культуре предстоит период «временного упадка и помрачения. С нею вместе омрачен будет и образ Пушкина» [4, с. 271]. Охлаждение к А. Пушкину, забвение А. Пушкина и нечувствительность к нему В. Ходасевич объясняет ежедневно возникающими новыми условиями советской действительности.

Внутреннее соотношение между А. Пушкиным и эпохой 1920-х годов не осознано обществом и объясняется В. Ходасевичем не только двумя

«затмениями пушкинского солнца», то есть органическими общественными причинами, но и рядом изменений в сознании читателей и исследователей. Революционная Россия отодвинула Россию пушкинскую на неизмеримо большее расстояние. Изменились не только общественный строй, но и ритм жизни, уклад, быт, стиль, обычаи, нравы, одежды, моды. Стали непонятны и пушкинский Петербург, и многие образы А. Пушкина, и его язык, и его синтаксис. Чтобы понимать А. Пушкина, нужно учиться и развиваться, а потребность в этом не осознана ни массовым читателем, ни массовым писателем, и им проще сказать, что Пушкин «попросту устарел».

В период «первого затмения» А. Пушкина Д. Писарев проповедовал главенство содержания. Критик грубо нарушал принцип историзма и пытался проецировать мировоззрение 1860-х годов на творчество А. Пушкина. В 1920-е годы ОПОЯЗовцы и формалисты положили в основу своего метода обратный принцип – «отсечение формы от содержания и проповедь главенства формы». И хотя В. Ходасевич никого из филологов ОПОЯЗа в своей речи не называет, все поняли, кого критик имеет в виду. Их В. Ходасевич назвал «писаревцами наизнанку», а в машинописном тексте своей речи предполагал высказаться еще резче – «клеветники и тайные враги Пушкина, действующие под личиной друзей» [4, с. 270, 601]. Б. Эйхенбаум и В. Шкловский в своих публикациях 1922 года продолжили полемику с В. Ходасевичем.

В «Бесах» В. Ходасевич продолжил полемику с Г. Адамовичем о пушкинской традиции в русской поэзии [1]. Критик обратил внимание на «великодушную снисходительность» Г. Адамовича по отношению к А. Пушкину, на упрек поэта в «поверхностном и несложном мировоззрении» [4, с. 397]. Естественно, что такие хлесткие фразы вызывают вопросы к Г. Адамовичу: «с какой такой высоты открывается ему неглубокость Пушкина и в чем обнаружилась пушкинская несложность», ведь Г. Адамович ни с кем не сравнивает зоркость и глубину А. Пушкина. В. Ходасевич делает предположение, что Г. Адамович А. Пушкина не знает, не занимался им, «не читал его» и, читая, не понял. Его взгляд – это взгляд обывателя, наряженного в мундир популярного критика [Там же]. Настоящий А. Пушкин открылся Н. Гоголю, М. Лермонтову, В. Белинскому, Ф. Достоевскому, Д. Мережковскому, М. Гершензону, и уже перечень этих имен говорит о том, что не «мир сложнее и богаче, чем представлялось Пушкину», а Пушкин куда сложнее и богаче, чем представляется Адамовичу» [4, с. 399].

А. Пушкин, таинственный и «темный», знал о «мировой мути», но писал о ней не мутно; он обнажал изломы человеческой души, но писал стихи не изломанные; А. Пушкин помнил завет своего друга А. Дельвига: «Ухабистую дорогу не должно изображать ухабистыми стихами» [Там же]. А. Пушкин обладал «талиманом меры» и для изображения величайшей сложности шел путем величайшей простоты.

А вот методы постижения этой величайшей простоты А. Пушкина были различны. В. Ходасевич пытался примкнуть к академическому литературоведению, по рекомендации П. Щеголева даже числился некоторо

время научным сотрудником Пушкинского Дома, но отношения с М. Гофманом, Н. Котляревским, Н. Лернером не сложились: «мертвечинкой пахнет», «заседают по-дундуковски прочно» [4, с. 9]. (Кстати, это почувствовал даже декоратор-Маяковский: «бойтесь пушкинистов»). Б. Модзалевский, с которым непосредственно сотрудничал В. Ходасевич и которого искренне уважал [6], был уже тяжело болен, так что академическим пушкинистам В. Ходасевич, к счастью, не стал.

Таким образом, в период с 1905 по 1927 годы происходит становление критика: формируется его метод исследования, в основе которого лежат представления о поэтическом творчестве как автобиографии поэта. В. Ходасевич активно выступает с критическими отзывами в различных изданиях, и А. Пушкин является ключевой фигурой в его критике. Сотрудничество с П. Щеголевым, Б. Модзалевским, М. Гершензоном обогатило критический метод В. Ходасевича. В этот период началась его полемика с Г. Адамовичем, которая продолжалась до конца жизни критика. В. Ходасевич не принял попытку Г. Адамовича отвергнуть пушкинскую традицию и утвердить поэтику М. Лермонтова как модель всей эмигрантской поэзии. Переломным для эволюции В. Ходасевича-критика стал 1921 год, когда он выступил с программной речью об А. Пушкине, принесшие ему широкую известность. Последовавшие в августе смерть А. Блока и расстрел Н. Гумилева способствовали отъезду В. Ходасевича из страны. Любое судьбоносное событие в жизни России В. Ходасевич соотносил с А. Пушкиным, у него искал ответы на самые сложные вопросы жизни и творчества.

Список литературы

1. Коростелев, О., Федякин, С. Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича (1927–1937) / О. Коростелев, С. Федякин // Российский Литературоведческий Журнал. – 1994. – №4. – С. 204–250.
2. Ратгауз М.Г. 1921 год в творческой биографии В. Ходасевича / М.Г. Ратгауз // Блоковский сборник. X. – Тарту, 1990 (Уч. Зап. ТГУ. – Вып. 881). – С. 117–129.
3. Сурат И. Пушкинист Владислав Ходасевич / И. Сурат. – М. : Лабиринт, 1994. – 112 с.
4. Ходасевич В.Ф. Собр. соч. : В 8 т. / В.Ф. Ходасевич / Сост., подгот. текста комм. Дж. Малмстада и Р. Хьюза., Вступ. статья Р. Хьюза. – М. : Русский путь, 2010. – Т. 2. Критика и публицистика (1905–1927). – 720 с.
5. Ходасевич В.Ф. Письма к М.А. Цявловскому / В.Ф. Ходасевич / Публ. Р. Хьюза // Русская литература. – 1999. – № 2. – С. 214–230.
6. Ходасевич В.Ф. Юнкера / В.Ф. Ходасевич // Возрождение. – 1932. – № 2746. – 8 декабря.
7. Шубинский В.И. Владислав Ходасевич: Чающий и говорящий / В.И. Шубинский. – М. : Молодая гвардия, 2012. – 523 с.

КНИГА ЕЛЕНА ЗАСЛАВСКОЙ «ДОНБАССКИЙ ИМАЖИНЭР» В КОНТЕКСТЕ СОЦИОЛОГИИ ВООБРАЖЕНИЯ

Доклад посвящен философско-антропологическому анализу поэтического пространства образов в книге «Донбасский имажинэр» (2020) современного луганского автора, поэтессы Елены Заславской. Актуальность данной темы обусловлена необходимостью исследовать новые, не рассмотренные ранее поэтические тексты с позиций современных антропологических теорий. Немаловажно также, что в обстоятельствах введущейся войны и постоянных попыток украинской стороны изолировать ЛНР от мировой культуры, творчество современного луганского автора оказывается релевантным в контексте перспективного направления философской антропологии, которое имеет всемирное признание и в настоящее время развивается также и в Российской Федерации.

Рассмотрим основные понятия социологии воображения – имажинэр, диурнический и ноктюрнический режимы имажинэра, отношение человека к смерти. На основе этих принципов проанализируем первую в Луганске книгу-аллигат, состоящую из разделов «Режим Диурна» и «Режим Ноктюрна». Для этого приведем номенклатуру образов-архетипов сборника и рассмотрим отношение к смерти, выраженное в стихах Елены Заславской.

Имажинэр – центральное понятие социологии воображения французского социолога, антрополога, философа Жильбера Дюрана. Социология воображения была им разработана в 1960-е гг. как масштабный синтез антропологических и социологических идей разных ученых XX-го века, которые работали в рамках междисциплинарного семинара «Эранос».

Семинар «Эранос» был создан Карлом Густавом Юнгом (1875 – 1961), творцом теории коллективных архетипов. «Эранос» по-гречески означает «пир, длящийся до тех пор, пока участники добавляют к нему что-то каждый от себя» [2, с. 73]. Семинар начал работу в 1933 по инициативе британской феминистки, исследовательницы эзотеризма и теософии Ольги Фребе-Каптейн (1881–1962). Она открыла свой особняк на берегу Лаго-Маджоре под Асконой для ежегодных собраний ученых различных дисциплин. Собрания продолжались более 70 лет и закончились в 2006 году. По материалам лекций и обсуждений издавались ежегодники общества «Эранос», с 1933 по 2011 опубликовано 70 томов [1].

Жильбер Дюран, активный участник Сопротивления во время войны с Германией, был социологом, но сумел синтезировать достижения психологов, мифологов, историков религии, психоаналитиков, философов, работающих в рамках «Эраноса».

Социологию воображения Дюран изложил в программной работе «Антропологические структуры воображения» (1961), на основе которой

появилась новая школа. Однофамилец Жильбера Дюрана профессор Ив Дюран в ходе психиатрической практики разработал тест на архетипы из девяти пунктов (тест АТ9), который повсеместно используется в психологии. В настоящее время существует более шестидесяти Центров исследования воображения в разных странах мира. Основной центр находится в Университете Гренобль-II, где на кафедре социологии работал сам Дюран. Регулярно издается международный альманах «Тетради воображения», основанный Дюраном в 1988 году [2, с. 84 – 85]. В чем же суть социологии воображения Дюрана?

Рассмотрим основные идеи социологии воображения: имажинэр, отношение к смерти, режимы и схемы имажинэра.

Имажинэр – первичное антропологическое свойство человека. Имажинэр включает одновременно следующие аспекты: воображение как способность; то, что воображается; того, кто воображает; сам процесс воображения; общую основу, которая предшествует всем этим аспектам и формирует их [2, с. 85].

Центральное положение социологии воображения следующее: имажинэр всегда взаимодействует со смертью. Воображение работает только потому, что впереди него, вокруг него существует смерть. Символом смерти является время [2, с. 88]. Именно способы воображать смерть и относиться ко времени становятся основой всех мировых мифологий. Совокупность всех мифов данной культуры называется мифос, а способы рациональности, существующие в той же культуре, называются логос. Социология воображения утверждает, что логос определяется мифосом, то есть структуры рациональности порождаются структурами имажинэра.

Мифос как содержание имажинэра можно классифицировать. Дюран делит все содержание воображения на три большие группы и два режима.

Группы имажинэра называются также схемами и структурными полюсами. Это героические мифы, драматические мифы и мистические мифы. Два режима имажинэра называются дневной и ночной, то есть диурн и ноктюрн. Диурн включает в себя только героические мифы, ноктюрн включает две группы мифов – драматические и мистические [2, с. 89]. Основанием этой классификации Дюран считает рефлексы новорожденного человека – каждой группе мифов соответствует свой доминантный рефлекс [2, с. 90]. Рассмотрим режимы имажинэра подробнее.

В основе героических мифов режима диурна лежит движение разделения. Базовый рефлекс, формирующий эту группу мифов, – рефлекс вставания, который реализуется в том, что в полгода, в год ребенок начинается садиться и вставать. Отношение к смерти в режиме диурна – резкое неприятие. Смерть – антагонист, вечный враг, с которым невозможно существовать в одном мире, смерть должна быть отторгнута, побеждена. Классический носитель диурнического начала – герой. Его действия – прорывать, разделять, отсекают, вставать и бороться до конца без компромиссов [2, с. 91 – 93]. Режим диурна воплощается в следующих образах-архетипах: свет, день, блеск, залитое светом пространство, полет, стрела, крылья, птица, меч, скипетр. Противоположность свету – тьма, которая воспринимается как нечто абсолютно враждебное, с чем не

может быть примирения. Тьма и ночь – абсолютные враги. Главное в режиме диурна – подняться и встать на борьбу, но подъем чреват падением в бездну. Поэтому бездна, страх и ужас перед ней, выход из бездны – важнейшие образы режима диурна. Бездна в диурне также означает смерть, и в ней не может быть найдено ничего хорошего. С тьмой, ночью и бездной в режиме диурна ассоциируется женщина, которая воспринимается как абсолютная противоположность герою, жизни и свету [2, с. 96–97].

Ноктюрн, который объединяет две группы мифов – драматические и мистические – основан на эвфемизме. «Эвфемизм» по-гречески означает «благое имя» [2, с. 100]. В режиме ноктюрна главный враг человека, смерть, получает благое имя. На практике реализуется радикальный эвфемизм, когда смерть прямо называется благом, даром, радостью, и нерадикальный эвфемизм, когда смерть воспринимается как зло, но зло терпимое, выносимое, необходимое, имеющее полезные, светлые, приятные стороны. Этим видам эвфемизма соответствует мистический и драматический ноктюрн.

В основе мистического мифов режима ноктюрна лежит антифраза – название явления его антонимом и присвоение его в таком качестве. Базовый рефлекс, который формирует эту группу мифов по Дюрану – дигестивный, поедательный. Съедая что-либо, младенец приобретает опыт поглощения иного, превращения чего-то другого, чужого, враждебного, в себя самого. Мистические мифы позитивно переосмысливают женское начало, базовая фигура этого режима – мать. Отношение к смерти в мистическом ноктюрне – всецело позитивное. Смерть приемлема и является благом. Основные образы-архетипа мистического ноктюрна: насыщенный цвет, подземный мир, чаша как замена бездны, царство ночи. Дугин приводит целую номенклатуру символов ночи: глина, земля, почва, пища, напитки, питание, кормление, обладание, богатство, деньги, драгоценности, жилище, очаг, пещера, вода, море, влага, могила, колыбель, корабль, яйцо, молоко, мед вино, покрывало, мантия, живот, дети, карлики, эльфы, большинство женских образов как образов матери [2, с. 106].

Драматический ноктюрн действует как нерадикальный эвфемизм. Этот режим имажинэра основан на сексуальном рефлексе, проявления которого, следуя Фрейдю, Дюран находит уже в младенчестве [2, с. 109 – 110]. Отношение к смерти в этом режиме проявляется в мифах о смерти и воскресении. Смерть есть, но она не окончательна, не абсолютна, за ней последует жизнь [2, с. 111]. Базовая фигура драматического архетипа – танцор, шире художник, ремесленник, то есть человек, занятый повторяющимися действиями [2, с. 110]. Самое яркое выражение повторяющихся действий, сменяющих друг друга частей цикла – это танец, который присутствует во всех обществах. Образы-архетипы драматического ноктюрна: крест, круг, колеса, спираль, лабиринт, прорастающее зерно, дерево, куст, стебель, цветок, созревание, все виды циклов – сезонные, астрономические, искусства и их атрибуты, маски, огниво, эротический символизм, улитка, раковина, колесница, средства передвижения, дуальная симметрия, близнецы, удвоение [2, с. 111].

Согласно Дюрану, все три режима выражаются не только в образах, заполняющих мифос, но и в религиозных, философских, политических учениях, заполняющих логос любого общества. Наряду с этим образы разных режимов имажинэра могут быть выражены в искусстве.

Книга луганской поэтессы Елены Заславской «Донбасский имажинэр» опубликована в 2020 году, в Луганске, однако была создана в 2018 году под влиянием идей Жильбера Дюрана в изложении Александра Дугина. «Донбасский имажинэр» – первая в Луганске книга-аллигат, то есть две книги под одной обложкой, которые так и называются «Режим Диурна» и «Режим Ноктюрна». В сборнике сделана попытка структурировать образы стихов разных лет с помощью теории имажинэра.

В части «Режим Диурна» представлены стихи, в которых выражено представление о том, что время – враг, а смерть абсолютна. Герой противостоит времени, злу, смерти, всему чужому. Он поднимается на борьбу, чтобы победить или погибнуть.

Рассмотрим образы времени и героя в этой части книги.

Из поэмы «Орфей и Эвридика» (2007) в разделе «Режим Диурна» содержится часть «Орфей», который говорит: «я пришел за тобой, чтобы вместе с тобой подняться в мир, что яркое и светлое, из душного морока смерти» [3, с. 6], «я хочу... войти в это утро, но только не в вечность» [3, с. 7], «я хочу, чтобы ты не боялась и знала: есть выход из Ада» [3, с. 8], «Жизнь абсолютна» [Там же]. Итак, для героя, Орфея, жизнь абсолютна, смерть неприемлема до такой степени, что Ада нет, используется образ подъема, входа на яркое свет.

Из поэмы «Бонни и Клайд» (2007) в раздел «Режим Диурна» помещена часть «Клайд». В этой части грабитель Клайд проходит через торговый центр: «квартал вещей, лавки сделаны в виде пещер. Тут продается постель, там шторы...» [3, с. 11]. Образы режима ноктюрна – пещеры, шторы – воспринимаются как нечто абсолютно неприемлемое. Герой говорит: «Я хочу жить... Жизнь – это весело» [3, с. 12], «есть еще время, и я вам открою секрет – есть, что нельзя купить за гривны, есть то, что нельзя купить за евро: жажду жизни и верность смерти» [3, с. 13]. Время воспринимается как короткое, истекающее, ведущее к смерти, однако абсолютную ценность имеет только жизнь.

Из поэмы «Пенициллин и Калашников» (2012) в раздел «Режим Диурна» помещена часть «Калашников», написанная от имени парня, который хочет изменить мир с помощью калаша. Диурнический мотив восстания, борьбы, героизма и мужества главный в этом стихотворении.

Если предыдущие поэмы были созданы в мирное время, то цикл стихов «Последняя обойма» написан уже в ходе текущей войны с Украиной, в 2017 году. Война – это время героизма, борьбы, преодоления смерти и торжества жизни вопреки всемогуществу смерти. Война – священное действие героя. Эта тема раскрыта в таких строках:

И древнее «иду на вы»

Из тьмы столетий

Достаю нам на потребу...
Вершится дело величавое войны!
Вершится треба! [3, с. 21].
Герой этой части описывается следующим образом:
Сержант не знает то, что он покойник.
Еще он жив. Смеется. Занял столик
До выходных.
Несказанная речь стекает глоткой.
И ненависть течет по веткам жил.
И корка серого над горькой стопкой:
Не дожил.

А из спины, куда вошел осколок,
Вдруг – пара крыл [3, с. 19].
Крылья – один из базовых архетипов диурна.

Поэма «Последняя обойма разрывных» завершает «Режим Диурна». В центре книги находится еще поэма «По ту/эту сторону Черного квадрата», о которой будет сказано ниже.

В части «Режим Ноктурна» представлены стихи, в которых выражено представление о том, что время побеждает, смерть абсолютна. Здесь больше женских образов, которые доминируют в мифах группы ноктурна.

Рассмотрим образы смерти и героини в этой части книги.

«Эвридика»: «глубоко под землей... воеет ветер как Цербер, и выхода нет» [4, с. 6] – центральный для ноктурна образ пещеры, из которой нет выхода. «это не пояс смертницы, это же пояс верности» [4, с. 7] – радикальный эвфемизм: смерть выступает как что-то ценное, хорошее, приемлемое. «Остается здесь в подземке твоя Эвридика» [4, с. 8] – женщина остается в темноте пещеры, в темноте ночи. Смерть абсолютна.

«Бонни»: «Маленький человек-функция, в бейсболке и белой маечке, как только мы поцелуемся, он превратится в мальчика» [4, с. 11] – сексуальная символика и типичные образы ноктурна: ребенок, одежда, ткань, маленький человек. «Смерть – это только песня. И если есть – пой, покуда не поздно» [4, с. 13] – смерть выступает как часть жизни, приемлемая и важная часть – песня. Образы музыкального искусства относятся к драматическому ноктурну.

Часть поэмы «Пенициллин и Калашников», помещенная в разделе «Режим Ноктурна», написана от имени девушки, которая идет за своим парнем-повстанцем, а потом ухаживает за ним. Хотя здесь есть и диурнические образы «сердце – ты главная мышца бойца! Будь себе верным, иди до конца» [4, с. 17], но образы драматического ноктурна преобладают.

Далее в сборнике помещается цикл стихотворений, написанный уже в военный период, в 2017 году. Это «Заметки на полях войны (связка писем другу для поднятия боевого духа)». Лирическая героиня этого цикла – девушка ополченца, которая ждет любимого с войны, следит на военными сводками, мечтает о встрече. Поэма насыщена ноктурническими образами любви, прямо

появляется чаша [4, с. 19], степь сравнивается с морем, в рамках самоосмысления упоминается поэтическое искусство.

Центральное место в аллигате занимает стихотворение «По ту/по эту сторону Черного квадрата». На этом стихотворении встречаются две части книги, оно финальное в каждой части и узловое в композиции книги как целого. По ту сторону Черного квадрата лирическая героиня видит мир, который ей противостоит, отражая базовую дуальность режима диурна. По эту сторону Черного квадрата бездна становится частью самого человека: «Хочешь увидеть бездну? Тогда загляни в себя» [4, с. 23].

Подводя итоги анализу книги Елены Заславской «Донбасский имажинэр», следует сказать, что антропология воображения Жильбера Дюрана дает принцип анализа поэтических произведений, который может использоваться для создания предварительного образа поэтического пространства книги. В то же время реальный текст оказывается богаче схемы, образы разных режимов в поэмах нельзя строго изолировать. Так, в «Последней обойме разрывных» наряду с образами диурна есть и яркие однозначные образы ноктюрна:

Последняя обойма разрывных...

Гремят артиллерийские дуэли,
И нас отпетых уж давно отпели
Степные суховеи. Как шмели,
Жужжат шрапнели.

И шмели

Плюют огнем. Нет ни земли,
Ни неба[3, с. 21].

Действие диурнического героя – разрывать, разделять. В этом же стихотворении земля сливается с небом. Герои еще живы, но их уже отпели – жизнь сливается со смертью. В диурническом пространстве присутствуют и образы ноктюрна.

Итак, в книге Елены Заславской «Донбасский имажинэр» можно найти архетипы и диурна, и ноктюрна. Архетипы диурна: яркий свет, подъем к свету, война как священнодействие, абсолютность жизни, крылья, бездна. Архетипы ноктюрна: пещера, ребёнок, карлик, занавес, деньги, возлюбленная, степь как море, бездна внутри человека. Базовый принцип имажинэра – отношение к смерти – проявляется и в диурнической группе образов, и в ноктюрнической. Образы разных режимов непрерывно взаимодействуют. Концепция имажинэра даёт возможность на первом этапе анализа структурировать поэтическое пространство, определить центральные архетипы и связи между ними.

Проведенный анализ показывает, что включение философско-антропологических концепций в горизонт литературоведческого анализа дает принцип выстраивания культурного контекста современных произведений и способствует обогащению читательского восприятия русской поэзии.

Список литературы

1. NaklH. Th. Eranos, An Alternative Intellectual History of the Twentieth Century / H.Th. Nakl. – Sheffield : Equinox, 2013. – 440 p.
2. Дугин А.Г. Социология воображения. Введение в структурную социологию / А. Г. Дугин. – М.: Академический Проект; Трикста, 2010. – 564 с. – (Технологии социологии).
3. Заславская Е.А. Донбасский имажинэр. Режим Диурна / Е.А. Заславская. – Луганск : Блиц-информ, 2020. – 23 с.
4. Заславская Е.А. Донбасский имажинэр. Режим Ноктюрна / Е.А. Заславская. – Луганск : Блиц-информ, 2020. – 23 с.

*Колбасова Ю.Р.
г. Луганск*

ДРАМАТИЗМ ЛЮБВИ В ЛИРИКЕ А.А.АХМАТОВОЙ

*«Дар поэта невозможно забрать,
кроме таланта ему ничего не нужно»
А.А. Ахматова*

Анна Андреевна Ахматова является талантливейшей поэтессой. Любовная лирика Ахматовой как нельзя лучше раскрывает ее талант. Известные критики отмечали, что каждая любовная драма, развертывающаяся в ее стихах, происходит как будто в молчании. Абсолютно ничто не комментируется и не объясняется, слов мало, но каждое из них несет невероятную психологическую нагрузку. Каждое стихотворение очень широко по своему замыслу. Каждое произведение Анны наполнено разными эмоциями, которые заставляют читателя погрузиться с головой в творчество этой неповторимой поэтессы.

Анну Ахматову считали и считают совершенством. Ее стихами зачитываются. В ее произведениях очень много личного, чисто женского, того, что она сама пережила своей душой. Зачастую поклонниками ее творчества являются женщины, но иногда и мужчины находят в нем что-то «свое». Любовные стихотворения поэтессы чаще всего несут горе, очень редко любовь в них светлая и идеальная. Произведения Анны Ахматовой – это драмы. Психологические драмы с невероятно острым сюжетом, основанные на переживаниях, зачастую трагических переживаниях.

О любви пишут очень многие. Не только поэты и поэтессы. Но так, как писала о любви А. Ахматова, не писал никто. В ее поэзии тема любви занимает центральное и главное место. «Великая земная любовь» - это главное определение сути лирики А. Ахматовой. Поэтесса говорит о самом простом человеческом счастье, а не изображает преувеличенные романтические чувства. Каждая строка, написанная Анной, наполнена эмоциональными переживаниями. Многие «ищут себя» в ее творчестве, многие восхищаются, многим

стихотворения Ахматовой приходится не по душе, многие критикуют ее, но все же никто не остается равнодушным. На самом деле, очень тяжело остаться равнодушным к лирике этой великой поэтессы.

Ахматова Анна Андреевна родилась 11 июня (23) 1889 года в Одессе. Сама Ахматова называла себя не поэтессой, а поэтом. Она терпеть не могла это слово и не любила, когда кто-либо ее так называл. Отец Анны был очень категорично настроен к увлечению его дочери литературой, а именно потому запретил использовать родную фамилию – Горенко.

В 11 лет юная Ахматова написала свой первый стих. Написанный стих не очень впечатлил Анну, но именно он посеял в ней желание совершенствоваться в написании стихов, а также стремиться и добиваться больших результатов. Это и положило начало ее творческой жизни.

А. Ахматова всю жизнь невероятно стеснялась своего первого творчества. Свои очень популярные стихи-баллады она не любила и не хотела о них вспоминать, а называла она их «бедными стихами пустейшей девочки». «Четки» – вторая по счету книга Анны, которая вышла в свет. И именно она сделала поэтессу популярной.

Любовь в лирике Ахматовой предстает в огромном множестве настроений, чувств и оттенков. Ее любовь никогда не изображается безмятежно, идеализировано. Чаще всего поэтесса изображала любовь в самые критические моменты: моменты расставания, разлуки, моменты потери чувств или же в моменты невероятно сильного и бурного ослепления страстью. Любовь Ахматовой – это всегда буря, которая настигает читателя. Она затягивает его в самую глубину, в эпицентр, она никому не дает возможности обойти ее стороной и не обратить на себя внимание.

В ранней лирике Анны любовь в большинстве случаев предстает безответной, болезненной и трагической:

«Не любишь, не хочешь смотреть?

О, как ты красив, проклятый!

И я не могу взлететь,

А с детства была крылатой».

По мнению поэтессы, любовь практически всегда обречена на несчастье, разрыв. «Поединок роковой» - именно так предстает перед нами любовь в лирике Ахматовой. Эта любовь болезненная, она разбивает сердце, но, несмотря на это, в нее хочется погрузиться.

Невероятно непросто образ лирической героини Анны Ахматовой. Свой внутренний мир она раскрывает отнюдь не сразу. Ахматовская героиня замкнута, не имеет желания жаловаться, боится показаться ненужной и слабой. Она является сложным персонажем, запутанным, обожженным той самой любовью. Понять ее сразу нелегко. Но тому, кто «занырнет» в лирику Анны до самой глубины, обязательно это удастся.

«Сегодня я с утра молчу,

А сердце – пополам».

Это строки стихотворения «Молюсь оконному лучу...». Сначала оно производит впечатление беззаботного, доброго и светлого. Но если хорошо вчитаться в простые строчки, то мы начинаем понимать всю глубину внутренней трагедии главной героини – «сердце – пополам» - ей очень важно не заплакать, не показать своих чувств. Она разбита изнутри, измучена любовью, но все же старается показаться сильной, независимой. И это ей удается.

В своей лирической героине Анна Ахматова воплотила образ самой себя, а точнее, свое авторское сознание. Для ее образа характерна противоречивость. Особенностью характера героини является приоритет духовного начала над материальным миром.

Характер лирической героини Ахматовой развивается постепенно. С самого начала противоречия усложняются, они доходят до наивысшей точки конфликта, наделяют героиню трагизмом, но в итоге наиболее сильное начало побеждает. Под сильным началом подразумевается уровень внутренней свободы, которая нужна, чтобы служить искусству. Для достижения этого уровня, героиня ищет помощи у Бога. Религиозность – одна из главных черт лирической героини А.А. Ахматовой. Она верит в силу Всевышнего и верит в то, что он поможет ей.

Лирическая героиня пытается подавить в себе чувственность, сентиментальность, слабость, женственность, свое земное, женское начало. Она дает отказ своему личному счастью. И пытается заменить его игрой в чувства, страстью.

Основой всей любовной лирики Анны Ахматовой является «великая земная любовь». Любовь поэтессы – чувство, которое поглощает целиком и полностью. О себе Анна говорила: «Я научила женщин говорить». И она имела абсолютно все основания так сказать о себе.

Зачастую А.А. Ахматова описывала всего лишь небольшой фрагмент того, что происходит, она заставляет читателя додумывать то, что произошло между героями ранее. Несмотря на это, ее любовные стихи не производят на читателя впечатление, что это отдельные отрывки зарисовок.

Многие литературные критики оценивают Анну Ахматову как поэта, который впервые смог так полно рассказать обо всех реалиях любви. Оживает душа: «Не для страсти, не для забавы, для великой земной любви». В стихотворениях Анны виден вполне обычный мир, который раскрывается под влиянием любви уже в ином свете. Ахматова делает любовь до такой степени «земной», что она называет ее «пятым временем года».

Именно «великая земная любовь» является движущим началом лирики Ахматовой. Она заставляет по-другому, более реалистично увидеть мир. Во влюбленном состоянии все видится по-иному, заново. Все чувства обостряются и напрягаются. И открывается некая «необычность» обычного. У человека начинается совершенно новое восприятие мира:

«Ведь звезды были крупнее,
Ведь пахли иначе травы».

Конечно, во влюбленном состоянии звезды начинают казаться больше, чем были, а травы приобретают иные запахи. И так происходит во всем. Любые

повседневные вещи начинают приобретать другой смысл, видятся по-новому. «Великая земная любовь» придает стихотворениям Ахматовой благородство, нравственность, чистоту и возвышенность чувства.

Несомненно, сердце поэтессы было полностью заполнено любовью. Но все же самой главной любовью Ахматовой всегда являлась любовь к Родине, о которой она пишет: «Ложимся в нее и становимся ею, оттого и зовем так свободно своею». В какие бы страны судьба ни забрасывала поэтессу, сердцем своим она всегда была и будет с Россией. На родной земле жизнь всегда приобретала яркие краски. Только на Родине женское сердце могло по-настоящему испытать ту самую любовь. Именно поэтому совершенно неправильным считалось бы отделение интимной лирики Анны Ахматовой от гражданской. Поэтесса молится о родной земле:

«Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей».

Великий поэт О. Мандельштам говорил об Ахматовой, что она «принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой — не будь Толстого и «Анны Карениной», Тургенева с «Дворянским гнездом», всего Достоевского и отчасти даже Лескова. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу».

Лирика первых книг Ахматовой – это лирика любви. Новаторство Анны в качестве художника проявилось в некой «романности» ее лирики. Ведь каждая книга стихов является как бы лирическим романом, который состоит из множества историй о любви.

Анна Андреевна Ахматова действительно по-настоящему перевернула все представления о любовной лирике, а может даже о самой любви. Она смогла в старинной вечной теме открыть новые оттенки чувств, эмоций, граней. Воплотить смогла она их в благородной и строгой индивидуальной форме. И сделала она это с невероятным мастерством лирика. Впервые в русской поэзии устами поэтессы заговорила женщина, она стала лирическим героем.

Любовная лирика А.А. Ахматовой невероятно подкупает своей мудростью. Поэзия Анны – это исповедь женской влюбленной души. Любовь всегда определяет судьбу женщины. И нет ничего удивительного в том, что именно любовь находится в центре поэтического мира Ахматовой. Любовные стихи Анны заставляют каждую женщину примерять на себе образ лирической героини, перенять ее судьбу на себя, каждой частичкой души и сердца прочувствовать все эмоции, переживания и чувства, в которых утопает героиня, на себе. Творчество Ахматовой «поселяется» в сердцах, пускает там свои корни, не дает возможности никому остаться к нему равнодушным.

Список литературы

1. Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. – М., 1998.
2. Аверинцев С.С. Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество. – 1995.

3. Артюховская Н.И. О драматизме ранней лирики А. Ахматовой // Вестник Московского ун-та. – Сер. Х. Филология. – 1974. – № 4. – С. 15–26.

4. Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 128 с.

5. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века». М.: Худож. лит., 1989. 302 с.

*Криволап С.С.
г. Луганск*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР А.ТВАРДОВСКОГО: ФАБУЛЬНОСТЬ ЛИРИКИ

Цель данной работы – анализ произведений А.Т. Твардовского с целью выявления особенностей его художественного мира. Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

- анализ проблемно-тематической специфики поэм «Страна Муравия»; «Василий Теркин».

- обоснование продуктивных приёмов и форм в создании образов персонажей в данных произведениях.

Ранние годы жизни А.Т. Твардовского пришлось на так называемый «великий перелом», когда резко, радикально, трагически, менялась крестьянская жизнь. Во время коллективизации (1928–1937) его отец несправедливо был признан кулаком и послан с семьей в Сибирь. Но, Александр, поверив в идеалы лучшей жизни, начал воплощать эту идею в стихотворениях.

«Главным учителем в поэзии для Твардовского был Н. Некрасов, как своеобразный бытописатель крестьянской судьбы. Уже в ранних стихотворениях определились основные свойства поэта, во многом близкие некрасовской линии творчества: деревенская тематика (его довоенные произведения публикуются в разделе под названием «Сельская хроника»); форма развернутого описательного стихотворения – стихотворные рассказы; разговорная интонация, так называемый «говорной стих»; широкое использование разнообразных малых фольклорных жанров и устной речи: поговорок, частушек, каламбуров, диалектных словечек» [1, с. 200].

Все эти особенности могли легче реализовываться в большой стихотворной форме. Поэтому, главенствующим жанром творчества Твардовского, становится лирический эпос, поэма. Написанные в 1930–1960-е годы поэмы на различные темы и отражающие этапы советской истории, составляют своеобразную поэтическую летопись времени.

О событиях, происходящих в период коллективизации, автор пишет не только стихотворения, но и поэмы. «Путь к социализму» (1931) и «Вступление» (1932), поэт не считал удачными, поэтому никогда не переиздавал их. Зато

«Страна Муравия» (1934–1936) сделала его официально признанным и знаменитым.

«В поэме наличествует фабула. Это – фактическая сторона повествования, те события, случаи, действия, состояния в их причинно-хронологической последовательности, которые komponуются и оформляются автором в сюжете на основе закономерностей, усматриваемых автором в развитии изображаемых явлений. В поэме она напоминает некрасовский эпос о поисках счастливого человека» [1, с.90]. Герой – крестьянин-единоличник, трудяга, мечтающий о скромном счастье в стране Муравии:

Земля в длину и ширину
Кругом своя.
Посеешь бубочку одну,
И та – твоя [2, с.229].

Никита Моргунок – главный герой поэмы отправляется в путь по стране в поисках места, где не доберется коллективизация:

Вот я Никита Моргунок,
Прошу, товарищ Сталин,
Чтоб и меня и хуторок
Покамест что... оставить. [2, с.252].

По пути он встречается с родственниками и попом, оказывается на печальной гулянке кулаков, высылаемых на Соловки. У него воруют любимого коня. Он сам, удивляя людей, впрягается в телегу. Позже, конь находится.

В конечном итоге, дорога приводит героя в идеальный колхоз на счастливую свадьбу после уборки урожая, где и начинается пир на весь мир, о котором мечтали мужики из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»:

Поспела свадьба новая
Под пироги подовые,
Под свежую баранину,
Под пиво на меду,
Под золотую раннюю
Антоновку в саду [2, с.260].

Последним этапом в разнообразных приключениях и духовных странствиях героя, становится другой человек, словно пришедший из поэмы того же Николая Некрасова.

Из счастливой колхозной деревни отправился на поклонение в Киевскую лавру старик, «остатний богомол»:

И стыдили, и грозили...
Все стерплю, терпел Иисус,
Может, я один в России
Верен богу остаюсь, [2, с.282]

– передает Моргунку его слова старик сторож. Но богомолье не заладилось:

И вот в пути, в дороге дед
Был помыслом смущен:

– Что ж бог, его не то что нет,
Да не у власти он... [2, с.295].

Старик поворачивает обратно в родную деревню. Встретив так и не дошедшего до лавры «ходака к святым местам», Никита задает ему главный вопрос о Муравской стране:

Была Муравская страна
И нету таковой
Пропала, заросла она
Травою-муравой.
Зачем она, кому она
Страна Муравская нужна,
Когда такая жизнь кругом,
Когда сподручней мне, –
И торкнул в землю посошком, –
Вот в этой жить стране? [2, с.311].

«Так, говоришь, в колхоз, отец?» – задает Моргунок вопрос, ответ на который очевиден.

Фабула поэмы А. Твардовского была условна, утопична. Она соответствовала социальному заказу, и никто не мог предположить, что это своего рода описания происходящих событий, свобода поэтической речи, богатство интонаций.

В «Стране Муравии» поэт «поверил всем лозунгам до конца», показал осуществление утопической мечты и лишь отчасти намекнул на драматизм эпохи. Дальнейший путь автора был движением от утопии к реальности.

«Василий Теркин» оказался главной книгой Твардовского, глубоко отразившей описанные события Великой Отечественной войны. Не случайно автор ставит под ней даты: 1941–1945 гг., ведь поэма оказалась равной войне.

Слово книга стало обозначением жанра «Василия Теркина». Твардовский объяснял его так: «Жанровое обозначение «Книги про бойца», на котором я остановился, не было результатом стремления просто избежать обозначения «поэма», «повесть» и т.п. Это совпадало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные и в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки. У меня не выходили эти признаки, а нечто все-таки выходило, и это нечто я обозначил «Книгой про бойца». Так или иначе, но слово «книга» в этом народном смысле звучит по-особому значительно, как предмет серьезный, достоверный, безусловный» («Как был написан «Василий Теркин», 1951–1966).

Александр Твардовский утверждал, что книга начала складываться с того, что был «угадан герой»:

Теркин – кто же он такой?
Скажем откровенно:
Просто парень сам собой
Он обыкновенный [3, с. 161].

Теркинская фабула строится на поэтике обыкновенного, опирается на события, которые могли происходить с каждым солдатом: привал – отступление, случайный приход в родную деревню – переправа – ранение – встреча на фронтовой дороге – бой за населенный пункт Борки – наступление – еще одно ранение – встреча с генералом – письмо из госпиталя – вторая переправа, форсирование Днепра – еще одна случайная встреча по дороге на Берлин – солдатская баня. Наряду с обычными, происходят вовсе неординарные события (им посвящены всего три главы: Теркин сбивает из винтовки самолет, бьется врукопашную с немцем, ведет диалог со Смертью) и освещаются в ироничном формате: «Сам стрелок глядит с испугом: что наделал невзначай» [3, с.226]. «Теркин знал, что в этой схватке он слабей: не те харчи» [3, с.215]. «Прогоните эту бабу, я солдат еще живой» [3, с.272].

Внутри большого враждебного мира создается свой маленький внутренний мир знакомых предметов и человеческих связей. Война описывается как часть человеческой жизни, где есть место веселью, юмору, любви, ненависти, страху и т.д. Герои сохраняют спокойствие в различных жизненных ситуациях, умеют увидеть положительные моменты даже в самых безнадежных обстоятельствах. Балагурство, жизнелюбие Василия Теркина, его «неунывающая душа» – сущностное, философское свойство героя:

Балагуру смотрят в рот,
Слово ловят жадно.
Хорошо, когда кто врет
Весело и складно [3, с.162].

В первой главе «От автора» Твардовский утверждает это от первого лица:

Жить без пицци можно сутки,
Можно больше, но порой
На войне одной минутки
Не прожить без прибаутки,
Шутки самой немудрой [3, с.159].

В «Книге про бойца» создается не только образ веселого, неунывающего солдата-победителя, но и ощущение страшной войны. Фабулу постоянно расширяет применения приема панорамы, то есть, отрываясь от главного героя, Твардовский описывает семь раз в тридцати главах войну, и читатель словно охватывает ее одним взглядом. Это – своего рода масштабная картина:

Заняла война полсвета,
Стон стоит второе лето.
Опоясал фронт страну.
Где-то Ладога... А где-то
Дон – и то же на Дону... [3, с.226].

После эпического действия, рамки повествования резко сужаются, начинается очередная история о Василии Теркине:

Где-то будто на задворке,
Будто знать про то не знал,
На своем участке Теркин

В обороне загорал [3, с. 228].

Мир «Василия Теркина» – это идеальное пространство, где русское и советское не конфликтуют, а мирно сосуществуют. Твардовский, как ранее Андрей Платонов, как позднее Василий Шукшин, мечтает о той будущей, несостоявшейся России, в которой советская история оказывается продолжением и идеальным воплощением истории русской – с родимым сельсоветом, домом у дороги, березой под окном, девчонкой на вечерке, мирным трудом на своей земле.

Список литературы

1. Акаткин В.М. Александр Твардовский. Стих и проза / Науч. ред. А.М. Абрамов. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1977. – 214 с.
2. Твардовский А.Т. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Худ. лит, 1976. – Т. 1 – 432 с.
3. Твардовский А.Т. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Худ. лит, 1977. – Т. 2. – 432 с.

*Куприенко В.А.
г. Луганск*

ПРАВДА ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ВАСИЛЬЕВА И Ю. БОНДАРЕВА (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТЕЙ «А ЗОРИЗДЕСЬ ТИХИЕ...» И «БАТАЛЬОНЫ ПРОСЯТ ОГНЯ»)

В 2020 году наша страна празднует 75-летие Победы в Великой Отечественной войне. За всю историю наш народ подвергался немалым испытаниям. Великая Отечественная война стала огромнейшим потрясением для всего мира, в разной степени она коснулась каждого народа в отдельности и потрясла своей жестокостью все народы в целом. Однако каждая страна по-своему восприняла эту трагедию и по-своему отреагировала на неё [1].

Война – ровесница человечеству, и во все времена люди чувствовали холодное дыхание войны у себя за спиной. И в наше время нет ни одной семьи, у которой война не забрала бы близкого человека. Потому что каждая война несет миллионы потерь.

Мы не можем знать всех героев той войны, но событиям ее посвящено множество литературных произведений. Это и поэмы, и стихотворения, и рассказы, и романы. Их авторами являлись писатели-фронтовики и те, кто родился уже после окончания войны. Но «сороковые, роковые» все равно остаются кровоточащей раной в нашей истории.

1924 год был ознаменован рождением целого поколения писателей-фронтовиков, которые сегодня известны всей стране: Борис Васильев, Булат Окуджава, Василь Быков, Виктор Астафьев, Юлия Друнина. Эти писатели с войной столкнулись в момент, когда им исполнилось по 17 лет.

Борис Васильев и Юрий Бондарев – авторы, которые известны каждому. Они сами прошли через войну и сражались за нашу Родину, убивали фашистов, хоронили боевых товарищей, пропадали в окопах и мечтали о мирном будущем.

В возрасте девяноста шести лет в этом году умер Юрий Бондарев – русский писатель, автор множества произведений, среди которых «Горячий снег», «Тишина» и «Батальоны просят огня».

«Батальоны просят огня» – первая повесть, в которой наглядно был продемонстрирован талант писателя, объединяющего в собственных работах анализ человеческой души и осмысление мировоззренческих проблем. Это смелое произведение Юрия Бондарева, в котором не присутствовали патриотические крики: «Ура, мы победили! Да здравствует наша великая социалистическая Родина» – а была только правда о войне. Впервые здесь был поднят вопрос о средствах, которыми победа была все же достигнута.

В своей повести Юрий Бондарев чередует диалоги с описанием боевых событий, природы, мыслей персонажей. Когда мы читаем произведение, то постоянно находимся в напряжении, потому что его книга действительно захватывает. Складывается ощущение, что являешься участником событий.

Тема книги – война, которая происходит в нашем мире постоянно. Действующими лицами повести «Батальоны просят огня» являются: майор Бульбанюк, капитан Ермаков, старший лейтенант Орлов, лейтенант Кондратьев, сержант Кравчук, рядовой Скляр – настоящие герои, которые достойны подражания.

Сюжет заключается в том, что двум батальонам дивизии, одной из которых командует полковник Иверзев, необходимо прорвать оборону южнее города Днепра. Поддерживать батальоны капитана Максимова и майора Бульбанюка огнем вынужден полк дивизии, но в ходе боевых действий обстановка сформировалась таким образом, что всю артиллерию полка потребовалось переправить на северный плацдарм, где неизменные контратаки немцев грозили сорвать запланированную операцию, и батальоны на южном плацдарме остались без огневой поддержки. Они геройски сражались до последнего патрона, но были оцеплены и почти полностью погибли в неравном поединке [4, с.4].

Юрий Бондарев в повести «Батальоны просят огня» дает понять читателям, что на войне раскрываются положительные и отрицательные стороны личности, становится понятно, кто кто-то способен на подвиги, а кто-то нет. Каждый, кто находится на войне, выполняет свой долг – защищает Родину. Ведь Родина – это родные и близкие люди, это земля, поля, леса и всё, что нас окружает. И каждый человек обязан в любой момент защитить свою Отчизну.

Главные герои произведения и не замечают, что совершают настоящий подвиг, потому что герой не только тот, кто бесстрашно устремляется в атаку и погибает, но и тот, кто ежедневно, ежечасно приближает победу. И каждый из солдат старался сделать все, что в его силах.

Юрий Бондарев в своей повести раскрывает главные достоинства каждого солдата, подчеркивает их надежду и веру в лучшее, в то, что они одержат

победу: «Если батальон погибнет, то с верой. Без веры в дело умирать страшно...», «нельзя жить без надежды, друг, нельзя...» [3, с. 177].

Бондарев показывает, что каждый из его солдат – настоящий герой, который сражается достойно. Также непосредственно в самом бою и раскрывается истинная сущность каждого человека. Но отношение к гибели батальонов разное у капитана Ермакова и полковника Иверзева, поэтому между ними и возникает главный конфликт повести. Именно в этом выборе заключается главная особенность творчества писателя: он в простом может увидеть великое, а в повседневном – героическое. Бондарев никогда не приукрашивает, не героизирует войну, он показывает ее именно такой, какой она и была на самом деле.

Главные герои повести Юрия Бондарева – это «маленькие великие люди». Его герои никогда не произносят громких слов, никогда не принимают героических поз и не стремятся попасть на скрижали Истории [4, с.5].

Произведение «Батальоны просят огня» дает понять, какой ценой далась великая победа, каких нечеловеческих усилий она стоила, и что пришлось пережить людям на войне.

Хотелось бы отметить, что люди даже в такие тяжелые времена находят место любви, состраданию и милосердию. Любовь и война – два понятия, казалось бы, несовместимые, но жизнь оказывается сложнее простых понятий. Пока человек живет, он может и должен любить. Любовь в повести является символом жизни, и поэтому она сильнее смерти. Примером этому являются командиры батальонов, которые испытывают чувства к одной и той же девушке – Шурочке.

Военное поколение, к которому принадлежит писатель Юрий Бондарев, сформировало целое «литературное» поколение, представители которого перенесли на страницы своих произведений убедительную правдивость, пронзительную достоверность каждого эпизода, каждой детали, каждого образа, поступка, мотива.

Его повести и романы – это произведения не только о подвиге народа, а о подвиге Человека, Солдата, который собственной грудью защищает страну.

Сергей Шаргунов смог поговорить с Юрием Бондаревым лично и задал ему некоторые вопросы: «Это правда, что вашу прозу называли "лейтенантской"», – уточнил Шаргунов. Юрий Бондарев ответил: «Да, мои герои со школьной скамьи ушли на передовую. Однако это название «лейтенантская», придумал не я, это все заслуга критиков. К слову, меня начали звать "жестоким реалистом". И действительно с этим согласен, потому что я реалист в своих книгах, я пишу исключительно правду, то, что вижу и слышу. И при всем этом любая из моих книг – это познание тайны. На самом деле, память для меня оказалась ответственностью. Всё, что мною написано о войне, – это искупление долга перед теми, кто остался там... И моя заслуга заключается в том, что я постарался осмыслить их судьбы» [5].

Борис Васильев – писатель, знающий о войне всю правду. Он прошел суровыми дорогами войны, очутившись на фронте совсем молодым человеком.

Его книги – это драматическая летопись времени и поколения, на плечи которого легли тяжелые испытания.

У Бориса Васильева богатое литературное наследие: «В списках не значился», «Завтра была война», «Встречный бой», «А зори здесь тихие».

В произведении «А зори здесь тихие» описаны судьбы пяти молодых девушек-зенитчиц: Соня Гурвич, Рита Осянина, Женя Комелькова, Галя Четвертак и Лиза Бричкина. Все героини такие искренние, добрые и солнечные. Но каждой из них выпала роль погибнуть, защищая свою Родину, за любовь к ней и будущее.

Повесть адресована людям, которые прошли Великую Отечественную Войну, и которые потеряли своих близких и родных.

Главным для писателя всегда было стремление вести разговор на нравственную тематику: о трусости и предательстве, о самопожертвовании и героизме, о порядочности и благородстве.

Борис Васильев хотел показать, что война не только мужское имя, но и женское. Поэтому автор демонстрирует, что война меняет людей, что «до» – это хрупкие девушки, а «после» – это настоящие героини войны, которые все сделают, чтобы защитить свою Родину и своих близких.

Федор Васков – главный герой повестисчитал, что «нету здесь женщин! Нету! Есть бойцы, и есть командиры, понятно? Война идет, и куда она не кончится, все в среднем роде ходить будем...» [2, с.5].

Борис Васильев раскрывает тему влияния войны на внутренние качества и характер человека. В произведении показано, как раскрываются личностные качества зенитчиц и старшины в суровых военных условиях. На войне не важен возраст и пол человека, важны только его внутренние качества, силы, способность противостоять и бороться до конца за себя и своих близких.

Ни одна из этих девушек не смогла исполнить свою заветную мечту, потому что их жизни оборвались, как тонкие нити. Но каждая из них сражалась достойно, ни одна не показывала, как тяжело приходится женщине на войне, они действительно достойный пример, на который нужно равняться. Война не имеет границ, ей безразлично, кто перед ней, ребенок или старик, девушка или парень, погибнуть может каждый. В ходе повести девушки погибали, и остался в живых только старшина – Васков, один со своей болью и яростью.

Повесть заканчивается логично: зло должно быть наказано. В конце повести Васков побеждает немцев, он берет их в плен. Девушки тоже победили, они погибли, но враг, сильный, беспощадный, не прошел.

Автор говорил: «Мне хотелось написать о «своей» войне – не о масштабных сражениях и громких героях, а о «тихих» подвигах, когда у человека за спиной нет никакого прикрытия – ни артиллерии, ни танков, а есть только он сам и враг»[3, с.9].

Борис Львович Васильев в своем интервью, которое дал в 2005 году для «Автографа века» рассказал, что «женщин на войне было более 350 тысяч и это достаточно много. Они были во всех родах войск. Танкисты, снайперы, артиллеристы ... Я уж не говорю про санбат. А вот когда я пришел в академию,

и увидел там юных девочек – два отделения, все фронтовички. Безусловно, кто-то из них получил ранения. И тогда я понял, что женщине не место на войне! Что не надо их посылать на войну и воевать! В тылу помогайте, девочки мои родные.... За ранеными ухаживайте, замуж за них выходите, безногому инвалиду создайте уют – в этом и должна состоять ваша задача! Я тогда понял и хотел до всех донести, что женщина должна детей поднимать, а не воевать!» [5, с.3].

Каждый из писателей-фронтовиков старался показать внутренний и духовный мир человека, наиболее полно раскрывающийся в решающую минуту. Несмотря на своеобразие индивидуального стиля каждого автора, Васильеву и Бондареву присуща одна общая черта – чуткость к правде.

Война в изображении прозаиков-фронтовиков – это не только героические подвиги, выдающиеся поступки, это утомительный повседневный труд – тяжёлый, кровавый, но жизненно необходимый, и от того, как его выполнял каждый, в конечном счёте и зависела победа. Ведь победа нужна всегда, и 75 лет назад наши предки одержали победу в тяжелой борьбе.

У людей никогда не должен возникать вопрос, нужно ли читать книги о войне или нет. Произведения эти, как и вся военная литература, должны передаваться поколениями, не стираться из памяти, сохраняться в умах, душах, и сердцах человеческих, как и воспоминания о войне – самой страшной, нечеловеческой Войне.

Мы – будущее нашей страны и обязаны помнить наших дедов и прадедов, уважать и чтить тех, которые ради нас отдали свои жизни. И, безусловно, читать произведения, которые посвящены военным событиям.

Лилия Шкурат в своей книге «Ю.В. Бондарев: творческая эволюция писателя» высказала следующее мнение: «Опыт нашей литературы о войне, опыт писателей-фронтовиков потому так притягателен, что он связан с этим героическим и трагическим временем в истории нашей страны» [7, с. 190]. И эта литература заслуживает дальнейшего изучения.

Список литературы

1. Статья к 75-летию Великой Отечественной войне [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infourok.ru/statya-k-letiyu-velikoy-otechestvennoy-voyne-3831230.html>. – (Дата обращения: 02.04.2020 г.).
2. А зори здесь тихие... / Б. Васильев. – М.: Изд-во «Эксмо», 2017. – 672 с.
3. Батальоны просят огня / Ю. Бондарев. – М.: Изд-во «Эксмо», 2015. – 640с.
4. Горячий снег памяти / Сост. Ерунцова Т.А. – М.: МБУК ТР «МЦБ», 2018 – 9с.
5. Если завтра война. Интервью с Борисом Васильевым / Сост. Ремизова М., – М., – 2005.
6. Шаргунов С.А. Памяти Юрия Бондарева. – М. : Журнал «Юность», 2020.
7. Ю.В.Бондарев: творческая эволюция писателя / Шкурат Л.С. – М., 2018. – 252 с.

ПОЛИТИЗАЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1920 – 1930-Х ГОДОВ

С приходом советской власти общественная жизнь России значительно изменилась. Политические реформы затронули и литературу, оказав на нее сильнейшее влияние. В этот период кардинально сменился вектор развития литературного искусства по причине узкой его направленности: традиции реалистического искусства вытеснялись революционной тематикой, происходила резкая смена идеологии и культуры в целом.

Борящаяся за ликвидацию классового разделения социалистическая идеология оказывала прямое воздействие на поэтов и прозаиков разных жанров и стилей, что привело к образованию двух противоположных во мнениях групп писателей: преданных новым идеалам и их противникам. Воспевали революцию и ее плоды в своих произведениях А. Серафимович (роман «Железный поток»), Д. Фурманов (роман «Чапаев»), В. Маяковский (стихотворения «Левый марш» и поэмы «15000000», «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!»), А. Малышкин (повесть «Падение “Дайра”»). Их оппозиция же в лице Л. Андреева, И. Бунина, И. Шмелева, Б. Зайцева, З. Гиппиус, Д. Мережковского, В. Ходасевича добровольно эмигрировала или была выслана из страны. Долгое время не мог вернуться на родину М. Горький [1, с. 62].

Новый строй рассматривал человека, а в контексте литературы – читателя, как существо коллективное, а это значило, что перед писателем прежде всего стоит задача создания произведений на языке масс. Появились совершенно новые художественные формы, восхваляющие и показывающие преимущества социалистического мира; на ряду с этим жесткой критике подвергались буржуазные ценности, считавшиеся пережитком прошлого[3, с. 42].

Одним из ведущих принципов советской литературы 1920–1930-х годов была народность. Литературные герои – люди из народа, такие же рабочие и крестьяне, которым адресовалось произведение. Под народностью также понималось и приближение литературного языка к разговорному посредством использования просторечий, пословиц и поговорок. Послереволюционные настроения требовали постоянной поддержки, что выливалось в насыщение литературы того периода примерами героических поступков простых рабочих, стремления к новой, лучшей жизни, отважной и беззаветной борьбы за светлое будущее. В то же время, изображение действительности было довольно конкретным, напрямую связанным с процессом исторического развития. Последний в свою очередь отвечал материалистическому пониманию истории: изменяя условия своего бытия, люди меняют свое сознание и отношение к окружающей реальности. Соблюдение подобных требований подразумевало истинное понимание автором смысла происходящих в стране событий и умения давать оценку и диалектически рассматривать явления общественной жизни в период их непосредственного развития. Проводя параллель между собой и

персонажем, читатель перенимал новые истины, убеждался в правоте новых политических лидеров и продвигаемой ими системы ценностей. Это направление в русской литературе, отягощенное гнетом политических убеждений, называется «социалистический реализм» [2, с. 237].

К 1918 году были ликвидированы все независимые издания, и в июле 1922 г. был создан институт цензуры – Главлит. В связи с этим начали появляться отдельные организации и группы писателей, тем самым развивая разные направления соцреализма.

Одной из массовых литературных организаций, представляющей приверженцев социалистического по содержанию искусства, был «Пролеткульт». Им издавались популярные журналы «Грядущее», «Горн», «Пролетарская культура». Участники организации – В. Александровский, М. Герасимов, В. Казин, Н. Полетаев и другие – создавали произведения обезличенные, в духе коллективизма, позиционируя себя как представители трудящихся масс, пролетариата.

В январе 1925 была создана РАПП («Российская ассоциация пролетарских писателей»), члены которой, по словам литературоведа С. Шешукова, проявляли себя «неистовыми ревнителями». Среди них: Г. Лелевич, С. Родов, Б. Волин, Л. Авербах, А. Фадеев, которые, превращая литературную борьбу в политическую, отстаивали идеологически чистое, пролетарское искусство.

В середине 1920-х вокруг журнала «Красная новь», возглавляемого А. Воронским, сложилась группа «Перевал», теоретиками которой выступили Д. Гробов и А. Лежнев. Переваловцы отстаивали принципы интуитивного искусства и его многообразия.

В Ленинграде в 1921 году появилась группа «Серапионовы братья», члены которой отстаивали независимость искусства от власти и политики в целом. В нее входили В. Иванов, В. Каверин, К. Федин, Н. Тихонов, М. Слонимский, а теоретиком и критиком был Е. Замятин.

Оставшиеся в России футуристы объединились в группу «Левый фронт», среди них и В. Маяковский. «ЛЕФ» боролся за революционное по содержанию, но новаторское по форме искусство.

Сторонники новокрестьянской поэзии – С. Клычков, А. Ширяевец, Н. Клюев, С. Есенин – не объединялись в отдельную организацию. Они понимали под основой искусства нового времени фольклор, традиционную крестьянскую культуру, корни которой не в индустриальном городе, а в деревне. Писатели этого направления бережно относились к русской истории, как и пролеткультуровцы, были романтиками, но, в отличие от последних, «с крестьянским уклоном». [4, с. 148–153]

В 1920 году на основе Дома литераторов был создан Всероссийский Союз писателей. В него входили А. Ахматова, А. Блок, Н. Волковыцкий, А. Ганзен, Н. Гумилев, В. Ирецкий, Е. Замятин, К. Чуковский, В. Ходасевич, В. Шкловский и др. Союз работал над защитой прав писателей в условиях новой большевистской рабоче-крестьянской среды. Постепенно ряды организации пополнялись и «попучиками» – литераторами нового поколения.

«Попутчиками» называли молодых писателей, сотрудничавших с пролетариатом в послереволюционные годы. В их число входил и М. Булгаков.

В начале творческого пути, а именно в 1923 году, Михаилом Афанасьевичем Булгаковым был написан короткий, но глубокий по замыслу рассказ «Четыре портрета». В нем затронута животрепещущая в то время тема приспособления к жизни в новом государстве элиты дореволюционного времени. В комической форме показаны попытки главного героя выдать себя за «своего», за «сочувствующего» ради сохранения материальных благ и уклонения от налогов.

События рассказа происходят в период уплотнения 1920-х годов – изъятия излишков жилплощади. Герой – бывший присяжный поверенный, имеющий в своем распоряжении шестикомнатную квартиру. Не желая расставаться со свободными аршинами, он приглашает к себе кузена – бывшего присяжного поверенного, и кузину – бывшую вдову действительного статского советника, а ныне просто Зинаиду Ивановну. Еще одну комнату занимает Саша – прислуга, чья должность тщательно скрывается от приходящих комиссий. Сама квартира превратилась в нечто, где повсюду расставлены старые поломанные вещи, на стенах дыры; двери в библиотеку были завешены ковром, между кабинетом и гостиной и вовсе сняты. Таким образом из шести комнат осталось три. Чтобы отбиться от «атак» проверок решено было повесить портреты Луначарского, Карла Маркса, Троцкого и Карла Либкнехта на самых видных местах.

Использование портретов партийных деятелей для отвода глаз характеризует главного героя, олицетворяющего неперестроившуюся элиту дореволюционного прошлого, как человека с полным отсутствием духовности. Прикрываясь громкими именами, он выглядит жалко и комично. Бывший присяжный поверенный смотрит на происходящие события лишь как на неприятный затянувшийся эпизод человеческого существования, не принимая новую власть, называя их «этими». Этот образ призван вызвать у читателя отвращение к пережиткам буржуазного прошлого.

Однако позиция М. Булгакова в этом рассказе не однозначна. Автор, при негативном отношении к одной стороне, не примыкает и к другой. Он не соглашается с позицией тех, кто оказался «над схваткой». Наоборот, он тонко реагирует на все, что происходит в новом постреволюционном обществе. Булгаков четко ощущает шаткость своего положения между победившими и побежденными.

«Он не партийный, ... но он сочувствующий» – в этих словах угадывается неопределенное положение самого писателя. Ему близка и понятна позиция страдающего интеллигента; его сердцу мило прошлое с его уютом и культурой. Автор ненавидит хамство и бюрократизм, не скрывая, что это не отдельные промахи системы, а прямое следствие культурной политики новой власти.

Тревожные тенденции исторического развития, подмеченные Михаилом Булгаковым еще в середине 1920-х годов, к несчастью, в полной мере реализовались в последующие годы. Это свидетельствует о неоспоримой исторической прозорливости писателя, его способности замечать самые

беспокойные черты общественно-политического процесса, грозящие стране ужасающими последствиями.

Таким образом, можно говорить о гибкости М.А. Булгакова в отношении к советской власти и ее влиянии на литературу 1920-х годов. Писатель не критикует прямо новое устройство страны, но и не поощряет его в своих произведениях. Он наглядно показал, что можно сохранить индивидуальность стиля и общественной позиции в столь сложной для литературного искусства политической обстановке.

Список литературы

1. Голубков М.М. / Русская литература XX века: После раскола. – Аспект Пресс Москва, 2002. – 267 с.
2. Голубков М.М. / Литературный процесс 1920–1930-х годов как феномен национального сознания // Проблемы неклассической прозы. – ТЕИС Москва, 2003. – С. 233–265.
3. Морозов А.И. / Соцреализм и реализм. – М. : Галарт, 2007. – 271 с.
4. Саянов В.М. / Современные литературные группировки. – М.; Л., 1928.

Лаченко И.Ю.
г. Луганск

ОБРАЗ РОЗЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

Поэтесса с большой буквы А. Ахматова была и остается символом непокорности и мужества для всех соотечественников. Даже люди, не вникающие в подробности ее жизни и творчества, знают о крепости духа, таланте и высокой требовательности поэтессы, как к себе, так и к обществу.

Без творчества Анны Ахматовой невозможно постичь и понять русскую поэзию XX века. Трагическая, полная взлетов и падений, ее судьба не перестает волновать читателя и сегодня. Постигание таинственной сущности мира и души человека, глубина переживаний и сила мысли отражаются в поэтическом наследии и составляют неповторимый облик Поэта, Женщины, Цветка. Она стала душой Серебряного века. Слог Ахматовой невозможно спутать ни с каким другим: выразительность, четкость, лаконизм, экспрессивность.

Цветы играют важную роль в жизни каждой женщины. Иногда женщин даже сравнивают с цветами, так как они содержат в себе не только красоту, но и способность расцвести, сохранить себя, несмотря на ветры и засухи, бури и ливни, любовь и разочарования, и стать настоящей королевой. Кроме того, со времен античности человек хотел видеть определенный символизм и смысл своей жизни во всем, что его окружает. По словам Ю.М. Лотмана, «в символе всегда есть что-то архаическое», а «память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения». Цветочные рисунки

А. Ахматовой в поэзии имеют символическое содержание и тесно связаны с ее жизнью[5,с.192].

Роза считается королевой цветов в народе и цветоводстве. У каждого народа своя символика этого цветка, и за всю историю дарения букетов сформировался язык цветов. Считалось, что именно роза может сказать о чувствах и переживаниях дарящего человека.

А. Ахматова в литературе признана поэтессой-королевой. Тесно переплелись ее жизненный и творческий пути с этим прекрасным цветком. Она, как и роза, росла в открытой естественной среде, поэтому в самом начале ее творчества была прелесть природы, сад, который она видела постоянно. Душа чистая, незатронутая ударами судьбы поэт. Вскоре распускаются новые лепестки и появляется бутон, а поэтесса встречает первую любовь.

Впервые розы мы встречаем в цикле «Обман». В первой части говорится о весне, когда все распускается и пробуждается после зимнего сна, аромат «весенней» розы заставляет влюбляться:

*Весенним солнцем это утро пьяно,
И на террасе запах роз слышней...
О, сердце любит сладостно и слепо! [1, с.20].*

А в конце четвертой части – уже другая пора, все отцвело, мало солнечных лучей и становится мрачно, из яркого только «осенние» розы:

*Легкий осенний снежок
Лег на крокетной площадке...
Свечи в гостиной зажгут,
Днем их мерцанье нежнее,
Целый букет принесут
Роз из оранжереи.
(«Обман», 1910) [1, с.22].*

Лирическая героиня еще юна, душа ее живая, не испытывавшая жизненные трудности. Радость от чувств переполняет юную девушку, однако рядом с ней бродит печаль, разлука, отсутствие взаимности.«Весенние» и «осенние розы» настолько совершенны, что героиня восхищается не только изобразительными характеристиками цветка, но и ароматом, который вносит конкретную чувственность в основу(фабулу)сюжета. Прочитав полностью данный цикл, можно сделать вывод, что розы здесь используются для украшения лирического сюжета – первая любовь молодой девушки, которая сопровождается дальнейшим разочарованием. Именно поэтому роза в мире героини — цветок, традиционно символизирующий Любовь.

Через время переживаний и ошибок, год спустя, впервые небесное и божественное назначение розы обозначается в её стихотворении «Дал Ты мне молодость трудную».

Повзрослевшая героиня, прошедшая через испытания жизни говорит о своей «трудной молодости» и далее четко формулирует свои желания:

*Господи! я нерадивая,
Твоя скупая раба.*

Ни розою, ни былинкою

Не буду в садах Отца

(«Дал Ты мне молодость трудную...», 1912)[1, с.55].

Она не надеется превратиться в райскую розу и получить в этом виде новое бытие «в садах Отца». Прослеживается связь символа «розы» с идеей божественности.

Далее в жизни и душе «тихой и веселой» лирической героини постепенно трагизм и мрачные краски исчезают, в сюжет «Смеркается, и в небе темно-синем»вливаются сочные краски «желто-розовых некрупных роз», в данном примере поэт концентрируется не на чувственном выражении эмоций, а на гармонии духовных и эстетических категорий:

Когда я вышла, ослепил меня

Прозрачный отблеск на вещах и лицах,

Как будто всюду лепестки лежали

Тех желто-розовых некрупных роз,

Название которых я забыла.

(«Смеркается, и в небе темно-синем»,1916)[2, с.30].

Спустя некоторый промежуток времени в её стихотворении мы опять находим розы – они уже определенный атрибут любовного свидания, идет взаимосвязь с другим лирическим героем:

Прости меня, мальчик веселый,

Что я принесла тебе смерть –

За розы с площадки круглой,

За глупые письма твои,

За то, что, дерзкий и смуглый,

Мутно бледнел от любви

(«Высокие своды костела...», 1913) [1, с.48].

Это произведение сближается с циклом «Обман», где не только присутствует упоминание роз, но и наблюдается своеобразное сходство сюжета, претерпевающего ролевою инверсию. Лирические герои как бы меняются местами. Если в цикле «Обман» говорится о юной девушке, которая «слепо» влюбляется, затем сильно страдает и переживает от разочарования, пишет письмо и почти умирает, то в произведении «Высокие своды костела...» сама лирическая героиня действует как «обманщик» и пишет письма, а «мальчик» умирает. Превращение розы из обрамляющего в один из основных символов любви дополнительно наделяет этот образ еще и «смертельной» символикой.

Также замечено, что в стихе «Небывалая осень» А. Ахматова сочетает порой несовместимые растительные компоненты и использует сравнение в виде сочетаемого с несочетаемым (оксюморон), показывая этим эмоционально-образную картину мира.

И крапива запахла, как розы, но только сильней,

Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых,

Их запомнили все мы до конца наших дней.

(«Небывалая осень»,1922)[1,с.54].

А в 1957 году она пишет в содержании «Этой ивы листья в девятнадцатом веке увяли», что «одичалые розы пурпурным шиповником стали». Можно увидеть трансформацию символа «розы», которая создает кольцеобразную систему: РОЗА–ШИПОВНИК–КРАПИВА. Этим приемом и с помощью других художественных и изобразительно-выразительных средств раскрывается и расширяется истинное значение цветка. По мнению К.В. Мочульского, В.М. Жирмунского, В.В. Виноградова, А.А. Павловского, Н.О. Артюховской, «Ахматова использует, с одной стороны, цветочные прилагательные, которые исключают оценку ее поэзии на основе таких определений как «сияющая, красочная, окутанная в цветочной туман», с другой стороны – превосходное мастерство обладания цветочной палитрой, высокохудожественный вкус в выборе красочных слов, которые получают в контексте новое, глубоко индивидуальное эмоциональное напряжение»[5, с.147].

На смену «розе с шипами» приходит «роза-солнце». В 1914 году она написала два связанных между собой стихотворения: «Я пришла к поэту в гости...» и «Как ты можешь смотреть на Неву...». Здесь она использовала малиновый цвет – это цвет «костра», напоминающего растущую в снегу розу:

И малиновые костры,

Словно розы, в снегу растут

(«Как ты можешь смотреть на Неву...», 1914)[2, с.20].

«Малиновое солнце» больше похоже на цветок, который вызывает яркое отражение в глазах человека, чем на источник тепла и света:

Тихо в комнате просторной,

А за окнами мороз.

И малиновое солнце

Над лохматым сизым дымом...

(«Я пришла к поэту в гости...», 1914)[2, с.11].

Очевидно, что А. Ахматова с помощью метафоры показывает индивидуально-авторский стиль, она расширяет цветочную гамму и значения ее «розы», что значительно обогащает сюжетные зарисовки стихотворений.

«Небесный цветок», сияющий за окном, – солнце – роза – это символы, которыми освещается «небесная любовь».

В начале нашей статьи мы сказали, что образ «розы» у А. Ахматовой многозначен, и это так, ведь, помимо вышеперечисленного, она делает свой важный выбор, и связывается он с верностью к «цветку»:

Но лишь предвечных роз простая красота,...

Осталась и теперь единственным наследством,

Как звуки Моцарта, как ночи чернота.

(«Я не люблю цветы — они напоминают...», 1910-е годы)[1, с.46].

На смену всем ярким образам приходят «последние розы». Период упоминания о них довольно длителен. В 1917 году она пишет:

Я, словно в цветник предосенний,

Походкою легкой вошла.

Там были последние розы,

*И месяц прозрачный качался
На серых, густых облаках [1, с.60].*

Она указывает, что все уже вокруг угасло, цветник опустел, вянут «последние розы» и угасает любовь.

В скором времени, в 1962 г., поэтесса делает акцент на одинокой «розе алой»:

*Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить.
Все возьми, но этой розы алой
Дай мне свежесть снова ощутить[1, с.65].*

Здесь также присутствует связь с небесной силой, она готова все отдать, лишь бы остаться наедине со своей «душой». Роза является источником новой жизни, нового глотка, с помощью нее она сможет ощутить себя снова свободной.

И самые последние – в начале 1964 г.:

*Это все поведено
Самой глубины роз,
Но забыть мне не дано
Вкус вчерашних слез[2, с.18].*

Поэт раскрывает самые главные положения: смысл жизни в любви, а «роза» в данном случае несет тот глубокий подтекст, который не нуждается в уточнениях, он оставлен для размышления читателя.

В.В. Корона отмечал, что «хронологически самой последней является совсем другая – «Пятая роза». «Центр данного понятия – “Моя Роза”, а оболочка – перечень семи предметов, указывающих на различные оттенки значений, которые находятся внутри текста:

1. Солнце («Звалась Soleil ты...»).
2. Райский сад (напоминала).
3. Стихи (могла быть «петрарковским сонетом»).
4. Музыка (могла быть «лучшей изсонат»).
5. Вино («И губы мы в тебе омочим...»).
6. Благословитель («А ты мой дом благослови...»).
7. Любовь («Ты как любовь была...»)[5 с.199].

Исходя из логики изучения развития действия, можно утверждать, что символ «роза» наиболее точно и широко раскрыт именно в «Пятой розе», в которой присутствует ряд дополнительных коннотаций[4, с.156].

А. Ахматова использует «внутритекстовые синонимы», определяющие «красоту» как основополагающий сюжет, и это дает возможность понять ее собственное отношение к «ее розе». У нее комплексное понятие красоты, которое включает в себя как объективные характеристики: форму, цвет, размер, содержание предметов и объектов, так и субъективный признак – авторское восприятие. Именно такое понятие подтверждает двоякое восприятие прекрасного А. Ахматовой.

Объединив значения символов «роза-солнце» и «роза-сад», предположим, что в самой «последней розе» «огонь небесной любви» усиливается и сияет живым блеском. Сложность описания цветка используется поэтом с целью показать непростое полотно любовных отношений с их изменчивой и непостоянной природой, где не только радость и счастье, а боль и разочарования.

Как уже было сказано выше, А. Ахматова переплетала свою жизнь с разными цветами, но особое место в ее творчестве занимал сад: и летний, и осенний, и зимний, который характеризовал определенный период ее жизни. И в стихотворении «Летний сад» она выделяет из всех цветов реальную и дивную «розу», а сад показывает путем употребления эпитета «единственный»:

*Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,
Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невшкою помню водой.
В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.
И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника... [1, с.58].*

Образ сада – это не просто концентрация растительности в одном месте, но и идеалистическое творение добра, справедливости, гармонии, божественного миропорядка, а, следовательно, красоты.

«Летний сад» – «сад, в котором царит вечное лето, все цветет и светится», а «розы» сообщают о «высокой и тайной любви».

«Символ, – писал один из теоретиков и практиков нового движения Д. Мережковский, – только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, иногда он изрекает на своем сокровенном языке намек и внушения нечто неизлагаемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многомыслен и всегда темен в последней глубине» [3, с. 9].

Проанализировав лирику А. Ахматовой, мы можем с уверенностью сказать, что у нее получилось создать полноценный и особенный образ «розы». Она вышла за границы простого описания цветка, это можно подтвердить тем, что она связала и описала свою жизнь с помощью данного символа, делая акцент на конкретных вещах и каждом мгновении жизни, потому что именно «эта жизнь прекрасна...».

Предлагаемая схема «внутритекстовых синонимов» «розы» дает основание выделить ахматовский прием – нанизывание описывающих признаков (чаще всего эпитетов), а также использование объективных и субъективных характеристик красоты, что помогает лучше понять авторское восприятие красоты в целом.

Установлено, что в текстах А. Ахматовой преобладает всеерный способ распределения групп риторических фигур, расширяющий символическую и изобразительную палитру ее поэтического пространства.

А. Ахматова выжила, расцвела и раскрыла бутоны роз, которые цветут по сей день в новых изданиях ХХI века. Их читают, декламируют, спорят о смысле, заложенном поэтессой. Но роза цветет и подпитывается в благодатной почве тысяч неравнодушных ее соотечественников и любителей поэзии во всем литературном мире на разных континентах.

Список литературы

1. Ахматова А.А, Цветаева М. Жемчужины поэзии. Сборник – сост.: В. Силка – Донецк: Донеччина, 2007. – 384 с.
2. Ахматова А.А. Избранное. М.: Дом славянской книги, 2016. – 320 с.
3. Гирченко И. Поэзия. Серебряный век. – Донецк: Донеччина, 2007. – 320 с.
4. Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. –М. :Т-Око, 1992. – 361 с.
5. Корона В.В. Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций. – Екатеринбург: Известия Уральского государственного университета, 2001. – 263 с.
6. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры. Избранные статьи.–Таллин : Александра, 1999.– С. 191–199.
7. Пугачева Э.В. Объективно-субъективная концепция красоты в поэзии А.А. Ахматовой.–Челябинск: Издательство Челябинского государственного университета, 2011.–184 с.

*Левченко И.Г.
г. Луганск*

ИСПАНСКОЕ ОБЩЕСТВО ЗОЛОТОГО ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ ПЛУТОВСКОГО РОМАНА

Целью данной работы является изучение общества Испании в период так называемого «золотого века» в контексте современных романов того времени. Для этого я считаю, что необходимо учитывать политическую ситуацию, в которой эти литературные источники были разработаны, чтобы дать краткую биографию их авторов, поскольку события в жизни человека сильно влияют на его восприятие, а также рассказать о литературной традиции, которая сложилась во время создания основных образцов жанра плутовского романа.

В последнее время довольно распространено мнение, что романы плутовского жанра следует просто рассматривать как литературный шедевр и не поднимать вопрос о возможности их использования в качестве исторического источника. Хотя эти романы, как и любое произведение искусства, являются прежде всего плодом воображения их авторов, мы не должны забывать, что они были написаны в определенной социокультурной среде и являются ее отражением. Огромная популярность этого жанра в целом и отдельных

произведений говорит о том, что современники считали эти романы актуальными.

Стоит отметить, что за «картинками» плутов часто скрывали судьбы реальных людей (в том числе и автобиографические темы произведений) как отмечают многие ученые. «Пикаро» в то время был не только литературным архетипом, но скорее символом скрытой жизни испанского общества переходного периода. Несомненно, этот архетип возник не из воздуха, а как отражение распространенного в то время маргинального типа поведения. Плутовские романы, как и любая группа изучаемых источников, конечно же, не могут дать полной информации об интересующем исследователя периоде (например, они не отражают жизнь титульной знати и королевского двора). В основном эти романы сосредоточены на описании жизни городских поселений от бедной, до той прослойки населения, что в наше время считается «средним классом».

Понятие "золотой век" было введено в Испанию историком XVIII века, археологом и писателем Хосе Луисом Веласкесом (1722-1772), который впервые использовал его в 1754 году в своей важной и новаторской работе "истоки Кастильской поэзии". Но позже это определение распространилось на всю классическую эпоху расцвета испанской культуры, то есть Ренессанса XVI века. И барокко XVII века. Одним из возможных рубежей золотого века можно считать период от публикации "грамматики испанского языка" Антонио Де Небриха в 1492 году и до смерти Педро Кальдерона де ла Барки в 1681 году.

Важно отметить, что для Испании есть два значения "Золотого века" - в политическом и культурном смысле, причем хронологический порядок их границ не совпадает. Начало политического расцвета Испании чаще всего связано с правлением католических королей Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской, точнее, с падением Гранады (1492) или открытием Америки Колумбом. Испанская империя считалась великой державой своего времени еще до подписания Пиренейского мира (Tratado de los Pirineos). Это соглашение, подписанное 7 ноября 1659 года между Францией и Испанией (когда закончилась франко-испанская война, продолжавшаяся с 1635 года). В результате Иберийского мира Испания предоставила Франции часть своих территорий (область Артуа, часть Фландрии и другие).

Золотой век испанской культуры начинается, по разным мнениям, либо с публикации "грамматики испанского языка" Антонио Де Небриха, либо чаще всего с выхода романа "Ласарильо с Тормеса" в 1554 году. Конец золотого века испанской культуры считается 1681 годом-годом смерти последнего из классических испанских писателей Кальдерона. В историографии нет согласия на временные рамки этого периода, но чаще всего можно встретить временные рамки со второй половины XVI - первой половины XVII века. Политический Золотой Век

В конце XV века Испания переживает национальный подъем. Продолжается активная оккупация колоний. При правительстве Карла были

сосредоточены крупные владения в Европе и в Новом Свете, что позволило с гордостью заявить, что солнце никогда не заходит на территории его собственности. Однако в первой половине XVI века и к концу XIX века социальные противоречия и низкие темпы развития вышли на поверхность.

Раздробленность, различия в привычном порядке и обычаях подчиненных провинций, поведение ряда особ, имевших особые привилегии и свободы (которые они получили из-за участия в войнах с маврами), негативно сказывались на внутреннем состоянии страны.

Возникновение испанской колониальной империи восходит к началу XVI века. В конце XIX века ее основой стало завоевание колонии в Новом Свете. В 1580 году Португалия (Иберийский Союз) была захвачена и аннексирована. Это событие, как и приобретение и расширение колоний в Южной и Центральной Америке, имеет название расцвета Испанской империи.

Исторический путь, пройденный Испанией два века назад - XVI и XVII, - по сути уникален в контексте мирового исторического процесса. К концу XVII века Испания теряет свое политическое значение.

Огромные доходы от колоний в Новом Мире использовались для достижения политических целей, а также для укрепления испанской короны в Европе, борьбы с Реформацией и для укрепления власти католической церкви, а также для укрепления позиций династии Габсбургов в мировой политике. В то же время в испанском обществе углубляется имущественное расслоение дворянства, верхние слои которого приобретают вкус к роскоши. Однако внутренняя экономика страны не развивалась, испанские города были более политическими, чем торговыми центрами, в то время как торговля и ремесла были сосредоточены в руках морисков - потомков мусульман, которые были приняты (официально и чаще всего насильно) в христианство. "Нечестные" части населения, в частности мориски, подвергались репрессиям и конфискации имущества. Кроме того, казна пополнялась за счет внешних и внутренних займов. Все это ухудшило положение простых людей, которые сопротивлялись декларации, препятствовало развитию торговли и производства, привело к сначала экономическим, а затем и политическим разногласиям возникли между Испанией и странами Северо-Западной Европы, куда уже проник протестантизм.

Золотой Век испанской культуры метафорически называют расцветом испанской классической литературы, что достиг второй половины XVI-первой половины XVII века. К золотому веку относится явление, называемое «вторым ренессансом» (что произошло во время правления короля Филиппа II (1556–1598)), а также начальная стадия развития стиля барокко. Литературные произведения золотого века характеризуются основными жанровыми инновациями, которые произошли в области прозы и драматургии, существенными изменениями в поэтическом языке.

Во времена золотого века родились выдающиеся представители испанской литературы: Мигель де Сервантес, Лопе де Вега, Хуан Перес де Монтальбан. Из драматургов – Педро Кальдерон де ла Барка, Гирсо де Молина, Августин Морето, Хуан Руис де Аларкон Гильен де Кастро и Антонио Мира де Амескуа.

Испания Золотого века является родиной нового жанра прозы для новоевропейской литературы-романа. Жанр этот возник из двух корней-произведения Сервантеса «Дон Кихот» и с широко распространенного тогда романа плутовского стиля, первым безусловным представителем которого является анонимный рассказ «Ласарильо с Тормеса». Примерно в то же время, что и роман плутовский, появился так называемый пастушеский или пасторальный роман. Произведения этого жанра были популярны не только в Испании, но и в Португалии, Италии и Франции. К жанру пасторального романа обращались два самых известных представителя испанской литературы Золотого века – Мигель де Сервантес («Галатея») и Лопе де Вега («Аркадия»).

Можно сделать вывод, что XVIIвек в культуре означал время создания стиля барокко(стоит отметить его влияние на все области искусства от архитектуры и живописи до литературы и театра). Литература этого жанра характеризуется отражением духовного и идеалистического кризиса. Ренессанс не достиг цели принести гармонию и совершенство в мир, который гуманисты считали своей целью, война продолжается, люди не счастливы,и социальное неравенство углубляется. Это был интеллектуальный пессимизм, который со временем только усиливался. Литература показывает разочарование идеалами Возрождения но все же верит и надеется в благополучие Испании, но уже потеряв надежды и доверие к идеям гуманизма.

Плутовской роман или *picaresca* (la novela picaresca) – это устоявшееся в XIX веке название одного из основных прозаических жанров испанской литературы золотого века. Название «picaresca» происходит от испанского «Pícaro» – pícaro: плут, хулиган, хулиган. Появление этого вида связано с постепенным распадом старых патриархальных связей, все больше возрастающим имущественным делением общества, распадом имущественных отношений, с одной стороны, и развитием торговли и сопутствующих ей махинаций и обманов – с другой. Строго говоря, не все работы, традиционно связанные с этим жанром, есть романы, поэтому у многих из них на первый план выходит не столько развитие сюжета повествования,а сатирические и предосудительного содержания. В отличие от сентиментализма и литературных традиций XIX века, в плутовском романе внутренняя жизнь героя не раскрывается непосредственно и остается вне рассказа. Рост и развитие персонажа-мошенника обычно происходят в «обратной» стороне от нравственных идеалов человека, в нем развивается беспринципность и оппортунизм, адаптация к развращенному обществу. Это очевидное опровержение идеи Ренессанса о возвышении человеческой природы и ее замечательному духовному потенциалу. Первое и самое известное произведение в жанре плутовского романа – анонимная повесть «жизнь Ласарильо из Тормеса» заложила основу для повествовательной структуры, которая впоследствии будет реализована в большинстве образцов этого жанра.

Пикареска чаще всего пишется от первого лица и представляет собой своего рода автобиографию, иногда с элементами морального рассуждения. При этом отношении автора к событиям в романе прослеживается и может

отличаться от внешнего вида главного героя или персонажей. В форме языка пикареска часто является письмом или серией писем, адресованных определенному адресату, или исповедью, рассказанной героем, или проповедью, адресованной определенному слушателю. Герой плутовского романа характеризуется двойственностью характера, выступает в различных положениях и ролях, его мнение о описываемом может измениться, и кажется, что герой-рассказчик и герой рассказа – как бы разные личности. Часто случается, что движение, в котором герой рассказывает о своей прошлой аморальной жизни, уже пришло к религиозной переосмысленности себя, исправившись.

Список литературы

1. Жизнь Ласарильо с Тормеса: его невзгоды и злоключения, Государственное издательство художественной литературы. – М., 1955.
2. Матео Алеман Гусман де Альфараче. – Государственное издательство художественной литературы, 1963.
3. Луис Велес де Гевара Хромой бес. – М. : Эксмо, 2008.
4. Франсиско де Кеведо История жизни пройдох по имени Дон Паблос, Л. : Худож. лит., 1980.
5. Висенте Эспинель Жизнь Маркоса де Обрегон. – М., Эксмо, 2008.

*Мошук К.А.
г. Луганск*

ТРАГЕДИЯ ЮРИЯ ЖИВАГО И ГРИГОРИЯ МЕЛЕХОВА КАК СИМВОЛ ТРАГЕДИИ НАРОДА

Юрий Андреевич Живаго – самый сложный образ произведения Б. Пастернака «Доктор Живаго». Критики видят его по-разному. Одни считают его безвольным и безыдейным интеллигентом, другие – глубоко нравственным гуманистом. Для того, чтобы понять, кто же на самом деле доктор Живаго, необходимо взглянуть на него с той стороны, с которой видел его сам Б. Пастернак.

У главного героя романа фамилия Живаго – воплощение «духа живаго», что связано тончайшими нитями с христианством, с миром и жизнью. Это талантливый интеллигент и по духовной своей жизни, как поэт, и по профессии, как врач. Он словно молится за тех и за других, проливая горькие слезы над всем человечеством. Как настоящий поэт, герой – тонкая, миролюбивая, чувственная натура. В этом отчасти его слабость, и в этом его основное отличие от таких, как Стрельников, Дудоров или Гордон.

Юрий Живаго, как и Лара, «надломлен». Его противоречивость проявляется во многих отношениях. Так, «отталкивает его жестокость разгулявшейся красной партизанщины, отталкивает и жестокость белых. Отталкивает и

равнодушные новой власти к культуре» [8, с.196]. С одной стороны, он настоящий христианин, верующий в Бога, в знаки свыше, в предназначение, с другой стороны, есть вещи, которые далеки от образа «идеального блюстителя заповедей божьих» [7, с. 320]. Любит он не одну, а сразу нескольких женщин, видя в каждой что-то особенное, неповторимое. Он тянется к семье, к детям, но в то же время они кажутся ему иногда чужими: имея двух детей от Антонины, одну девочку от Ларисы, и две дочери от Марины, он мало переживает о них, возложив в такое сложное время всю ответственность за их воспитание на матерей. Это или упущение автора, или же одна из отрицательных черт Юрия Живаго.

Мы видим, что Б. Пастернак показал нам реальный образ, с непростым характером, со своими особенностями видения мира и человека в нём. В Варыкине Живаго в своем дневнике описывает жизнь, которая кажется ему идеальной, потому что, работая для себя и семьи, он словно соорудил заново мир и уют, подобно Робинзону. Возможно, это намек автора на то, что если бы не сложившиеся обстоятельства, доктор был бы более постоянным, ведь ему многого не нужно, он может быть счастлив, трудясь для блага семьи.

В своем дневнике Живаго пишет о том, что его семья перечитывает одни и те же книги. Это, опять-таки, говорит об идее самовозрождения: читая, развиваясь, они, казалось бы, во всем известной классике открывали для себя что-то новое, важное. «Бесконечное» перечитывание можно рассматривать и как «протест против потери памяти, возможность которой Живаго, предчувствуя неизбежность революции, связывал с коренной ломкой жизни. В контексте этого переживания образ бесконечного перечитывания наполняется очевидной символической семантикой – семантикой возрождения «оглушенной» души и восстановления утраченной памяти» [5, с.215].

С развитием революции жизнь доктора и поэта Живаго всё более оскудевает: рушится его крепкая семья, Лару увозит Комаровский, друзьям его он становится чужд и непонятен, и, в конце концов, его покидают творческие силы. Смерть Живаго символична. Он умирает от нехватки воздуха, в переполненном «злостном» трамвае, с которым то и дело случались несчастия. В толпе недовольных людей, старых и молодых, русских и иностранцев, умирает главный герой романа, не такой, как все, но в то же время как обычный пассажир вагона. «Нечто предметное, таящееся, но всё же сущее просвечивает в романе, получая окончательное выражение в судьбе героев романа – в конечной их судьбе... Это сквозь призрачность злую просвечивающий свет Истины. Это свидетельство о том, что Борис Пастернак не просто двойник Юрия Живаго. Это свидетельство о том, что есть в романе и искусство», – пишет архимандрит Константин (Зайцев) [4, с. 435].

Григорий Мелехов – один из главных героев романа М. Шолохова «Тихий Дон». Литературовед Ф. Гоффеншефер, подчеркивая его непростую сущность, писал: «Вот перед нами Григорий. Вы никак не можете втиснуть его в классификаторскую клетку «положительного» или «отрицательного» героя. Шолохов заставляет нас глубже взглянуть в этого человека, познать

противоречие между его подлинным положением человека труда и его ложным положением в стане эксплуататоров...»[1, с.188]. При этом Ф. Гоффеншефер называл «эксплуататорами» «так называемые культурные классы», которым была безразлична судьба простого народа. Но в таком случае необходимо ещё глубже взглянуть в этот образ, чтобы разобраться в его сложной и трагической судьбе, которую вершили не только «эксплуататоры».

В начале романа перед читателем молодой, бойкий, полный сил и энергии казак, в жилах которого течёт кровь бабки-турчанки, на которой дед женился вопреки недовольству хуторчан: «...С тех пор и пошла турецкая кровь скрещиваться с казачьей...» [9, с. 19]. Это отразилось на внешности Мелеховых: «...Горбоносые, диковато-красивые казаки Мелеховы...»[9, с. 20]. Григорий – младший сын казака Пантелея Прокофьевича, «...собой с лица красивенький...» и «...черный, как цыган...», «в отца попер: на полголовы выше Петра, хоть на шесть лет моложе, такой же, как у бати, вислый коршунячий нос, в чуть косых прорезях подсиненные миндалины горячих глаз, острые плиты скул обтянуты коричневой румянеющей кожей. Так же сутулился Григорий, как и отец, даже в улыбке было у обоих общее, звероватое...»[9, с. 22].

Не удивительно, что такой казак привлёк внимание соседки Аксиньи. Григорий напорист и упёрт в своей симпатии: «...Он упорно преследовал ее своей настойчивой и ждущей любовью»[9, с.35]. Его не останавливал тот факт, что Аксинья – замужняя женщина, что её муж Степан – суровый и сильный казак. вспыхнувшая страсть между Григорием и Аксиньей приводит к кардинальным переменам в их жизни. Во-первых, Аксинья становится жертвой ревнивого и жестокого мужа; во-вторых, теплые и дружеские отношения соседей (Астаховых и Мелеховых) резко переходят во враждебные; в-третьих, именно на этом этапе жизни Григория происходит знакомство с Натальей Коршуновой — его будущей женой. Григорий пытается присмотреться к Наталье, но с каждым разом замечает в ней всё больше деталей отталкивающих и честно признаётся ей: «Чужая ты какая-то... Ты – как этот месяц: не холодишь и не греешь. Не люблю я тебя, Наташка»[9, с. 130]. После этого связь Григория с Аксиньей возобновляется, и они решаются бежать из хутора, чтобы жить и работать в имении Ягодном, принадлежавшим Листницким. У Аксиньи рождается дочь, но Григорий сомневается в своём отцовстве. На второй день Рождества он едет на сборный участок. Так начинается его служба. Свободолюбивым и работающим казакам в первые недели службы было скучно. Один случай производит на них тяжёлое впечатление: в конском строю лошадь Прохора Зыкова, «парня с телячье-ласковыми глазами»[9, с. 197] слегка лягнула вахмистрского коня, за что тот хлестнул Прохора плетью по лицу с угрозами о дальнейшем наказании. В это время офицеры продолжали вести свой разговор, не обращая внимания на случившееся. Здесь автор показывает равнодушие офицеров по отношению к простым казакам. В этой же главе описывается изнасилование горничной – польки Франи. Григорий хотел ей помочь, но не смог противостоять целому взводу. Здесь уже казаки, часть того самого простого народа, проявили себя с другой стороны: исчезает «парень с телячьими глазами»

и возмущенные неуважительным отношением к ним казаки и перед читателем уже неуправляемая масса диких мужчин, способных на звериную жестокость.

Григорий попадает на фронт Первой мировой войны, где ему удаётся отличиться, показать свою храбрость и казацкую честь. Это даётся ему нелегко. Он видит гибель «своих» и «чужих», а от первого совершённого им убийства у него возникают смешанные чувства: «Гнусь и недоумение комкали душу» [9, с. 212]. Однако Григорий приходит в себя, война делает его жестче и черствее: «Огрубело сердце, зачерствело, будто солончак в засуху, и как солончак не впитывает воду, так и сердце Григория не впитывало жалости. С холодным презрением играл он чужой и своей жизнью; оттого прослыл храбрым – четыре Георгиевских креста и четыре медали выслужил. На редких парадах стоял у полкового знамени, оваянного пороховым дымом многих войн; но знал, что больше не засмеяться ему, как прежде; знал, что ввалились у него глаза и остро торчат скулы; знал, что трудно ему, целуя ребенка, открыто глянуть в ясные глаза; знал Григорий, какой ценой заплатил за полный бант крестов и производства» [9, с.314].

Во время его отсутствия в Ягодном Аксинья хоронит дочь и находит утешение в объятиях Евгения Листницкого. Узнав это, Григорий в гневе бьёт кнутом Аксинью и возвращается в родной дом. Долгие годы он вспоминает об Аксинье, которая в один момент резко стала ему казаться чужой, но так и осталась любимой и желанной.

Начинается гражданская война. Долгие беседы с Ефимом Извариным не дают покоя Григорию, и он признаётся: «Ничего я не понимаю... Мне трудно в этом разобраться... Блукаю я, как в метель в степи...» [9, с. 450]. После долгих размышлений Григорий становится на сторону большевиков. Одно из сражений с противником заканчивается жестокой расправой красных над пленными. В этот момент Григорий осознаёт весь ужас, происходивший в России. Сомнения его возрождаются с новой силой, и Григорий в итоге переходит на сторону белых. Но и здесь у Григория не появляется ощущения гордости за борьбу с врагами. Страдания его не прекращаются. Он жаждет мирной жизни, с обычным её укладом, с естественными радостями и трудностями. Во время отступления казаков из хутора, Аксинья, находившаяся с Григорием, заболела тифом. Возвращение Григория домой произойдет уже вместе с красными, на сторону которых он перешёл только для того, чтобы выжить и вернуться к своим родным. Красные хоть и приняли его, но подозревали возможность очередного предательства со стороны Григория, поэтому последняя попытка отстранения от Гражданской войны и восстановления мирной жизни в пределах дома ему не удалась. Григорий на некоторое время вынужден бежать из хутора. Так он оказывается в банде Якова Фомина, но вскоре убеждается в том, что банда на самом деле не борется за счастье народа, а занимается грабежами. Григорий принимает решение тайно покинуть банду, вернуться к Аксинье, чтобы вместе с ней сбежать далеко от этих бесконечных страхов, метаний, бесчинств и войн. Но Аксинья умирает на его руках, и Григорий не видит смысла в бегстве и теряет надежду на счастливое будущее.

В конце романа перед читателем несчастный и одинокий Григорий, который «лишился всего, что было дорого его сердцу»[9, с.665]. Сестра исын – всё, что у него осталось.

У главных героев романов Б. Пастернака и М. Шолохова мало общего. Юрий Живаго – представитель интеллигенции: доктор и поэт, Григорий Мелехов – донской казак, простой и малограмотный. Речь Юрия Живаго свидетельствует о сложной динамической структуре его сознания. Основным способом постижения действительности для Юрия Живаго является образно-философское осмысление и концептуализация. Так, Юрий Живаго размышляет о новом и старом в виде двух кругов собственных мыслей: «Один круг составляли мысли о Тоне, доме и прежней налаженной жизни, в которой все до мельчайших подробностей было овеяно поэзией и проникнуто сердечностью и чистотой... Новое было также предметом мыслей второго круга... Это было не своё, привычное, старым подготовленное новое, а произвольное, неотменимое, реально предписанное новое, внезапное, как потрясение. Таким новым была война... Таким новым были её испытания и житейская мудрость, которой она учила...»[6, с.507]. Для Юрия это «новое» – не только то, чего ранее не было, но и «не своё», «другое», «внезапное». Таким образом, слово «новое» в лексиконе Юрия Живаго приобретает философский смысл: то, что невозможно отменить и то, что никак не зависит от воли человека. Речь Юрия Живаго характеризует его как чувствительного и чувствующего человека, как субъекта склонного к рефлексии. Не случайно он – поэт. Так же органично, как природу, Живаго-поэт воспринимает революцию. Когда он узнаёт об Октябрьском перевороте, называет произошедшее «великолепной хирургией». В этих словах сосредоточена вся философия истории, исповедуемая самим Б. Пастернаком, и здесь же заключён главный смысл изображения не истории жизни Юрия Живаго, а истории духа главного героя, который раскрывается на фоне изображённых событий. Автор стремился сделать центральный образ нейтральным. Юрий Живаго всё замечает, видит и слышит, но при этом не делает четких выводов по поводу одной из сторон революционного движения. С одной стороны, он жалеет несчастный народ, которому словно ослепила глаза, казалось бы, благая идея: построить нечто новое, лучшее. И вот этот народ превращается в вихрь, сметающий всё, без разбора, на своём пути. Стираются границы между «я» и «мы», они в их сознании «с нами» или «против нас». «Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и выдавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее». Для Юрия Живаго жизнь – не кусок материала, который нуждается в обработке, а то, что само способно к обновлению и перерождению, то что само из себя представляет перерабатывающее начало.

Пока Юрий Живаго думает о происходящем, оказывается в разных обстоятельствах, снова размышляет о революции, о войне, о собственной жизни и судьбе народа России, остальные принимают твёрдо и уверенно одну из сторон революции. Но главный герой произведения не может следовать их примеру, потому что у него свой, особый взгляд на происходящее. Народ для него – не

простые рабочие и крестьяне, а вообще все, кто вдруг разделился на «белых» и «красных». Он сочувственно относится и к тем, и к другим. Народ страдает от надломленности России, от кровопролития и нестабильности, от страха и неуверенности в завтрашнем дне, потому, что личное уходит на второй план и судьба каждого зависит от того, кто теперь у власти. Вместе с народом страдает и Юрий Живаго, трагическая судьба которого неразрывно связана с судьбой всего народа.

В произведении «Тихий Дон» полно раскрывается трагическая судьба Григория Мелехова — казака со сложным и многогранным характером. С самого начала романа Григорий изображается в повседневной казачьей жизни. Автор четко вырисовывает портрет главного героя и наделяет его лучшими чертами, присущими простому народу: сильный, красивый, волевой, напористый, смекалистый, честный, эмоциональный, смелый. Речь Григория проста и эмоциональна. В отличие от Юрия Живаго, он говорит более короткими и ясными фразами, часто использует устойчивые выражения: «Вы просили, чтоб я прописал, буду я аль нет жить с Натальей, но я вам, батя, скажу, что отрезанную краюху не прилепишь»[9, с.135]; «Хочу пожить возле своих детишек, заняться хозяйством, вот и все. Ты поверь, Михаил, говорю это от чистого сердца»[9, с. 470]; «Одной правды нету в жизни. Видно, кто кого одолеет, тот того и сожрет. А я дурную славу искал. Душой болел, туда-сюда качался»[9, с.270].

Григорий, как Юрий Живаго, стремится найти верный путь в тяжелое для России время и боится ошибиться в своём решении, из-за чего Григория так же, как и Юрия посчитают не способным вообще принять решение: «Невежественный, неразвитый мозг Григория не мог устоять перед чужими аргументами, как бы они ни противоречили друг другу. В политических и социальных событиях, во всем том, что выходило за пределы его личной жизни, Григорий, несмотря на то, что он несомненно является значительным и привлекательным характером, — человек стадного поведения», — отмечает В. Кирпотин[2, с.183]. «Если внимательно всмотреться в образ Григория Мелехова, то можно заметить, что перед нами не столько середняк во всей конкретности своих типических свойств, сколько мелкобуржуазный интеллигент, мучающийся в поисках решения проблемы гуманизма», — пишет Д. Мазнин[3, с.305]. «Народ, из несознательного и пассивного объекта истории становящийся ее творцом... Григорий мог быть с народом в его борьбе. Но не стал с народом. И в этом его трагедия», — таково мнение Н. Жданова[3, с. 190]. Д. Лейтес также утверждал, что Григорий стремится к тому, чтобы «остаться где-то в серёдке» между революцией и контрреволюцией»[3, с. 191]. Справедливо мнение Б. Емельянова, который смог разглядеть в сомнениях и исканиях Григория его глубокую натуру и восприимчивость к изменениям: «Не отсутствие мотивов делает Григория... внешне безвольным. Он наполнен ими, натянут до предела» [1, с. 190].

Критик И. Гринберг увидел истоки трагедийности главного образа в «столкновении логики исторического хода событий и логики судьбы

Мелехова... Григорий Мелехов – это отнюдь не заурядный белогвардеец... можно сказать, что он «не на той улице живёт». Но именно в этом и заключается его трагический конфликт» [3, с.193].

Григорий Мелехов не может находиться в отрыве от судьбы народа и событий революции. Личность главного героя типична для представителей его поколения, как отмечает В. Щербина, но всё же выходит за рамки определённого типажа [10, с.160]. Григорий Мелехов, как Юрий Живаго, олицетворяет трагедию народа: трагедию тех, кто так и не смог осознать смысла революции и тех, кто поддался обману, трагедию многих насильно втянутых круговоротом событий в то, что осталось до конца непонятым.

Список литературы

1. Емельянов Б.О «Тихом Доне» и его критиках / Б. Емельянов // Литературный критик. – 1940. – № 11–12. – С. 188–193.
2. Кирпотин В. «Тихий Дон» М. Шолохова / В. Кирпотин// Красная новь. – 1941. – № 3. – С. 182–198.
3. Кузнецов Ф. «Тихий Дон»: судьба и правда великого романа / Ф.Ф. Кузнецов. – М. : Наука, 2005. – 863 с.
4. Назаров М. Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси / М. Назаров. – М. : Столица, 1991. – 462 с.
5. От Бунина до Пастернака: Русская литература в зарубежном восприятии: К юбилеям присуждения Нобелевской премии русским писателям: Международная научная конференция / сост., науч. ред. Т.В. Марченко. – М. : Русский путь, 2011 г.– 416 с.
6. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго: [роман] / Б.Л. Пастернак. — М. : Издательство АСТ, 2015. – 704 с. – (Эксклюзив: Русская классика).
7. Попофф А. О «толстовском аршине» в романе Пастернака «Доктор Живаго» / А. Попофф // Вопросы литературы. – 2001. – № 2. – С. 319–329.
8. С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. — М. : Советский писатель, 1990. – 288 с.
9. Шолохов М.А. Тихий Дон: [роман в 4 кн.] / М.А. Шолохов. – М.: Художественная литература, 1991. – Кн. 1. – 594 с. – Кн. 2. – 706 с.
10. Щербина В. «Тихий Дон» М. Шолохова /Щербина В. // Литературный современник. – 1940. – № 7. – С. 159–1631.

ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА ЕВГЕНИЯ ЕВТУШЕНКО

В творчестве поэта-шестидесятника Евгения Евтушенко отразились сила искреннего чувства, страстного желания вмешаться в жизнь, собственным опытом постичь ее перипетии. Он стал поэтом времени, живо реагировавшим на все его главные влияния, стал поэтом немедленного отклика.

Е. Евтушенко принадлежал к шестидесятникам – молодым представителям творческой интеллигенции СССР 60-х годов. Плеяда поэтов, сформировавшаяся в период «оттепели». Рождественский, Вознесенский и Евтушенко, лидеры того поэтического круга, развили бурную творческую деятельность, собирая полные залы и стадионы. Их объединял искренний и сильный порыв эмоций, направленный на очищение от пороков прошлого, обретение настоящего и приближение светлого будущего. Поэты 60-х годов не отставали от времени, сохранили за собой гордое имя «шестидесятники» или «60 десятичники» — ставшее модным сокращение привычного словосочетания. Романтическая окрылённость поэтов того времени найдёт высокохудожественное воплощение в их стихотворениях. Успеху талантливого автора способствовали и артистичность, и особая манера чтения стихов — среди поэтов он стал одним из первых выходить на эстраду.

Главная тема творчества поэта – тема любви. В первых стихах о любви прослеживается и робость поэта, и неуверенность в себе, и неясность чувства, заставляющего подозревать, что оно не настоящее (*«Ты большая в любви...»*). И искреннее, глубокое обожание возлюбленной, бережное отношение к ней (*«Не понимать друг друга страшно»*), и первая любовная коллизия – переживание от *«разобщенности близких душ»* (*«Со мною вот что происходит...»*). Это знаменитое стихотворение он посвятил своей первой жене, Белле Ахмадулиной. *«Мы часто ссорились, но быстро и мирились. Мы любили и друг друга, и стихи друг друга»*, – с теплом и некоторой грустью вспоминал Евтушенко [7, с.223]. Любовь и дружба, чувства так необходимые лирическому герою, не могут принести ему полноты счастья и понимания, ведь

*ко мне мой старый друг не ходит,
а ходят в мелкой суете
разнообразные не те* [2, с.101].

Эта разобщенность людей в мире – причина грусти поэта и его одиночества. Страдание, которое причиняла ему неистинная любовь, прощание со своим чувством – основные мотивы ранней любовной лирики Евтушенко. Это даже и не о любви стихи – о нелюбви, о недостижимости, недосыгаемости любви.

Ранняя любовная лирика поэта отличается смелым новаторством, откровенным разговором о самых интимных сторонах человеческих отношений.

«Глубокий снег», «Обидели», «Я груши грыз» – стихотворения о его любви, первой жене Белле Ахмадулиной.

Интимной лирики в подобном понимании не было ни у одного советского поэта в то время, и творчество Е. Евтушенко, так откровенно ориентированное на сферу личного, во многом стало его вкладом в борьбу с некоторой официальной, «заранее прописанной» тематикой стихотворений.

Летом 1974 года третьей избранницей поэта становится ирландка Джан Батлер, переводчица в издательстве «Прогресс». Ей он посвятил стихотворения: «Сквозь восемь тысяч километров», одно из лучших своих стихотворений «Ольховая сережка», а также «Хранительница очага». Эти произведения были написаны во время путешествия по Якутии. Джан Батлер также присутствует в стихах «Этаж материнства» и «Не отдала еще всех моих писем...». Стихотворение – «Спасение наше – друг в друге», также написанное в 1977 году во время путешествия по Колыме, стало, без преувеличения, гимном любви, так популярное среди молодёжи в то время «оттепели».

*Спасение наше – друг в друге,
В сжимающем сердце испуге
Вдвоем не остаться, расстаться
И в руки чужие достаться [2, с.367-368].*

Были у Е. Евтушенко такие стихотворения, в которых он объяснял невозможность любви по каким-либо причинам («Среди любовью слышшего»):

*Среди любовью слышшего
сплетья рук и бед
ты от меня не слышала,
любима или нет [2, с.93].*

И далее поэт замечает, что невозможно «заменять в наивности ... чувства без взаимности взаимностью без чувств».

Самое жесткое и, пожалуй, печальное в любовном цикле стихотворение «Я разлюбил тебя... Банальная развязка...». В нем нет ни жалости к себе, ни к своей любимой, герой боится жалости: «Когда размякнешь вновь, наобещаешь вновь...» [2, с.367] Он боится, что снова придется спасать тонущий корабль любви.

Отдельного внимания заслуживают стихотворения, посвященные четвёртой жене поэта – Марии Владимировне Евтушенко. Одно из них – «Последняя попытка» (1986) – имеет посвящение: «Моей жене Маше, подарившей мне с той поры, как было написано стихотворение, двух сыновей – Женю и Митю». Последняя попытка, о которой идет речь в стихотворении, это «Последняя попытка стать счастливым, / последняя попытка полюбить» [3, с.413]. В стихотворении нашли своё отражение реальные события, связанные с любовью зрелого поэта к женщине на тридцать лет младше поэта, которая могла его понять и искренне полюбить, а позже стала его супругой. С годами к Е. Евтушенко пришло более глубокое и трепетное понимание чувства любви. Несомненно, это наложило отпечаток на его позднюю лирику.

Влюблённый призрак пострашнее трупа.

*А ты не испугалась, поняла,
и мы, как в пропасть, прыгнули друг в друга,
но, распростёрши белые крыла,
нас пропасть на тумане подняла [3, с. 428–429].*

Можно понять, что Творчество Е. Евтушенко разнообразно и многогранно. Поэт обращается ко многим проблемам и темам, восхищается различными образами, опираясь на творческое наследие А. Пушкина, В. Маяковского, Н. Некрасова, А. Твардовского. Большое место в творчестве Евгения Евтушенко занимает любовная лирика, в которой находит место интерес к людям и поиск характеров. Все женщины, встречающиеся в жизни поэта, так или иначе, повлияли на его обширное творчество, нашли отражение в стихотворениях, которыми зачитывались и в 60-е годы XX века, и сегодня. Е. Евтушенко видел в каждой своей неповторимый мир и старался отразить это в любовной лирике. Им можно восхищаться, его можно цитировать, осуждать, критиковать, но вклад поэта в развитие русской литературы не оценить нельзя.

Список литературы

1. Волков Соломон. Диалоги с Евгением Евтушенко / Соломон Волков. – М. : АСТ, 2018. – С. 576.
2. Евтушенко Евгений. Избранные произведения: В 2-х томах. Стихотворения и поэмы. – М. : Худож. лит., 1980. – С. 510.
3. Евтушенко Евгений. Малое собрание сочинений / Евгений Евтушенко. – СПб.: Азбука, 2015. – С. 580.
4. Кравцова Ольга. Евгений Евтушенко: первые шаги в большую поэзию / Ольга Кравцова // Север. – 2012. – № 11–12. – С. 26–28.
5. Красухин Г.Г. Стёжки-дорожки: Литературные нравы недалёкого прошлого / Красухин Г.Г. – М. : Издательский дом «ЯСК», 2005. – С. 264.
6. Кучкина Ольга. КАК ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ. Евгений Евтушенко / Ольга Кучкина // Любовь и жизнь как сестры. Личные истории знаменитых людей. – М. : Время, 2008. – С. 390.
7. Фаликов Илья Евтушенко: Lovestory. [Электронный ресурс] / Илья Фаликов– Режим доступа: <http://maxima-library.org/mob/b/282448?format=read>, свободный.

*Омельченко Д.Н.
г. Луганск*

ЧЕРТЫ ИМПРЕССИОНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА

Импессионизм реализовался в литературе в конце 19 – начале 20 века. В литературном направлении на первый план у писателей-импессионистов выходит именно описание, которое становится отражением психологического состояния героя и передается на читателя. В большинстве произведений чувства,

мысли и характеры героев связаны с окружающей действительностью. Обычно такими произведениями становятся небольшие рассказы, новеллы, сюжетные зарисовки. Антон Павлович Чехов вошел в историю русской литературы как художник-новатор. Черты импрессионизма в его прозе проявляются в особом настроении.

Пейзаж Чехова производит впечатление мастерским подбором красок. Известно высказывание Л.Н. Толстого о Чехове: «Чехов несравненный художник, – говорил он, – да, да, именно: несравненный... Художник жизни... Чехов создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания, подобным которым я не встречал нигде... и Чехова как художника нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями – с Тургеневым, Достоевским или со мною. У Чехова своя особая форма, как у импрессионистов» [3, с. 226, 228].

Писатель описывает детали, на первый взгляд, совсем незначительные. Также он вводит систему мелочей, которая позволяет в полной мере раскрыть целую систему образов.

В отличие от живописи, импрессионизм не стал отдельным направлением искусства, а, скорее всего, стал частью модернизма. В изобразительном искусстве импрессионизм – это чаще всего изображение пейзажа, того, что человеческий глаз видит именно в этот момент с помощью подборки цветовых и световых сюжетов. Это, несомненно, оказывает эмоциональное влияние на человека и отображает психологию чувств. В литературном направлении на первый план у писателей-импрессионистов выходит именно описание, которое становится отражением психологического состояния героя и передается на читателя. В большинстве произведений чувства, мысли и характеры героев связаны с окружающей действительностью.

«А импрессионизм, т. е. взгляд на жизнь сквозь призму переживания, есть уже творческий взгляд на жизнь: творчество есть одновременно и творчество переживаний, и творчество образов. Законы творчества – вот единственная эстетика импрессионизма...», – замечал Андрей Белый. По сути, импрессионизм – это, прежде всего, принцип мировосприятия «здесь и сейчас»: фиксация мгновения, максимальное сближение с реальностью с последующим ее описанием. Прежде всего, импрессионизму характерны выражение личных впечатлений автора, изображение внутреннего мира персонажа с помощью посторонних образов. Импрессионизм в литературе – это отказ от обобщения, законченности, утверждение незначительного, но в то же время точное изображение действительности. Поскольку импрессионизм непосредственно связан с символизмом, природа предстает главным источником символов, посредством которых и передается то самое впечатление или ассоциация. Также импрессионизму характерна метафоричность, быстрая смена действий, внимание к цветам. Л.Г. Андреев называет импрессионизм «особым методом художественного творчества».

Не обошел стороной импрессионизм в своем творчестве Антон Павлович Чехов, который вошел в историю русской литературы как художник-новатор.

Черты импрессионизма в его прозе проявляются в особом настроении. Это значит, что в центре внимания находится не описываемая линия событий, а развитие темы, смена настроений. В его произведениях преобладает недосказанность, паузы между линией повествования и «открытый» финал, что заставляет читателя задуматься об окончательном исходе.

Он писал небольшие по объему рассказы, многие из которых построены на подробном описании природы и быта, перекликающимся с настроением и характером героев, что непосредственно ощущает на себе читатель. Чехов отразил русскую жизнь с необычайной широтой, мастерски изображая элементы своего времени. Его стиль отличался от традиционно устоявшихся канонов, что замечали его современники. Толстой один из первых заметил новаторство классика в сторону импрессионизма.

Чехов признался, что в ранний период его литературного творчества, когда он писал небольшие юмористические рассказы, он старался не потратить на эти рассказы множество тех образов и картин, которые были для него ценны и дороги, и которые он тщательно берег для более серьезных произведений.

Пейзаж Чехова производит впечатление мастерским подбором красок. Он с особой теплотой и вниманием относится к природе, чувствует её и старается до мелочей передать ее язык. У Чехова есть определенный талант показывать всю сущность, чувства и мысли человека путем передачи эмоций и впечатлений. Горький замечал: *«В рассказах Чехова нет ничего такого, чего не было бы в действительности. Страшная сила его таланта именно в том, что он никогда ничего не выдумывает от себя, не изображает того, «чего нет на свете...»* [2, с. 115].

В русской литературе есть несколько замечательных описаний степи, одно из них присуще Чехову. Так, в повести «Степь» природа играет главную роль. И точно также, как и все главные герои, она живет своей жизнью и представлена с разных сторон в различных ситуациях. Она одушевляется, уподобляется целому миру, который существует по своим собственным законам, у нее меняется настроение в зависимости от времени суток. Она существует не сама по себе, а находится во взаимодействии не только с её обитателями, но и с человеком, на которого непосредственно оказывает значительное влияние.

Важен тот факт, что описание автор ведет как от самого себя, так и показывает его со стороны главного героя – мальчика Егорушки. Это позволяет более полно описать и охарактеризовать степь и выразить отношение к ней. Также символизм в произведении писателя имеет весомое значение, поскольку степь представлена символом свободы, пространства для мыслей и чувств. Ветер характеризуется растерянностью человека, он вызывает неопределенность в пространстве. Тополь – символ одиночества, который обречен на эту участь в течение всей жизни. Мельница, виднеющаяся издалека, которая без устали машет своими крыльями, передает ритм времени, которое движется только в одну сторону и его невозможно обернуть назад. Все эти символы отражают образ реального времени, действительности, которая в любое время окружает

человека. Сама степь в общем – это собирательный образ всех описанных предметов и явлений природы.

Конечно, повесть можно назвать философской, ведь писатель замечает, насколько человек уступает необъятной степи. Но, в отличие от природы, только человек наделен духовным миром, что выделяет его среди всех существ. Как раз именно эта разница между человеком и природным миром – духовным и материальным – и составляет основу философского сюжета. Ни один из персонажей не может быть противопоставлен бескрайней степи. При описании всей красоты чудесных степных просторов преобладает возвышенное настроение, в то время как при описании непонимания людьми этой красоты чувствуются печальные тона. Чехов замечает, что человек, сам того не понимая, страдает от неумения жить в гармонии с миром природы. И когда эта связь не нарушена и человек пребывает в единении с природой, тогда Чехов видит возможность постижения и реализации всех своих сил в полной мере. Думаю, именно в произведении «Степь» заключается идея в преодолении разлада между внутренним миром человека и красотой природы.

В чеховской прозе существует некая связь между двумя понятиями, о которых говорилось ранее, – человеком и природой. В результате взаимодействия такого что-то меняется в характере или жизненной позиции человека. Имеет значение тот факт, что именно вблизи природы, описание которой может быть заметно лишь в двух-трех словах, рождаются самые значительные и важные мысли и поступки героя. Например, в рассказе «Неприятность» главный герой Овчинников долгое время переживал из-за совершенного нехорошего поступка. Его терзают гневные мысли, он злится на самого себя. После удара доктор будет испытывать угрызения совести, его посещают пассивные мысли и чувство моральной ответственности. Однажды, думая о случившемся, он смотрит в окно и видит молодую траву, тропинку, деревья, голубое небо.... И как раз в этот момент происходит осознание своих поступков и поведения. И пусть рассказ ничем не заканчивается, но именно в минуты, когда доктор осознает свое поведение, остаются в его памяти навсегда. Чехов не случайно связал момент уединения с природой во время душевного беспокойства, потому что так более ясно понятен мотив человека и природы, который всегда волновал его.

Если говорить о чертах импрессионизма в повести «В овраге», то есть несколько конкретных примеров, которые отразились в ней. Чехов фиксирует мельчайшие впечатления и чувства, которые в данный момент воспринимаются человеком без особых размышлений и рассуждений. Также он описывает те детали, которые, казалось бы, не имеют никакого значения, но сказываются на ощущениях читателя. Например, при описании Аксиньи, которая «красивая, стройная женщина, ходившая в праздники в шляпке и зонтиком, рано вставала...». Импрессионизм Чехова особенно явственно выражается в пользовании сравнением и метафорой. Он не только углубляется в описание внешности человека, но и давал острую, местами жесткую, характеристику. Так, руки в повести описаны словно «две большие клешни». Иногда он вводит целую

систему мелочей, цепляющихся одна за другую. Делает он это для того, чтобы полнее передать лицо героя или колорит сцены.

Чехов любит рисовать окрестности, придавая самостоятельное значение картинам быденной жизни села Уклеево – значение типичных характеристик села. Дома, улицы, воздух («здесь всегда пахло мусором и уксусной кислотой», «вода в реке часто становилась вонючей») – все лишено образа привлекательности. Это влияет на реалистическое видение автора. Запахи важны для понимания того, как герой чувствует себя в определенный момент. Опять же – здесь мы видим, как Чехов проводит параллель между человеком и природой, а именно то, как она отражает его самочувствие.

Произведение «Дом с мезонином» во всей многогранности дает полную картину импрессионизма чеховской прозы. Повествование ведется от первого лица сквозь призму впечатлений художника. Бытовой сюжет описывается человеком, для которого важна «история впечатлений», а не течение событий и их последовательность. Описание впечатлений художника (цвет, свет, звук, запах, ассоциации и др.) при первом посещении усадьбы Волчаниновых в мае-июне непосредственно связано с описанием его последнего визита в августе-сентябре. Один и тот же пейзаж изображается в разное время года, в разное время суток и при разных обстоятельствах вызывает у зрителя совсем разные настроения.

Свет, цвет и звук – об этих впечатлениях говорилось ранее – в воспоминаниях рассказчика и в самой повести занимают особое место. Кульминация – разговор о доме, когда решается судьба героинь и отношений самого художника с ними – изображена через цветовые и световые образы: «блеснул яркий свет», «покойный зеленый», «тени задвигались». Символика в этом произведении, как и в повести «Степь», играет немаловажную роль. Луна – символ непостоянства, она влияет на поведение людей и «обесцвечивает» в своем свете цветы, вводя в заблуждение героя. Снова природа отражает психологическое состояние героя, дает представление о его мыслях и чувствах.

Таким образом, можно утверждать наличие импрессионизма в творчестве А.П. Чехова. Это замечали уже его современники, от которых он отличался благодаря новаторству в своём творчестве. Своими произведениями Чехов дал толчок к продвижению такого жанра, как импрессионизм. Он наглядно показал, что с его помощью можно в точности передавать описываемые ощущения.

Список литературы

1. Андрей Белый Символизм и современное русское искусство. – М., 1908.
2. Гурвич И. Мир чеховского рассказа. – М. : Наука, 1987. – 234 с.
3. Зайцев Б.К. Чехов. – М.: Дружба народов, 1990. – 208 с.
4. Сергеев П. Толстой и его современники. – М., 1911. – С. 226, 228.

СИМВОЛИКА БЕСКОНЕЧНОЙ ЛЮБВИ В ПОВЕСТИ «ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ» А.И. КУПРИНА

«Человек пришел в мир для безмерной свободы творчества и счастья». Я считаю, что эти слова можно брать как эпиграф к творчеству А.И. Куприна. Это невероятно оптимистичный человек, который всегда верил, что жизнь станет лучше, и мечтал, что придет время, когда все люди будут счастливы. Мечта о счастье, мечта о прекрасной любви... эти темы вечны в творчестве писателей, поэтов, художников, композиторов. Не обошел их и А.И. Куприн.

Тема любви является одной из центральных в творчестве писателя. Он очень тонко писал об этом прекрасном и одновременно трагическом чувстве. Его современники говорили, что он чужд суровому толстовству, мрачности психологических бездн Достоевского, вересаевской задумчивости, андреевскому пристрастию к неразрешимым вопросам и горьковской революционности. Он любит жизнь больше смысла ее.

Литературной деятельностью Куприн начал заниматься во время службы в армии. В повести «Впотьмах», рассказах «Психея», «Лунной ночи», написанных в эти годы преобладают еще искусственные сюжеты, условные приемы. Одним из первых произведений, основанных на лично пережитом и увиденном, стал рассказ из армейской жизни «Из отдаленного прошлого» («Дознание»), опубликованный в петербургском журнале «Русское богатство» (1894 г.). С «Дознания» начинается цепочка произведений Куприна, связанных с жизнью русской армии.

В августе 1894 г. Куприн в чине поручика выходит в отставку. В следующие годы (1894 – 1899 г.г.) странствует по югу России, ездит по Донбассу. Огромный запас наблюдений Куприн дополнял упорным самообразованием, чтением.

В эти годы Куприн и стал профессиональным литератором, сотрудничал с газетами, писал заметки и очерки. В 1897 г. Вышла книга рассказов «Миниатюры», где были намечены постоянные темы творчества писателя. Важным событием для Куприна было знакомство с Буниным и Чеховым.

Важной вехой в жизни Куприна стало знакомство в 1902 г. с М. Горьким, сближение с горьковским издательством «Знание», которое в 1903 г. выпустило сборник Куприна «Рассказы». Третий сборник «Знание» Куприн посвятил памяти Чехова и воспоминаниям, связанным с ним. Посвящение Горькому стояло на первой странице повести Куприна «Поединок», вышедший в мае 1905 г. в четвертом сборнике «Знание».

Писатель был автором очерков, связанных с восстаниями и революцией, но сам придерживался демократических позиций, его творчество проникнуто симпатиями к демократии.

Но я повторюсь, что любовь у писателя получилось показать лучше всего, поэтому остановлюсь на этой теме.

Многие исследователи сошлись на мнении, что «Гранатовый браслет» – самое искусное, грустное, томительное произведение Куприна. Еще грустнее от мысли, что основа его – реальные события: «...печальная история маленького телеграфного чиновника П.П. Жолтикова, который был безнадежно, трогательно и самоотверженно влюблен в жену Любимова...». Но финал был творческим домыслом писателя, наяву, конечно, никто себя не убивал. Это было сделано, чтобы еще больше оттенить несчастную любовь Желткова к Шеиной.

Работа над повестью сильно повлияла на душевное состояние Александра Ивановича. «Недавно рассказал одной хорошей актрисе, - писал он в письме к Ф.Д. Батюшкову в декабре 1910 г, – о сюжете своего произведения – плачу, скажу одно, что ничего более целомудренного я еще не писал».

Много лет некий «Г.С.Ж» любил Веру Шеину и наконец решился сделать ей подарок – старинный браслет: «Он был золотой, низкопробный, очень толстый, но дутый и с наружной стороны весь сплошь покрытый небольшими старинными, плохо отшлифованными гранатами. Но зато посредине браслета возвышались, окружая какой-то странный маленький зеленый камешек, пять прекрасных гранатов-кабошенов, каждый величиной с горошину». Примечательно то, что в руках Веры браслет «ожил»: в нем загорелись яркие красные огни, это напомнило ей кровь и стало предвестником скорой потери.

Я задумалась, почему же браслет именно гранатовый. Так в своем рассказе «Сумамифь» пишет Куприн: «Это камень любви, гнева и крови. На руке человека, томящегося в лихорадке или опьяненного желанием, он становится теплее и горит красным пламенем... Носящий его приобретает власть над людьми. Он врачует сердце, мозг и память». Еще хотелось бы отметить, что не зря главным символическим предметом является именно браслет. Он круглый, что может символизировать бесконечность, ведь он неразрывен.

Браслет напоминает самого Желткова – такой же «низкопробный», неприметный с виду, но зато внутри...Внутри он таит невероятную способность любить. Жаль, что Вера поняла всю силу любви слишком поздно.

Хотелось бы отметить, что рассказ имеет очень необычный эпиграф: «L. VanBethoven. 2 Son. (op. 2, № 2)». Это же произведение сыграло большую роль в конце произведения. В одном из своих писем Куприн признался, что именно из этого произведения взята вся соль его повести. Писатель глубоко проник в сам дух, художественный строй бетховенской музыки — именно медленной части из сонаты, её строгой и возвышенной лирики. Композитор предпослал данной части ремарку *Largoappassionato* (*итал.* «широко и страстно»).

Так же на развитие событий в рассказе могла повлиять и личная жизнь Бетховена, так как Куприн очень хорошо был знаком с творчеством и жизнью композитора. От нее и могла появиться идея невозможности, несбыточности, трагической обречённости высокой и чистой любви.

Сама соната носит строгий, молитвенный и в то же время светлый характер – он чрезвычайно созвучен и словам «Да святится имя твоё», и всему фрагменту рассказа, где Желтков словно обращается к княгине Вере из какого-то иного измерения. Хотелось бы обратить внимание и на то, что сходятся некоторые перемены характера музыки и событий рассказа. В музыке Largo appassionato хорошо слышен трагический перелом, вторжение чего-то грозного, рокового. Здесь можно усмотреть смысловую параллель с гибелью Желткова – не случайно местоположение данного трагического события в рассказе примерно совпадает с местоположением драматического сдвига в музыке медленной части сонаты! А в конце слышно просветление – очень сходное с мягким, утешающим по характеру «посмертным» обращением Желткова к Вере.

Таким образом, весь смысл произведения заложен в эпиграфе, рассказ тесно связан с сонатой, его будто пронизывает эта музыка. Она наполняет собой и жизнь Желткова, и его любовь к Вере Шеиной. Финал проникнут светлой грустью. И в этом, я считаю, большое значение имеет соната. «Она узнала с первых же аккордов это исключительное, единственное по глубине произведение. И душа ее как будто раздвоилась. Она одновременно думала, что мимо нее прошла большая любовь, которая повторяется только один раз в тысячу лет. Вспомнила слова генерала Аносова и спросила себя, почему этот человек заставил ее слушать именно это бетховенское произведение и еще против ее желания. И в уме ее слагались слова. Они так совпадали в ее мысли с музыкой, что это было как будто бы куплеты, которые заканчивались словами «Да святится имя твоё!»...

Любовь в «Гранатовом браслете» не просто сила, а двигатель жизни, несмотря на трагическую развязку рассказа. Эта любовь возвышает человека, поднимает его надо всем суетным, мелочным. Достаточно сравнить тон недалекого, самонадеянного, полуграмотного мелкого чиновника, изливающего в нескромных посланиях свои чувства красивой светской женщине, и последнее, полное благородной недосказанности, скорбной сдержанности письмо Желткова к княгине Вере, лейтмотивом которого и стала бетховенская соната. Перед смертью Желтков боится сделать Вере больно, он старается смягчить удар. В этом и есть истинная сила любви – прежде всего думать не о себе, а о любимом человеке.

Список литературы

1. Куприн А.И. Гранатовый браслет [Текст] : роман, повести. – СПб. : Азбука, 2016. – 544 с.
2. Волков А.А. Творчество А.И. Куприна [Текст]. – 2-е изд. – М. : Художлит, 1981. – 360 с.
3. Чеснокова И.Г. Личность могучего чувства в произведении А.И. Куприна «Гранатовый браслет» [Электронный ресурс]/ И.Г. Чеснокова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/lichnost-moguchego-chuvstva-v-proizvedenii-a-i-kuprina-granatovyy-braslet>, свободный.

4. Иванова Е.В. Анализ произведений русской литературы XX века. 11 класс, 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Экзамен, 2012. – 253, [3] с. – (Серия «Учебно-методический комплект»).

Райковская В.Ю.
г. Луганск

ПРОБЛЕМА ПОЭТИКИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО. ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН.

Исследователи и критики по работам Достоевского разделяли мнение, что литературно-художественное творчество писателя не похоже на его литературное окружение, которое изначально вызывало непонимание и подвергало насмешкам, а потом восхищение.

Многие литературоведы, а именно советский литературовед Л.П. Гроссман считал, что на творчество Достоевского большое влияние оказала западноевропейская новеллистика. Он утверждал, что образцы характеров Фёдора Михайловича Достоевского «своими основными чертами восходят к старинному англо-французскому роману приключений». Но в Европе его творчество носило исключительно уникальный русский характер, в отличие от некоторых крупных писателей, например, таких как Тургенев и Толстой. Писатель, осознавая преимущество своего метода, назвал его реализмом в высшем смысле, в отличие от реализма традиционного. Структура сюжетов Достоевского предполагает различные спектры понимания. Поэтому многие спорят после прочтения, в этом заключается особенность новшества его творческих работ. Каждый читатель видит и понимает его романы по-своему. У большинства исследователей, анализ сюжетных линий Достоевского берет начало от интерпретации проблем романа и заканчивается тем же, а попытки подробного анализа сюжета, плавно перетекают в углубление отдельных произвольных мотивов, именуемых сначала как «сюжетные» мотивы, но в сущности имеющих характер «существенных», то есть с преобладанием идеологической и философской систем.

Таким образом, Н.К. Савченко анализируя сюжетосложение «Преступления и наказания» останавливается на детальном рассмотрении символических элементов: «воздух», «кружение», «смех» и т. п. «Подросток» Достоевского, был в подробностях проанализирован Савченко с «идеи Ротшильда», а интрига с письмом как соответствие сюжета. В «Братьях Карамазовых», он касается внесюжетных элементов и их влияния на сюжет. В романах Достоевского мир показан в полном объеме, сочетание реальностей духовной жизни и «миров иных» в совокупности дает целостную картину. События происходят в реальном времени, но на фоне вечности Евангельской истории с перспективой грядущего Царствия Божьего. Таким образом, есть два выступающих плана. Это – мир земной и мир Небесный, выступающие символической оболочкой времени и

вечности. Несмотря на противоположность этих понятий, они так или иначе сосуществуют параллельно взаимодействуя друг с другом. Стиль работ Достоевского уникален не только тем, что способен проникнуть в глубины человеческого религиозного мышления. Он дает читателю повод задуматься над существованием Бога и веру в него, о бессмертии души, благочестивых поступках, преступлениях, раскаянии и святости, но этот стиль так же предоставляет различные возможные способы размышления над этим. Художественный метод писателя рассчитан на творческую взаимосвязь с читателем, который не только внемлет предложенной ему истине, но и сам размышляет над ней с разных позиций, предложенных в метатексте Достоевского.

Полифонический роман

М. Бахтин назвал этот тип поэтики «полифоническим», до сих пор являющимся предметом научных исследований, с попыткой проникновения в точку зрения автора, которая тщательным образом скрыта от поверхностного чтения. На анализе публикаций и исследований, в которых рассматривались аспекты проблемы, обоснованные автором; выделение неразрешенных ранее частей общей проблемы. Теория «полифонического романа» Бахтина, имеет большую ценность. По мнению М. Бахтина, Достоевский в своих романах моделирует обширные идеологические дискуссии участвуя в них наравне с героями, тем самым подчиняя сюжет своему замыслу. Герой-идеолог является не объектом, а полноправным субъектом работы.

Фёдор Михайлович Достоевский не признавал «объектный образ», так как считал, что это унижает человека как личность. Он против того, чтобы человек становился марионеткой, сделанной мастерскими руками капитализма. В многоголосном романе писателя, голоса героев по теории Бахтина, похожи на полифонию.

Бахтин утверждал, что мир вещей Достоевского передается через восприятие его героев. Он не разрешал себе и читателю «субъективно» судить о герое. Достоевский придерживался «персоналистичной» истины и в его романах нет объективной правды или мира. Представление полифонии стало практически общепринятым фактом науки, хотя многие ученые вкладывают в эту концепцию свой смысл отдаляясь от оригинала или упрощая ее.

С момента выхода в свет книги «Проблема поэтики Достоевского» М.М. Бахтина, есть много сильных аргументированных ремонстраций, опровергающих многие основные понятия этой работы: статьи Аверинцева, Лихачева, позже включенные в двухтомник «Бахтин: про и контра»; статьи Валентины Ветловской, Владимира Захарова, Керил Эмерсона и других. Но толковость и популярность его идей всё так же превышает возражения.

Исключение «метафизики» из области анализа и упрямая настойчивость в том, собственно что большое количество неодинаковых объективных сознаний считается главным художественным принципом Достоевского в его выдающихся романах, всякий диалог в принципе не имеет возможности быть закончен, приводит Бахтина к этому утверждению: «Почти все романы

Достоевского имеют условный монологический конец (особенно характерен конец «Преступление и наказание: «... Если пристрастность Достоевского-публициста к отдельным идеям и образам и иногда появляется в его романах, то она проявляется только в поверхностных моментах (например, условный монологический эпилог «Преступление и наказание») и неспособна нарушить могучую художественную логику полифонического романа».

Проблеме исследования поэтики Ф. Достоевского посвящено большое количество иностранных и отечественных работ исследователей. Значимую роль в открытии мира Достоевского играет «Серебряный век», когда впервые сказалась новизна художественного взгляда на человека. В 1983 году Д.С. Мережковский в своей книге «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» уделил внимание тому, что поиск Раскольниковым самого себя происходит через сознание Сони, Свидригайлова, Дуни. Главный герой находит аналогию отголосков собственного «Я» во второстепенных персонажах. М.А. Бердяева и В. Иванова чрезвычайно заинтересовало умение Достоевского необычно глубоко изображать окружающую жизнь. Русской философии, находящейся на рубеже столетий близка по духу, идея того, что только через внутренний, глубинный, духовный мир возможно познать поверхностный внешний. При создании теории полифонического романа М. Бахтин ориентировался на открытия «Серебряного века». Отношениям героя и автора, героя и второстепенных действующих лиц была написана книга Я. Аллена «Ф. М. Достоевский. Поэтика. Мироощущение. Богоискания», который вступает в спор с М. Бахтиным по поводу теории полифонического романа Достоевского как ее ключевой особенности. Исследователь полагает, что «центральный герой, главное действующее лицо, отражает свой свет на других действующих лиц, которые тяготеют к нему, не отказываясь при этом от своей внутренней автономии». Похожие возражения стали следствием того, что проблема художественности произведений известного писателя донныне остается малоизведанной.

Отношение к писателю в XIX и начале XX века в основном предрасположены к тому, что Достоевский имеет статус гуманиста, пророка или мистика, но никак не сформировавшегося художника. Во всяком случае исследователь творчества Фёдора Достоевского Г. Г. Назиров, верно подметил, что ценность мастера слова в том, что он ликвидировал поставленные эстетические каноны и даже шагнул за пределы искусства. На данный момент труды таких исследователей как В.Б. Александров, Н.Ф. Бельчиков, В.В. Виноградов, Л.П. Гроссман, А.С. Долинин, И. Евнин, Б.С. Емельянов, В.В. Ермилов, В.Я. Кирпотин, В.Л. Комарович, Г.М. Фридлиндер и А.Г. Цейтлин вызывают неподдельный интерес своим разносторонним подходом к рассмотрению поэтики художника.

Также исследователями творчества Достоевского были С.Ю. Дитькова, В.А. Мухин, В.Н. Назарец, И.М. Рада, М.А. Тищенко и Л.А. Чечетина. Особое внимание привлекает книга эмигрантки из Латвии Зои Муриной, которая нововведенное понятие художественности творчества Достоевского в разделе

«Бесформенность как форма». Ортега-и-Гассет, испанский философ, в известной книге «Дегуманизация искусства» уподобляет его манеру работ искусству Барокко. К его мнению склоняется и российский исследователь И.В. Чичерин, а продуктивно исследовавший произведения писателя Георгий Фридендер, зафиксировал: «Характерной чертой Достоевского-художника является попытка при постановке огромной общественной и моральной проблемы показать противоположность возможных человеческих взглядов и психологических позиций по отношению к ней».

Стоит добавить, что Достоевский хочет сделать экзистенциальную концепцию личности. Большинство исследователей заметили, что отличительной чертой героев писателя, является эксцентричность, они чрезмерно возбуждены, статусы и социальное положение – не определены, а характеры очень непостоянны.

Специфический психологизм его романов заключается в философских размышлениях персонажей, на границе жизни и смерти. «Фантастический реализм» дополняется полифонией, делает новую побуждающую атмосферу, в которой проблема мировосприятия и мнений все больше и больше разрастается.

Бахтин, также характеризовал художественное мышление романиста, именуя его полифоническим. Большое количество отдельных и непохожих сознаний. Настоящая полифония сформировавшихся голосов и правда представляет собой главную особенность романов Достоевского.

Более чем девяносто действующих лиц можно наблюдать на просторах печатных страниц «Преступления и наказания», из этого количества, примерно десять – главные, которые имеют значимую роль в ходе развития сюжетной линии. Это главные герои – Раскольников, Мармеладов, Катерина Ивановна, Соня, Разумихин, Порфирий Петрович, Дуня, Лужин, Свидригайлов, Лебезятников.

Всякий персонаж Достоевского удивляет своей необычностью и парадоксальностью, имея сложно построенный характер, представляя устойчивую комплектацию духовных и моральных ценностей миропонимания.

Еще есть ряд второстепенных персонажей: городские и шарманщики, писари и мусорщики, мещане и чиновники, лакеи и священники, фурманы и студенты, хозяйки публичных домов и различных забегаловок. Если не все, то большинство действующих лиц хоть на секунду, но притягивают внимание главного героя. Действительно их общение, действия и движения, периодически констатируются Раскольниковым, часто моментально действуют на его раздумия, заставляя покопаться в себе, или, наоборот, еще больше увериться в своих решениях. «Я бы эту проклятую старуху убил и ограбил, и уверяю тебя, что без всякого зазору совести, – с жаром прибавил студент. Офицер снова засмеялся, а Раскольников дрогнул». Много в романе диалогов, внутренних философских монологов, в которых разбираются важные вопросы, действующие лица конфликтуют между собой или выступают дополнением друг друга. В конечном счете, роман преобразовывается в обширный полилог, в котором голоса перекликаются самым причудливым, неожиданным образом: «Только что

он достал заклад, как вдруг где-то на дворе раздался чей-то крик: – Седьмой час давно! – Давно! Боже мой!»

Невероятное звучание голосов и множество образов, созданных писателем, равномерно помещены в основу одного идеологического убийства. Раскольников как будто сочетает в себе голоса всех остальных персонажей пытаясь им помочь и приходит к выводу, что необходимо уничтожить зло, воплощением которого в его сознании является Елена Ивановна. Так, накаленную внутреннюю атмосферу второй половины XIX века, Федор Михайлович представляет в виде множества голосов, из которых складывается «теория» главного героя. Недаром множество мыслителей и философов, произведения которых нашли эту атмосферу уже XX века, склоняются к творчеству Достоевского. Ф. Ницше указывал на него как в качестве одного из своих учителей. Важно помнить о его идейном параллелизме и философа, который присутствует в книге «Что сказал Заратустра» предложил теорию сверхчеловека.

Двойственно можно расценивать фамилии Раскольникова: «Одно – исходит из толкования семантической части, как раскол – раздвоение, другое – показывает связь корня с расколом раскольниковством, одержимостью одной мыслью, фанатизмом и упрямством». Фамилия ведущего действующего лица представляет главный принцип строения художественного образа Достоевского – его неоднозначную сложность и историческую принадлежность. Наличием этого является то, что писатель, при создании структуры образов персонажей, использовал календарь с «Алфавитным списком святых» с указанными в нем датами почитания их памяти и значениями имен в русском переводе. Вот так, имя Пульхерии Александровна в выше представленном календаре, в переводе с латинского трактуется как «прекрасная», а Александр (ее имя отчество) переводится как «защитник людей».

Трудно не согласиться с таким метким выбором имени матери ведущего героя романа. Тяжкий груз страданий лежит на ее хрупких и в то же время сильных плечах, но «прекрасная защитница людей» выдерживает все испытания.

По Бахтину, полифония – это одна и та же тема в разных голосах, но принадлежность темы – не определяет.

Он отказывается от «метафизики», рассмотрения «существенной глубины» произведений Достоевского. Наверное, это порыв оставаться в сфере «чистой поэтики», а не только цензуры.

Позиция автора Ф.М. Достоевского и ее выражение – одна из главных проблем в его работах. В проблеме заключен личный взгляд Достоевского на художественную функцию идеологизированного «авторского голоса» в литературной прозе.

М.М. Бахтин отмечает: «При ознакомлении с обширной литературой о Достоевском создаётся впечатление, что дело идёт не об одном авторе-художнике, писавшем романы и повести, а о целом ряде философских выступлений нескольких авторов-мыслителей – Раскольникова, Мышкина, Ставрогина, Ивана Карамазова, Великого инквизитора и других».

Достоевский восстановил действительную картину мира в своих общеизвестных романах (это и есть «реализм в высшем смысле»), но если в жизни трудно понять этот реализм ввиду его недостижимой сложности, то в художественном представлении разобраться в нем куда проще.

Литература служит для познания реальности, преисполнения в своем сознании, а Достоевский сделал «новую художественную модель мира». Авторского голоса, воля автора, по-разному выраженные и взаимосвязаны со свободными голосами персонажей в нашем большом мире, где все делается по воле Бога, но в то же время человеку как личности предоставлен свой выбор. Решение этого конфликта параллели, заключается в том, что настоящая свобода только в Боге, и только те, кто хоть каким-нибудь образом связаны с ним, обретают истинную свободу, а все остальные, кто думает иначе и считают себя свободными, глубоко ошибаются.

Творчество романиста Федора Михайловича Достоевского вознесено к вершине мировой литературы. Его романы стали своеобразной художественной лабораторией, в которой глубоко исследовался духовный мир человека, испытывались главные социальные, нравственные и философские идеи, которые отразились на духовной жизни человечества протяжении последних полтора века. Но до сих пор является недостаточно разработанной проблема художественности произведений Ф. Достоевского в связи с теоретическими вопросами поэтики, которые остаются предметом бесконечных споров.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М. : Советский писатель, 1963. – 234 с.
2. Грифцов Б.А. Теория романа. – М., 1927. – 129 с.
3. Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского // Л.П. Гроссман. Собр. соч. в 5 тт. Т. 2. Вып. 2. Творчество Достоевского. – М.: «Современные проблемы», 1928.
4. Достоевский Ф.М. – писатель, предсказавший поэтику литературы XX века? /А.В. Злочевская // Филологические науки (Научные доклады высшей школы). – 2015. – № 4 (июль). – С. 32–41.
5. Захаров В. Н. Поэтика парадокса в «Дневнике Писателя» Достоевского // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно культурных диалогов / под ред. Каталин Кроо, Тунде Сабо и Гезы Ш. Хорвата. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. – С. 269–280.

«ПЬЯНЫЙ КОРАБЛЬ» А. РЕМБО В ПЕРЕВОДЕ В. НАБОКОВА. ЯВЛЕНИЕ СИНЕСТЕЗИИ.

Переводческая деятельность Набокова всегда была важным, хотя и побочным продуктом. Дважды в его жизни перевод играл более важную роль – в 20-е годы, в начале творческого пути, и в 50-е – начале 60-х годов, когда он был уже маститым литератором, автором скандально известной «Лолиты». Стоит напомнить, что даже лирический перевод – это прикладное, но не чистое искусство. Проблема перевода всегда волновала Набокова, о чем свидетельствуют неоднократные статьи и высказывания в интервью. Большой частью это комментарии к собственным работам, анализ собственных ошибок и находок. Одна из таких работ – статья Набокова из сборника «Лекции по русской литературе», которую он так и озаглавил «Искусство перевода».

Переводческая деятельность с французского языка Владимира Набокова началась со стихотворения Альфреда де Мюссе «LaNuitdedécembre» («Декабрьская ночь») в 1916 году, в том же году, что и его первый сборник стихотворений. Не считая Мюссе, первым переводом с французского, который был опубликован Набоковым в 1922 году, был сонет Ронсара. Куда более очевидна связь настроения набоковской эмиграции и отрезанности от родины стихотворного перевода из Рембо «LeBateauivre» («Пьяный корабль»).

Большинство поэтических переводов Набокова опубликовано в русской эмигрантской газете «Руль», выходящей с 1920 по 1931 года в Берлине, позже перенесенной в Париж. В данной газете 16 декабря 1928 года был впервые опубликован полный перевод на русский язык с французского стихотворение Артюра Рембо «Пьяный корабль», ставший самым верным из всех переводов. Стоит отметить, что не французской лирике и искусству перевода было суждено стать главным направлением набоковского творчества и принести ему славу. Связь Набокова с Францией нам объясняет его ремарка: для того, чтобы писать «о Пушкине, и так же обо мне», следует знать французскую литературу

Влияние Рембо и его поэтического воображения отзывается в первых двух рассказах Набокова: «TerraIncognita» (1931) и «Совершенство» (1932). Также стоит отметить, что главный факт из биографии Рембо – отъезд из Франции и разрыв с поэзией в раннем возрасте. Вероятно, именно рассказ Набокова «Василий Шишков» (1940) является литературной реминисценцией и, возможно, именно он спровоцировал исчезновение главного героя. Набоков принялся за перевод с абсолютно чистого листа. Он не просто исправил или идеализировал ранний вариант. Как бы то ни было, более лиричного перевода «Пьяного корабля» еще не было. Сергей Аверинцев замечает: «Это – почти идеальный образец того, чем должен быть на пределе своих возможностей художественный перевод и чем он почти никогда не бывает... Это великолепные стихи на

русском языке; но это не русская поэзия, ибо это французская поэзия, силой художественной иллюзии сохраняющая в русскоязычном облике всю полноту свойства быть французской». «Пьяный корабль» Артюра Рембо написан «темным» стилем, которым еще в средневековье писали скалды и трубадуры. Позже так писали Шекспир и Мандельштам. «Темная» поэтика трудна для перевода. Переводчики зачастую игнорируют законы ее строения. Но даже несмотря на это, перевод Набокова полон виртуозности и даже может соперничать с оригиналом. Набокову удалось достаточно точно передать напряжение хаотического содержания во фразах, упрощенных до примитивности. Переводчик в идеале передал всю сложность символических понятий и цели Рембо, заданные в стихотворении: он хотел проникнуть в неизвестное, увидеть невиданное, услышать неслышимое.

В оригинале стихотворение написано силлабическим двенадцатисложным размером с цезурой посередине строки. Обычно его переводят силлаботоникой – четырехстопным амфибрахием, как его и перевел Владимир Набоков. Этим объясняется дань традиционной условности.

Явление синестезии. Познание человеком мира, формирование перцептивных образов начинается с чувственного отражения действительности. Еще Аристотель заметил, что «в душе нет ничего, чтобы не проникло туда через органы чувств».

Именно органы чувств и являются единственными «окнами души», через которые к мозгу попадает информация о внешнем мире. Целостное восприятие объектов мира обеспечивает взаимодействие ощущений, причем большое значение приобретает особая форма их взаимодействия – синестезия (гр. *synaesthesia* – одновременное ощущение).

«Синестезия – феномен восприятия, который заключается в том, что впечатление, соответствующее данному раздражителю и специфическое для данного органа ощущение, сопровождается другим, дополнительным ощущением или образом, часто характерным для другой модальности».

В языке явление синестезии проявляется в фиксации ассоциирования между данными различных видов ощущений, а именно: в переходе слова из одной к другой лексико-семантической группы сенсорной лексики. Именно язык является подтверждением существования и вспомогательным источником изучения этого психического явления.

Итак, в основном синестезию понимают как метафоричнообразное и вербальное образование, оба компонента которого принадлежат к сфере чувственного восприятия, причем указывают на их разнородную модальность.

Такое явление началось с сонета А. Рембо «Гласные», в котором определил цветовые соответствия отдельных звуков. Такой «цветной звук» позднее начал пользоваться популярностью у многих символистов.

Набоков нередко гордился тем, что обладал «цветным слухом». Также Набоков отмечал, что этой способностью владела его мать и жена – в этом проявляется его отличие от французских символистов. Синестезия для него была принадлежностью к роду. Так в книге «Другие берега» Набоков представил

подробную «исповедь синэстетета». Он связывает воедино три ощущения: цвет, вкус и звук, подчеркивая, насколько это редкий и великий дар.

Впервые такой дар он обнаружил с шесть или семь лет, когда заметил, что разноцветные азбучные кубики покрашены неправильно. Интересный факт, что он отличает русскую Ж и французскую J, как горький шоколад от молочного. Возможно, это в дальнейшем повлияло на его переводческую деятельность.

В романе «Дар» Набоков упомянул такую же возможность «видеть звуки» у Рембо в словах: «с оттенками, которые ему не снились, - и не сонет, а толстый том».

Примечательно, что у Набокова и Рембо совпадение встречается лишь с одной буквой «А». У Рембо она черна, а у Набокова относится к черно- бурой группе, в которой буква «А» «без галльского глянца».

Поэтическая переводческая деятельность Владимира Набокова, так или иначе, повлияла на дальнейшее творчество писателя. И именно из зарубежья создает самые великие, без преувеличения, произведения. В своих переводах с французского языка он отразил все требования, заданные им в «Искусстве перевода»: он изобразил главные аспекты языка иностранного поэта и его мирозерцание.

Список литературы

1. В. Набоков Другие берега. – М. : «Правда», «Огонек», 1990. – С.146.
2. Н. Артеменко-Толстая. Владимир Набоков. «Том 2. 1926-1930» / Н. Артеменко-Толстая // СПб. : Симпозиум, 1999. – С. 609–617.
3. В. Набоков Лекции по русской литературе. Искусство перевода. / М. : Независимая Газета, 1996. – С. 393.
3. Александр Долинин Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар» / Долинин Александр. – М. : Новое издательство, 2018.
4. Джейн Грейсон Французский связной : Набоков и Альфред де Мюссе.
5. Гуго Фридрих Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия. / Гуго Фридрих. – М.: Языки славянских культур, 2010.
6. Musset A. La Nuit de décembre // La Revue des deuxmondes. 4.1 Décembre 1835. 4. P. 562–568
7. Литературное наследие: два перевода Владимира Набокова // Иностранная литература. – 1987. – № 5. – С. 162–169.

СИМВОЛ СВЕЧИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.АХМАТОВОЙ И Б.ПАСТЕРНАКА

Нашу жизнь всегда можно сравнить с кем-либо или с чем-либо в зависимости от ситуации. Недавно, смотря на свечу, я поняла, что ведь и наша жизнь похожа на эту свечу. Она может ярко гореть или долго тлеть, её могут поджигать любовью или тушить ненавистью. Так же она может ассоциироваться с человеком. Как у свечи, так и у человека есть тело и оно может быть толстым или худым, длинным или коротким. Пламя ассоциируется с дыханием, ведь человек живёт – пока дышит, а свеча – пока горит. Свет и тепло исходящее от пламени можно сравнить с человеческой душой.

Символика свечи не редко встречается и в литературе. Начало было положено в 20 веке – расцвет русский поэзии, характеризуется значительным появлением поэтов, новых поэтических течений, проповедующих сменившиеся эстетические идеалы. Словосочетание «серебряный век» интерпретируется в моём сознании как нечто возвышенное и изумительное. Русская литература в период «серебряного века» подарила нам немало количество ярких индивидуальностей. Александр Блок, Николай Гумилев, Велимир Хлебников, Валерий Брюсов, Борис Пастернак, Анна Ахматова, Зинаида Гиппиус и множество других не менее талантливых поэтов и писателей. В произведениях этого века все чувства, мысли, переживания поэтов, скрыты в особом отборе вещей и явлений внешнего мира.

Познакомившись с уже изученными символами в литературе, я пришла к выводу, что символ «свеча» остался без должного внимания. Этот образ не редко встречается в литературе Серебряного века, но более активно он используется в поэзии Анны Ахматовой и Бориса Пастернака.

Анна Ахматова обладала уникальной особенностью связывать различные бытовые вещи с чувствами переживаемых минут. Не редко она с уверенностью упоминала в своих стихотворения предметы как символы: лестница, дом, перчатка на столе, облако на небе, ну и конечно же свет свечей. Казалось бы, что все эти предметы и упоминания о них не имеют никакого смысла в стихотворении, однако именно благодаря им мы глубже проникаем в чувства героини и испытываем на себе её переживания. Но является ли свеча простой бытовой деталью в лирике поэтессы или все же она несёт более расширенный смысл?

Я решила изучить стихотворения по мере их написания, чтобы проследить, как менялся образ свечи на протяжении всего творчества Ахматовой. Одним из первых, изученных мной, стихотворений стало «Два стихотворения» написанное Анной Андреевной в 1909 году. В нем свеча формирует образ мучительной и лишенной сна ночи, эта ночь кажется героине нескончаемой, ведь догорает уже не первая свеча:

*Подушка уже горяча
С обеих сторон.
Вот и вторая свеча
Гаснет и крик ворон
Становится все слышней.
Я эту ночь не спала,
Поздно думать о сне...*

Спустя небольшой промежуток времени свеча в творчестве Ахматовой стала символизировать надежду, крохотную надежду на то, что все будет хорошо.

Стихотворение «Белой ночью», написанное в 1911 году, полностью выражает душевное состояние героини, которая ожидает своего возлюбленного. Она не оставляет свечи незажженными, а двери незапертыми чтобы любимый мог вернуться тайно. Хотя свечи и не зажжены, но они присутствуют, тем самым символизируют ожидание, надежду:

*Ах, дверь не заперла я,
Не зажигала свеч,
Не знаешь, как, усталая,
Я не решалась лечь.*

А вот в стихотворении «Песня последней встречи» (1911 год) использован образ уже горящей свечи, отображающий последнее свидание влюблённых. Героиня стихотворения подавлена, она покидает дом любимого человека осознавая, что тот больше не испытывает к ней романтических чувств. Свет от свечи становится для неё «равнодушно-жёлтым», чужим. Кажется, что больше нет надежды на счастье и любовь, но свечи зажжены и от них исходит свет.:

*Это песня последней встречи
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.*

В одном из более поздних стихотворений «Зачем вы отравили воду...» (1913 г.) Анна Ахматова говорит о своей печали, о том, что она готова страдать, но остаться верной своей «печальной Родине». Анна готова принять свою не лёгкую судьбу, а свеча символизирует верность. Она выступает в роли покорности и внутренней силы человека:

*Пусть так. Без палача и плахи
Поэту на земле не быть.
Нам покаянные рубахи,
Нам со свечей идти и выть.*

Из вышеприведенных примеров следует, что свеча в творчестве Анны Андреевны – это не просто элемент декора в быту, а символ. С годами значение этого символа менялось: в более раннем возрасте свеча являлась образом переживаний, страданий и в то же время крохотной надежды. Но спустя несколько лет образ свечи приобретает иной смысл. Она символизирует внутреннюю силу и стойкость человеческой души.

В работе Б.Л. Пастернака очень часто присутствует изображение свечи. Я исследовал символическое значение свечи в романе «Доктор Живаго».

Главным героем романа является Юрий Живаго. Его тяжелая, живая жизнь описана на фоне трагической судьбы России. Смерть матери, предательство отца, революция, разлука с семьей, рождение младшей дочери, которую врач никогда не увидит. Перед читателями начнут мелькать, все новые и новые лица, в начале романа. Все они будут связаны одним путём следующего хода повествования книги. Одна из них – Лариса, рабыня старого адвоката Комаровского, затем жена Паши Антиповой, который оставляет свою семью и маленькую дочь и отправляется на фронт Первой мировой войны. Юрия и Лару различными путями бросают революционные волнения в провинциальный Юрятин-на-Рыньве, где они тщетно ищут убежище от революции, которая уничтожает все и всех. Бедность и голод, беспокойство и сдержанность не мешают им полюбить друг друга, но вскоре их разлучит судьба. Плен, бегство, убежище в Варыкино, ожидание зимы и ужасы революции, бушующей в Юрятине военного совета, прощание с Ларой. Это сухие факты о биографии Живаго. А за ними боль и радость, страдание и любовь. Вернувшись в Москву, новая семья несет надежду. Однако, похоже, больше нет силы для жизни.

Роман состоит в противостоянии жизни и смерти, света и тьмы:

Мело, мело по всей земле

Во все пределы.

Свеча горела на столе,

Свеча горела.

Метель, снег – это символы холода, тьмы, смерти, в отличие от свечей – тепла, света, жизни. Стихия холода против стихии огня. Свеча появляется в самом начале романа, после похорон матери Юрия, в окне Камергерского переулка появляется заманчивая свеча, которая сопровождает героев Юрия Живаго и Лару до конца: «Юра обратил внимание на черную протаявшую скважину в ледяном наросте одного из окон. Сквозь эту скважину просвечивал огонь свечи, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя подсматривало за едущими и кого-то поджидало». «Свеча горела на столе. Свеча горела...» – шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося, в надежде, что продолжение придет само собой, без принуждения. Оно не приходило». В эмоциональном замешательстве героя романа первая плачущая свеча, увиденная сквозь зимнее, морозное окно. Чувственная ночная свеча становится символом его любви к Ларе.

И теперь он уверенно проходит через плохую и смертельную ночь, пахнет светом любви, добра, тепла, человечности. И снова он начинает верить в жизнь, в любовь, в себя, в спасение.

Свеча присутствует на новогодней елке у Свентицких в канун Нового года, на свадьбе Лары и Паши и во время разговора между Стрельниковым и Живаго. Там, где доктор является непосредственным участником. Это не случайность. Свеча олицетворяет доброе, яркое, тихое и благородное в душе героя. Поэтому он и Живаго.

*Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.*

Свеча – это маленький маяк, пылающий валью ужаса, отчаяния, хаоса. Её свет дает веру в спасение. У этого маленького света есть определенное безрассудное мужество, чтобы противостоять этой стихии. И так же, как и заговор, заклинание повторяется - «свеча горела», которое повторяется на тех страницах, где рассказывается о невольном отшельнике Юрии Андреевиче и Ларисе Федоровны в разгар зимы, войны, холода, руин. Свет свечи в течение жизни помогает герою преодолеть или, вернее, пережить жизненные проблемы, травмы судьбы.

Свеча Б. Пастернака – не просто домашняя деталь. Однако уже в прозаической части романа есть эпизоды, в которых четко обозначена её символическая переоценка: *«Лампа горела ярко и приветливо, по-прежнему. Но больше ему не писалось. Он не мог успокоится ... в это время проснулась Лара.*

– А ты все горюшь и теплишься, свечка моя яркая! – <...> сказала она».

Эти слова Лары, адресованные Юрию Андреевичу и наполненные безграничной нежностью и любовью, они полны символического значения: горящая свеча сравнивается не только с человеческой судьбой, жизнью, полностью посвященной творчеству, но и с верой – реальной, животворящей и активной верой. Это свет, который пронизывает жизнь и поэзию Юрия Живаго. Однако символ свечи характерен не только для образа главного героя.

Зажженная свеча также появляется на сцене последней встречи Живаго и Стрельникова, когда Юрий Андреевич слышит страстный монолог – признание бывшего комиссара – когда-то всемогущего, который уполномочен контролировать судьбу сотен тысяч человек - но теперь преследуемого, скрывающегося и решившего покончить со своей собственной судьбой: *«... Если вы спалили еще не все мои свечи, ... давайте поговорим еще чуть-чуть. Давайте поговорим, ... ночь напролет, при горящих свечах».*

Бывший комиссар, который посвятил себя великой идее искренне беспристрастно и фанатично, отказался от своего имени во имя этой идеи и не хочет вспоминать прошлое. Если он вновь не станет тем Пашей Антиповым, в которого влюбилась Лара, с которым она говорила при свечах, то по крайней мере, воскреснет тот незабываемый вечер, что соединил прошлое и настоящее, из которого он складывал свою жизнь, казалось бы, навсегда разделенную на две части революцией и гражданской войной.

И даже после смерти Юрия Живаго, попрощавшись с ним и оплакивая его, Лариса Федоровна вспоминает: *«Ах, да ведь это на Рождестве, был разговор с Пашей – мальчиком в этой комнате»*, напрягая память, она не могла вспомнить ничего, кроме свечи на подоконнике и протаявшей около неё кружка в ледяной коре стекла. Может ли она подумать, что покойниклежащий на столе видел этот глазок с улицы и обратил свое внимание на свечу?

Тот факт, что одним из возможных названий романа было «Свеча горела», также указывает на важность изображения - символа горящей свечи. Но почему Б. Пастернак не оставил его? Как бы красиво это ни звучало, это не соответствует его плану и основной идее романа, потому что жизнь уподоблена свече, горящей ночью. Но свеча не может не догореть, а жизнь не может быть вечной. Смерть побеждена бессмертием. Для Б. Пастернака искусство, символом которого является свеча, это один из способов достижения бессмертия.

Говорят: «Ветер задувает свечу, но раздувает костер». Свеча слабая, ее пламя не устоит против ветра стихий. Но настойчиво, как заговор, Юрий Живаго всю свою жизнь повторяет слова: «Свеча горела на столе, свеча горела». Как будто он полагает, что с помощью волшебной силы слова можно остановить эту стихию, замедлить беспощадное течение времени.

Роман показывает связь между человеком и природой. Мотив метели, штормы смешиваются с мотивом смерти, и стихия становится одним из активных персонажей. Но в романе у метели есть «противник» – свеча, символизирующая свет жизни и пламя любви.

Свеча в произведениях А. Ахматовой и Б. Пастернака является символом. Свеча, свет, светить - эти слова часто появляются в поэзии. Свеча – древнейший символ человеческой судьбы, контраст со свечой при плохой погоде далеко не нов. Свеча является символом веры ...

Свеча – это вечный спутник человека на жизненном пути. Это свет в темноте, вдохновение, жизненная сила, надежда, символ человеческой души, ее внутренняя сила. Пламя свечи, независимо от того, как она вращается, всегда направлено к небу.

Поэтому в большинстве случаев работы этих авторов осознают традиционное значение символов: вечный спутник человека на жизненном пути, свет во тьме, пронизательность, животворящая сила, надежда, символ человеческой души и ее внутренняя сила. Этот факт указывает на причастность автора к культурной традиции, носителем которой он является.

Мне хочется, чтобы в доме каждого человека зажигались свечи, ведь свеча – это образ духовного света во тьме невежества. Она является важнейшим символом христианских традиций, благодати, веры, жизни.

Список литературы

1. Анна Ахматова. От царскосельских лип. Проза и поэзия. – М., 2003.
2. Пастернак Борис Леонидович. Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о худож. творчестве / сост. и примеч. Е. Б. и Е. В. Пастернак; Вступ. ст. В.Ф. Асмуса. – М.: Искусство, 1990.
3. Б. Пастернак. «Доктор Живаго». «Новый мир». – 1988. – № 4-8.
4. Л. Гинзбург. О лирике. М - Л., 1964.
5. Клинг О. Борис Пастернак и символизм: / О. Клинг // Вопросы литературы. – 2002. – № 3-4.
6. В.В. Виноградов. О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски). – Л., 1975.

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Цель данного исследования – показать процесс изменения мировоззрения Ф.М. Достоевского.

Задача исследования: рассмотреть особенности взглядов Ф.М. Достоевского в разные периоды жизни, ссылаясь на его произведения.

Федор Михайлович Достоевский – великий русский писатель 19-го века. Прошло почти два столетия с тех времен, когда жил и творил гений русской прозы. Написано огромное количество научных работ, проведено множество исследований, главной темой которых является жизненный и творческий путь Достоевского. Анненский, Бердяев, Бродский и многие другие люди, известные и не очень, восхищались личностью Федора Михайловича, глубиной его мысли, сложностью характеров персонажей и реалистичностью их изображения. Каждый герой Достоевского – сложная и своеобразная личность, обладающая богатым внутренним миром. Каждое событие, описанное в его произведениях, отражает нравы эпохи, современного ему общества. Романы, повести, и рассказы великого писателя остаются весьма актуальными в наши дни, т.к. в них описаны вечные, непреходящие ценности, а его взгляды на мир и человека во многом опередили свое время. Его персонажи близки читателю, но более они близки самому автору. С большинством трудностей, которые преодолевают герои произведений мужественно и достойно, приходилось сталкиваться и Достоевскому. Можно смело заявить, что если мы хотим изучить биографию Федора Михайловича в полной мере, узнать о том, как менялось мировоззрение, то следует обратиться к его творческому наследию. Мировоззрение – совокупность принципов, взглядов и убеждений, определяющих отношение к действительности [5].

Первой серьезной работой писателя был роман «Бедные люди», написанный в 1845 году. Произведение высоко оценили критики и читатели. Проанализировав данный роман, можно определить взгляды раннего Достоевского, понять какие темы его интересуют в этот период, на что именно он обращает внимание. Стоит отметить, что жанр этого произведения – эпистолярный роман. Эпистолярный роман или роман в письмах (от греч. *epistole* – письмо, послание) – разновидность романа, представляющая собой цикл писем одного или нескольких героев этого романа [6]. Федор Михайлович внес существенный вклад в развитие данного направления в русской литературе. Не зря Достоевский создает свое произведение в форме переписки, что позволяет героям в полной мере выразить свои чувства, написать о самых сокровенных уголках своей души, признаться в том, в чем не смогли бы вживую. В романе поднимается и блестяще раскрывается тема «маленького человека». Писатель показал: как сложно жить таким людям в обществе, которое презирает и всячески унижает их чувства и стремления. Но самая большая сложность

заключается в другом: эти люди сами считают, что они не заслуживают быть счастливыми, не заслуживают лучшей жизни, обрекая себя на боль и страдания. «... Бедный человек хуже ветошки и никакого ни от кого уважения получить не может, что уж там ни пиши!.. у бедного человека, по-ихнему, все наизнанку должно быть; что уж у него ничего не должно быть заветного, там амбиции какой-нибудь ни-ни-ни! ...» [4] – так Макар Девушкин отзывается о себе, давая оценкусобственной жизни. Еще данное произведения примечательно тем, что персонажи действуют самостоятельно, словно без участия автора, но в каждом движении их души прослеживаются черты Достоевского. Особенностью творчества Федора Михайловича в данный период является изображение людей, бедных материально, но отнюдь не бедных духовно. Поражает искренность и высота их чувств, стремление радоваться жизни, несмотря на материальные трудности.

Следующий период в жизни великого писателя многие критики называют переломным. Произошел ряд тяжелых событий и потрясений, который повлиял на изменение видения мира Достоевского, что и отразилось в его творчестве. Самым значимым произведением данного периода является повесть «Записки из Мертвого дома», созданная в 1862 году. Произведение представляет собой совокупность воспоминаний бывшего заключенного Александра Петровича Горянчикова. Символично название произведения. Власти, будто обрекают арестантов на смертную участь, не оставляя надежды на новую жизнь, считают, что если человек попал в острог, то он уже мертв. Мертв для общества и нравственных поступков. В противовес этому суждению выступает высказывание Фридендера в статье к сборнику Достоевского: «насильственно превратить Живое в Мертвое, остановить нормальное движение жизни, не в силах никто, ибо жизнь неодолима: «несмотря на никакие меры, живого человека нельзя сделать трупом» [3, стр. 12]. Именно жизнь вопреки трудностям и внешним обстоятельствам становится объектом внимания автора. Не предать свои моральные принципы, остаться человеком в нечеловеческих условиях является основной задачей главного героя. Федор Михайлович в «Записках из Мертвого дома» изображает ряд персонажей. Все они разные, и причины, по которым заключённые оказались в этом месте, тоже отличаются. Но их объединяет острог и те законы, по которым они вынуждены здесь жить. Горянчикова весьма поражает то, что все каторжники находятся в одинаковых условиях: и те, кто совершили тягчайшие преступления, и те, кто осуждены невинно. Объектом внимания автора является русский народ. Достоевский делает попытку проанализировать внутреннее состояние каторжника, пытается понять, как условия заключения на него влияют. Примечательна и форма произведения. Писатель прибегает к мемуарно-эпистолярному жанру. Таким образом, повесть приобретает правдивый, документальный смысл. Автор не просто изображает картины русской каторги и ее обитателей, но и дает оценку происходящему, ссылаясь на собственный опыт и пережитые чувства.

Вершиной творчества Федора Михайловича является роман «Преступление и наказание», написанный в 1866 году. В произведении в полной мере

раскрывается мировоззрение автора. Достоевский показал, что человек должен отвечать за каждый свой поступок, а злейший враг человечества – грех, последствия которого страшнее всякого юридического наказания. Так, главный герой, совершив преступление, испытывал серьезные мучения: «Ноги его дрожали. «От страха», – пробормотал он про себя. Голова кружилась и болела от жару...» [4]. Даже каторга со всеми своими трудностями и лишениями не создавала столь сильного воздействия на Родиона Раскольникова, сколькособственная совесть. И только, сознавшись во всем содеянном, герой обретает избавление. А впереди его ждет долгий путь покаяния пред Богом и перед государством. Примечателен и образ города, он отражает внутреннее состояние персонажей, вместе с ними скорбит и страдает. В своем произведении Достоевский воспевает христианские добродетели: любовь, смирение, всепрощение, сострадание. Только обратившись к вере, раскаявшись в своих грехах и впустив Господа в сердце, человек обретает внутреннее обновление, душевный мир и надежду на спасение. Многие события, пережитые Раскольниковым, пережил и автор: каторгу, унижения, лишения. Лишь вера помогла ему пройти сквозь все это, а образ Иисуса Христа он пронес через всю свою жизнь.

Основным литературным направлением, в котором создавал свои произведения Федор Михайлович, был реализм, а объектом его творчества – человек. Реализм – это художественный метод в литературе и искусстве, следуя которому, писатель изображает жизнь в соответствии с объективной реальностью[1]. Действительность становится ключевым источником его творчества. Ведь никакая фантазия не сравнится с тем обилием образов и событий, которые порой преподносит нам жизнь. Давая оценку творчеству великого прозаика, Добролюбов писал: «Во всех произведениях Достоевского мы находим одну общую черту – это боль о человеке...» [2, с. 7]. Именно в правдивом изображении человека со всеми его достоинствами и пороками, а также в искреннем сочувствии своим героям проявляется в наибольшей мере новаторство Федора Михайловича.

Список литературы

1. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов/ С.П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2006. – 314с.
2. Добролюбов Н.А. Статья «Забитые люди»/ Н.А. Добролюбов. – М., 1861 г.
3. Достоевский Ф.М. Записки из Мертвого дома. Рассказы
4. Ф.М. Достоевский. – М. : Современник, 1983. – 413с.
5. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15-ти томах. – Л. : Наука, 1989.
6. Евгеньева А.П. Словарь русского языка. – 4-е изд. – М. : Рус. яз.: Полиграфресурсы, 1999.
7. Карта слов и выражений русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kartaslov.ru>. – (Дата обращения: 03.04.2020 г.).

ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ЭПОХИ В РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

А счастье мне дает
С завидным постоянством
Невидимый полет
Над видимым пространством.
С. Кузнецова

Совершенно очевидно, что любое литературное произведение (независимо от его темы и жанра), созданное талантливым автором, так или иначе отражает свою эпоху, т.е. время, в которое создавалось. Однако каждый литературный род имеет свои особенности, приёмы и формы этого отражения. Кроме того, на рубеже тысячелетий принципиальное значение в решении этой проблемы приобретает гендерный аспект.

Лирика – тот род литературы, где женщины, начиная с античных времен, пытались стать вровень с мужчинами. Процесс феминизации искусства, который значительно активизировался во второй половине прошлого века, привел в поэзию большую группу поэтов-женщин. На рубеже тысячелетий можно говорить о нескольких десятках значительных русских поэтесс только «столичного региона» (Москва, Санкт-Петербург), не считая «провинции», где часто работают не менее талантливые художники слова.

Вера Павлова, Инна Кабыш, Елена Исаева, Марина Бородицкая, Вероника Долина, Лариса Миллер, Инна Лиснянская, Ольга Седакова, Елена Шварц, Аня Логвинова, Яшка Казанова, Ольга Чикина, Александра Крючкова, Аля Кудряшева, Алина Витухновская, Вера Полозкова – список можно продолжать еще долго. И в пределах данной статьи еще появятся другие женские имена «столичных» и «нестоличных» поэтесс.

Отношение к женской поэзии различно – от одического до уничижительного. Интересную характеристику ей дает **Олеся Николаева**, подмечая в стихотворении «Женская тихая лирика» смысловые и эмоциональные нюансы этого явления в современной литературе:

«Вся эта тихая женская лирика

тихая лишь до поры,

чтобы наброситься вдруг, чтоб накинуться,
жахнуть, к земле придавить.

.....

Слезы и стоны, стенания, жалобы, –

злую судьбину клянет;

бедные рифмы – хромые и блудные
выстроены на плацу.

.....
Нотка победная, гордость прощальная,
и оптимизма глоток.
.....

Спросишь – откуда же эта вселенная
скорбь в тебе, кто виноват?
Это все – тихая лирика женская,
весь этот ад» [5, с. 76–77].

Как представляют и как воплощают в своих стихах нашу эпоху женщины-поэты? На чем делают акцент, что воспевают, а что подвергают ироническому анализу?

В плане социально-философской оценки эпохи рубежа тысячелетий большинства поэтов настроены скептически, часто с большой долей пессимизма. «Блевотина газет» (И. Кабыш) вызывает отвращение,

«ибо мы по сути, тот же Рим:
и у нас имперские пороки,
и у нас распятые пороки,
вот и мы однажды погорим» [2, с. 43].

«Усталых сограждан унылые лица» (Г. Умывакина) не вызывают оптимизма. И в принципе – «отражать российскую действительность – это ж для здоровья страшный вред» [1, с. 109].

Образ эпохи через судьбы **живущих в ней** людей дан в цикле стихов О. Николаевой «Тридцатилетник». Это 30 кратких биографий современников – людей разных возрастов и профессий, мужчин и женщин. Главный структурный прием цикла – антитеза: противопоставление изначального замысла жизни героя (героини) и реальных событий, своеобразная расшифровка известного афоризма «человек предполагает, а Бог располагает».

«А Слава переехал из провинции
с новой женой в Москву,
устроился на работу в престижный Фонд,
даже и квартиру выменял на столичную
и, наконец, перевел дыханье:
– Ну вот я теперь и москвич.
И умер... [5, с. 110 – 111].

«А Танечка все отрочество говорила подругам:
– Я выйду замуж за такого мужчину,
который будет мне каждое утро
приносить в постель кофе.

А вышла за богемного художника-алкоголика,
который, напившись, иногда писался под себя,
и его друзья тоже.

А Танечка – убирала.
И была счастлива в браке» [5, с. 120].

Манера изложения «биографической» информации – обыденно-беседная: иллюзия монолога подруги, которая сообщает собеседнице сведения о знакомых, с которыми та давно не виделась и не общалась.

Единоначалие фрагментов, кроме первого, усиливает эффект беседности: «А Нина», «А Костя», «А тетя Вера» и т.д.

Образ смерти – один из лейтмотивных в цикле: в 10 стихотворениях из 30 он очевиден, в остальных – либо в подтексте, либо символически отражен в фабуле (например, 3, 8, 18 стих).

Будничность интонации актуализирует картины жизни людей рубежа тысячелетий и усиливает эффект типичности. Герои и героини биографий узнаваемы именно потому, что типичны: и драматург Виктор, и поэтесса Зина, и бодипентристка Катя, и женоненавистник Валентин, и романтическая Танечка, ставшая женой алкоголика, и чадолобивая Надя, заплатившая жизнью за ложную цель спасти сына от армии и, к счастью, не узнавшая, что сын погиб в мирное время в родном городе.

Ироничная аллюзия на «булгаковский роман» в стихотворении Виктории Мирошниченко «Мастер и Маргарита» (постперестроечный вариант) «также демонстрирует те печальные изменения, которые происходят с людьми рубежа тысячелетий Мастер «пил запойно, хулиганил, что вечер» [3, с.19], а потом и вовсе сбежал от погрузневшей Маргариты, которая стала рыночной торговкой. «Отравился Бегемот «Кити-Кэтом» [3, с.20]. Фагот нищенствует в переходе. Волянда обманули мошенники, и он стал бомжом. «Азazelло спятил: пошел в поэты, / Изю всех редакций гонят взащей» [3, с.20] и т.д.

Главная причина деформации общества, по мнению В.Мирошниченко, в том, что «уже традиционно век за веком / Человек не понимает человека» [3, с. 31].

Переживая «апокалипсис на бытовом уровне» (М. Громова), женщины-поэты, конечно, видят в бытовых проявлениях отражение неких общих закономерностей современной жизни.

«В сумеречной квартире
последнего этажа
какие-то люди в сортире
дрессировали ежа» [6, с. 308].
«Полинял зеленый мой халат
у могильной кухонной плиты.
За окном от страха высоты
листья жмутся к веткам и дрожат» [4, с. 40].
«Я снег топила –
мать ребенка,
и черною была вода» [2, с. 214].

Что является опорой современного человека в стрессовой ситуации перехода эпох, рубежа тысячелетий? Для поэтесс ответ предельно ясен: живая природа и любовь. Эти две нравственные ценности постоянно, **лейтмотивно** противопоставляются и социальным катаклизмам, и бытовому удушью, потому

что «в природе нету безобразия» (И. Кабыш), и даже творчество поэта отступает перед живой природой: «Бабочка / Развернутой метафорой / Опустилась на мою тетрадь. / Сразу стало незачем писать» [1, с.104]. А «любовь от века вне закона» (В. Павлова), и подлинным чувствам никто и ничто не указ:

«А любовь – добыванье металла из руд,
Разбивание сквера...
Добровольный,
пожизненный,
каторжный труд:
золотая галера» [2, с. 81–82].

Любовь в основном крепится женщиной и на ней держится. В стихотворении В. Мирошиченко «Герольдов трубы онемели...» эта идея воплощена четко и последовательно. Проводя параллель между веками, поэтесса возвращается в наше время:

«Единственный! Тебя любя,
Борюсь (пошли мне силы, Боже!)
За нас с тобою, за тебя.

За каждый завтрак и обед,
Порядок, детские обновки,
За будничных событий след,
Ремонты и перестановки.

А годы – как-то мимо, мимо...
И осадив их, как коня,
Прошу я: поборись, любимый,
Не за себя, а за меня!

За каждый день, за каждый вечер,
За вздох, мелькнувший между строк,
За годовщины нашей встречи,
За неожиданный звонок!

Ты под футбол залился храпом...
Встаю. Завариваю чай.
Лишь тень пера старинной шляпы
Руки коснется невзначай...» [3, с.8–9].

И даже если любовь не приносит долгожданного счастья, именно она помогает женщине оставаться женщиной и сохранять в этом мире то, без чего невозможно оставаться человеком:

«И долго буду тем любезна,
Что на краю гудящей бездны
я подтыкала одеяла
и милость к спящим призывала» [3, с.113].

Список литературы

1. Бородицкая М.Я. Оказывается, можно / М.Я. Бородицкая. – М.: Время, 2005. – 160 с.
2. Кабыш И.А. Невеста без места / И.А.Кабыш. – М.: Время, 2008. – 408 с.
3. Мирошниченко Виктория.Руни Елена.Шутить изволите? / В. Мирошниченко. Е.Руни. – Луганск: Элтон – 2, 2005. – 104 с.
4. Морозова Юлия. Подкидыши. Стихи / Юлия Морозова. – СПб. : «Креатив», 2018. – 78 с.
5. Николаева Олеся (Николаева Олеся Александровна). Двести лошадей небесных / Олеся Николаева. – М.: Астраль, 2008. – 127 с.
6. Носова М.В.Сумеречной квартире... // Новая волна. Стихи сегодня: Сборник. – М.: Советский писатель, 1991. – 480 с.
7. Павлова Вера. Из восьми книг: Избранные стихи 1983 – 2008 годов/ Вера Павлова. – М.: АСТ Москва, 2009. – 286 с.

*Черновенко Т.А.
г. Луганск*

НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ПОВЕСТИ Г.ГОРДИЕНКО «ПОЛЬКА И АПОЛЛИНАРИЯ»

Цельданной работы – анализ произведения современного детского писателя Галины Гордиенко с целью выявления особенностей ее художественной интерпретации проблем подросткового возраста в психологическом произведении. Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

- анализ проблемно-тематической специфики произведения Г.Гордиенко «Полька и Аполлинария»;
- обоснование продуктивных приёмов и форм в создании образов персонажей в данном произведении.

Формирование всесторонне развитой личности – одна из основных функций художественной литературы и в первую очередь произведений, адресованных юным читателям. Именно с её помощью происходит вхождение ребёнка в другую вселенную, книжную, специально созданную для детей. Современная проза для детей и подростков способна помочь своему читателю разобраться с вопросами, которые тревожат его душу и разум, решить жизненные проблемы. Детская проза является более универсальной, чем взрослая, ведь она предназначена для читателя любой возрастной категории. Перечитывая детские произведения, взрослый ненадолго возвращается в самый беззаботный период своей жизни – детство и начинает лучше понимать юных. Но книга может учить и воспитывать своего читателя лишь в том случае, когда найдёт с ним общий язык. И здесь очень важна проблема героя.

Следует сказать, что с изменением жизни меняется и образ литературного героя, особенно чётко это проявляется в подростковой литературе. В связи с изменением общественно-культурных и социально-экономических условий, усложняется и процесс развития подростка, его вхождения во взрослую жизнь. Тем не менее, современные произведения для подростков и о подростках достойно продолжают классические традиции, отражают реалии современной жизни, служат её иллюстрацией, создают образ живого подростка. Однако на сегодняшний день подростковая проза находится в некоем застое. Кинорежиссёр и педагог С.Н. Колосов считает, что в настоящее время литература для подростков терпит крах, несмотря на то, что книжная индустрия, в целом, переживает бурный подъём, всевозможные книги буквально переполняют книжные прилавки, начиная от фривольно-детективного «чтива» и заканчивая увесистыми фолиантами, стоящими крайне недёшево. Но не все так плохо, как может показаться на первый взгляд, ведь в настоящее время работают интересные современные писатели, которые в своём творчестве уделяют немалое внимание подростковой теме. Среди таких авторов выделяют Л. Матвееву, Г. Гордиенко, Т. Крюкову, О. Дзюбу, Т. Михееву, Е. Мурашову, В. Железнякова. Обычно героями современной подростковой прозы являются простые, на первый взгляд, ничем не примечательные молодые люди, которые стремятся обрести социальную независимость. Именно ситуации, в которых оказываются герои, помогают им осознать собственную значимость и обрести уверенность в своих поступках.

Самостоятельная жизнь у героев психологических произведений начинается по-разному. Так, у семнадцатилетней Поли, главной героини романа Г. Гордиенко «Полька и Аполлинария», она началась сразу же после окончания школы. Особую социальную остроту в данном произведении приобретает конфликт поколений. В центре повествования непростые взаимоотношения отчима и детей. Главной героине Аполлинарии вот-вот должно исполниться восемнадцать лет, когда на её хрупкие плечи свалились вовсе не детские проблемы. Долгое время девушке, её брату Павке и младшей сестрёнке Наташке приходилось терпеть пьющего и агрессивного отчима. Не могла смотреть девушка в его «белёдые, странно неподвижные глаза с дулами зрачков» [1, с. 8]. Смертельно она боялась маминого мужа, сама толком не зная почему. Не понимала она свою маму и тогда, когда та родила от этого человека. Ведь ребёнку уже почти четыре года, однако на вид ей не больше двух, такая она худенькая и крохотная. Ничего, кроме скандалов, ребёнок не слышал, живёт в вечном страхе. Несмотря на неблагоприятные условия в семье, Аполлинария преуспевала в учёбе и верила, что в скором времени у неё все наладится: «Ну и пусть! Она ещё...им покажет! Переедет в город, поступит в институт, ей всего-то и сдать один экзамен, как медалистке, а то и единый сойдёт... Вы меня... ещё узнаете» [1, с.19].

Автор описывает сцены домашнего насилия, поведение и внутреннее состояние детей. Когда Аполлинария возвратилась из леса, находясь в котором она чувствовала себя неодиноким и защищённой, она увидела страшную

картину: «У подушки лежало мокрое полотенце, все в розовых замытых пятнах крови. Светлые мамины волосы у виска неаккуратно выстрижены, там бугрилась комками вата. Рядом валялся пустой пузырьёк из-под перекиси водорода. Павка сидел прямо на полу, уронив голову на матрас. Тощая мальчишеская рука вяло стекала на пёстрый вязаный коврик, он крепко спал.

–Что случилось, Павк? – убито пробормотала Поля, её трясло...

–Кончай трястись. Ничего нового. Просто ЕМУ ваза под руку попалась невовремя. А мама... меня прикрыла. Поля зажмурилась от жалости: правый Павкин глаз совершенно заплаыл, мочка уха надорвана, дорожка запёкшейся крови уходила за ворот футболки» [1, с. 24].

А вот маленькая сестричка Наташка чувствовала себя защищённой лишь находясь под кроватью: «Перепуганная Натка под кровать забьётся... Поля упала на колени и заглянула под кровать. Она с трудом рассмотрела забившуюся в самый дальний угол девочку. Посмотрела на бледное замызганное личико, на круглые темно-синие – мамины – глаза, и снова всхлинула: страшные глаза у Наташки, совсем не детские, пустые и равнодушные как у древней старухи. Вот чего молчит, а? Хоть бы расплакалась, все дети плачут, когда их обидят или напугают... Но Наташа молчала и смотрела мимо, будто слепая. Не капризничала, не просила поесть, только губы мелко дрожали» [1, с. 27–28]. Странно то, что мать не чувствовала внутреннего напряжения своих детей. Допускала физическое насилие по отношению к себе и к ним. После очередной скандальной выходки отчима, которая стала последней каплей, Аполлинария поняла, что пора покинуть отчий дом. Четырнадцатилетний брат Павка, как истинный защитник своей мамы, решил остаться. Девушка, подхватив младшую сестрёнку, бежала в город. Случайный прохожий приютил полуголодных детей, приняв Польшу за юношу-подростка. С работой Польшке действительно повезёт. Чтение вслух и разговоры с пожилой женщиной не казались обременительными, а эксцентричное поведение богатой и властной старухи не задевало её чувств, во приносило приличный доход. Девушка не догадывалась, что пожилая женщина была потрясена встречей с ней, ведь это всколыхнуло память старухи, растревожила мысли и горькие воспоминания, ведь когда-то она была знакома с бабушкой Аполлинарии: «Поля растерянно улыбулась: на неё в упор смотрела величественная старуха. Поля невольно отметила тяжёлый упрямый подбородок, крупный нос с горбинкой и абсолютно седые волосы» [1, с.68]. Только после смерти этой пожилой женщины, Поля узнает о взаимоотношениях старухи с ее бабушкой: «Жили-были две подружки. Не самые близкие подружки, но... приятельницы. Твоя бабушка Аполлинария и Софочка, они именно так друг друга и называли. Ссорились, мирились, как все. А потом влюбились. Обе. Одновременно. Только беда – в одного юношу. Владимира Морозова... А тут ты. Живая копия бабушки. Как напоминание перед самою смертью – знала уже Софья о раке, чего уж скрывать! – о той истории [1, с. 283]. Старуха оставила Поле весьма неплохое наследство – квартиру и деньги на обучение. Это была некая награда за все то, что пришлось ей пережить. Однако, стоит обратить внимание, что между моральными достоинствами и материальным достатком

нет никакой зависимости, ведь герои произведения проходят испытания, не думая о наградах, и начинают понимать то, чего не понимали ранее.

Следует отметить, что языковое пространство произведения насыщено канцеляризмами. Даже маленькая Наташка и та «абсолютная принцесса». Присутствие канцелярита в тексте указывает на то, что героям очень рано пришлось повзрослеть и столкнуться со «взрослыми» проблемами и шаблонами взрослой жизни. Также канцеляризм придает комический эффект произведению. Вот как четырёхлетняя Натка отзывалась по поводу внешнего вида сестры: «Какая пр-прелестная прелесть, да, Польша? Ты прямо окончательная Золушка, прямо буквальная, правда?» [1, с. 146]. В этом произведении нет историй о колдовстве и сказочных чудесах.

Несмотря на то, что героем произведения является подросток, сверстник читателя или же выразительные персонажи, среди которых может и не быть детей, в любом случае важен воспитательный и познавательный потенциал книги. Следовательно, усложнение тематики и проблематики должно соответствовать каждому этапу взросления ребёнка. Именно этапы взросления персонажей мы можем проследить в повести Г. Гордиенко «Полька и Аполлинурия». Изображая детей и подростков в своих произведениях, писательница делает акцент на психологическом анализе. В центре внимания автора проблемы нравственно-психологические: взаимоотношения людей разных поколений, конфликты в подростковой среде, детское одиночество, сложности понимания собственного «я» и попытки самоанализа, нравственный выбор в переходном, подростковом возрасте. В связи с этим сюжетная линия осложняется психологическим анализом, прежде всего личности главных героев. Затрагивая психологический аспект, Галина Гордиенко показывает в данном произведении, что порой дети, от недостатка внимания со стороны взрослого, замыкаются. Во избежание таких критических ситуаций родителю стоит больше общаться со своим ребёнком, чтобы лучше понимать его внутреннее состояние.

В произведении Галины Гордиенко «Полька и Аполлинурия» дети взрослеют не по годам. Писательница показывает процесс взросления девочки-подростка, эволюцию её духовного мира. Читая такие произведения, подросток сочувствует персонажам и уже собственные проблемы на фоне проблем, затронутых автором, перестают ему казаться глобальными.

Список литературы

1. Гордиенко Г.А. Полька и Аполлинурия/ Г.А. Гордиенко. – М.: Центрполиграф, 2007. – 287 с.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКАЗКИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.ДАЛЯ

Современники В. Даля не оставили для нас ярких воспоминаний о писателе. Из личных заметок и переписок с близкими мы узнаем отрывочные сведения из биографии писателя. Известность В. Дально принесли его сказки, которые вызвали в кругу критиков немалое осуждение.

В. Белинский писал: «Сколько шуму произвело появление Казака Луганского! Думали, что это и невесть что такое, между тем как это ровно ничего.... Вся его гениальность состоит в том, что он умеет кстати употреблять выражения, взятые из русских сказок; но творчества у него нет и не бывало; ибо уже одна его замашка переделывать на свой лад народные сказки достаточно доказывает, что искусство не его дело» [1, с. 54]. Однако Н. Гоголь думал иначе: «Писатель этот более других угодил личности моего собственного вкуса и своеобразию моих собственных требований: каждая его строчка меня учит и вразумляет» [3, с. 424].

В 1830-х годах в творчестве В. Даля литературоведы обнаруживают новые для современной литературы методы обработки фольклора. Эти методы реализуют идею народности. Под народностью понимается простота героя, его безграничная талантливость и так далее. Тексты этого периода у В. Даля содержат фрагменты из ветхозаветных книг, часто употребляются разговорные, иногда и просторечные слова.

В. Даль пытался обозначить главные черты менталитета русского народа, в своих произведениях он пытался восстановить национальную картину мира художественными средствами, которые использовались в фольклоре.

Для дальевского мировоззрения, его художественных текстов и принципов характерен отбор сказочных сюжетов и художественных средств и приемов для обработки сюжета. Литературные свойства проявляются и в отборе фантастических деталей в сказках писателя, которые иногда перекликаются с современностью («Илья Муромец»), в прямых указаниях на биографию автора («О Георгии Храбром и о волке»), в некоторых сказках акцент делается на новеллистическом начале («Жид и цыган»). Для того, чтобы фольклорные и литературные черты гармонично сочетались в авторской сказке, В. Даль вводит образ сказочника, который имеет два облика: простой рассказчик и образованный повествователь.

Жанровый источник литературной сказки В. Даля – фольклорно-мифологическая основа. Все, что свойственно фольклору и мифологии (сюжеты, образы, выразительные средства) В. Даль использовал для своих произведений. В связи с этим Н. Юган выделяет в творчестве писателя «три основные жанровые разновидности литературной сказки, которые соответствуют типологии сказочного жанра в фольклоре: волшебную, социально-бытовую и сказку о животных» [5, с.92]. В системе литературных сказок В. Даля

предпочтительными разновидностями стали волшебная и социально-бытовая сказки.

В социально-бытовых сказках В. Даля исследователи считают, что большая роль принадлежит приключенческим элементам. В связи с этим ученые выделяют такую жанровую разновидность как «новеллистическую (или авантюрную) сказку» («Новинка-диковинка», «Про жида и про цыгана», «Сила Калиныч» и другие) [5, с. 92]. Изображение реальной среды, отношений в обществе и в семье – все это нашло отражение в социально-бытовых сказках В. Даля.

Герои этих сказок – люди-демократы, в чертах которых собраны моральные и общественные качества. Так, например, «Сила Калиныч» – резкая и злободневная сказка, которая вызвала большое недовольство у властей. Главный герой – солдат. В. Даль не случайно выбрал солдатскую сказку. Он ведь и сам недавно вернулся из военных походов. Сюжет данной сказки близок ряду других, таких как «О Иване молодом сержанте» и о «Похождениях черта-послушника, Сидора Поликарповича, на море и на суше, о неудачных соблазнительных попытках его и об окончательной пристройке его по части письменной». В этих сказках все герои – умные работающие солдаты, которым чиновники не дают спокойной жизни. Сказка «Сила Калиныч» пронизана народным духом и сатирой. Она имеет традиционный для сказок счастливый конец. Однако размышления главного героя о несправедливости царя были убедительны, и это помешало опубликовать данную сказку. Сказки на социально-бытовую тематику у В. Даля совмещают в себе признаки как народных, так и литературных жанров.

Преобладание фантастических компонентов характерно для волшебных сказок В. Даля («О Емеле-дурачке», «О Кузе, Бесталанной голове...»). Никакого нового приема писатель не придумал, он использовал традиционную фольклорную схему: встреча главного героя с фантастическими существами, использование волшебных предметов, необычность времени и места, в котором происходит действие, придание фантастических способностей главным героям, испытание на любовь, храбрость и так далее. Все это В. Даль использовал в своих сказках.

С изменением авторской позиции, меняется и характер жанрового отношения в волшебных сказках. Например, в сказках «Илья Муромец» и «О Роговолоде и Могучане» В. Даль выводит на первый план героических пафос. В образах главных героев собраны все лучшие качества русского народа. Другая сказка «О строевой дочери...» содержит в себе лиризм и трепет к несчастной девушке-сироте.

По-нашему мнению, В. Даль сделал большой прорыв при написании сказок о животных. В сказке «О Георгии Храбром и о волке» писатель использовал легенды, а жанровое своеобразие он строил на синтезе фольклорных, мифологических, христианских и языческих мотивов. Он ввел в сказку сатирический образ Георгия Храброго – бога животных, для того, чтобы обличить бюрократическую систему, раскрыть пороки чиновничества. Этот

образ вобрал в себя черты библейского героя Святого Георгия, но это только усиливает сатирический пафос. Сюжет сказки, в которой волк искал правду, а в итоге от несправедливости стал мошенником, приобретает философско-сатирическую окраску.

В. Даль, при написании сказок, использовал сложные композиции, в которых прослеживается смешение фольклорных сюжетов. Так, например, «Сказка о Милонеге...» гармонично сочетает в себе богатырский и бытовой сюжеты фольклорных сказок, а также черты сентиментальной новеллы и притчи, которые не свойственны народной культуре. Быт и волшебство «контамируются со сказкой-легендой» [6, с. 72].

Обильное использование пословиц и поговорок в творчестве В. Даля не дает нам права считать, что это является главным приемом обработки фольклора. Мы можем легко в этом убедиться, прочитав хоть один цикл сказок. Одни сказки содержат обильное количество фольклорных единиц, другие, напротив, – встречаются очень редко, одиночно. Как мы уже выяснили, доля паремиологического материала зависит от авторской задумки, интерпретации фольклорного сюжета. Не стоит забывать о преемственности и эволюции методов при обработке фольклора (от цикла «Пяток первый» к циклу «Были и небылицы»). Цикл «Пяток первый» высоко оценил А. Пушкин: «Что за роскошь, что за смысл, какой толк в каждой поговорке Вашей! Что за золото!» [4, с.97].

Умело подобранный фольклорный материал в литературных сказках В. Даля обращен к национальному сознанию народа, так как в языке закреплены именно те выражения, которые связаны с культурно-национальными образцами. При употреблении в речи эти образцы воспроизводят менталитет, который характерен для нашей культуры.

В 1830-х годах наблюдается большое многообразие жанра литературной сказки в творчестве В. Даля. Подобно писателям того времени, он исследовал русский народ, его глубины души. Во всем многообразии сказок, наиболее предпочтительными, по нашему мнению, есть волшебная и социально-бытовая сказки.

Отличие Даля-писателя от современников в том, что он разработал «литературно-фольклорный тип авторской сказки» [5, с. 93]. Помимо того, что он обрабатывал неизвестные фольклорные сюжеты и сказки о солдатах, он внедрил в свои сказки образы из народа (образ матроса). Это и многое другое помогло В. Дालю воспроизвести национальную картину мира.

Список литературы

1. Белинский В.Г. Собр.соч.: В 9 т. / В.Г. Белинский. – М.: Художественная литература, 1976. – Т.1. – 194 с.
2. Бессараб М.Я. Владимир Даль / М.Я. Бессараб. – М.: Московский рабочий, 1986. – 264с.
3. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т./ Н.В. Гоголь. – М. : АН СССР, 1951–1952. – Т. 8. – 815 с.

4. Пушкин А.С. Письма / А.С. Пушкин // Труды Пушкинского дома Акад. наук СССР. – Л.: Гос. Из-во, 1926. – 541 с.

Юган Н.Л. Жанровые модификации прозаических сказок В.И. Даля – Казака Луганского 1830-х годов / Н.Л. Юган // Научный вестник Международного гуманитарного университета. Сер.: Филология. – Одесса, 2015. – №15. – Т. 2. – 186 с.

Юган Н.Л. Традиции мировой просветительской литературы в сказке В.И. Даля «О Милонеге» / Н.Л. Юган // Научный потенциал мира – 2004: материал 1 междунар. науч.-практ. конф. – Днепропетровск, 2004. – Т. 68. – С. 74–76.

*Яковлева В.Ю.
г. Луганск*

Н. ЛЕСКОВ В КОНТЕКСТЕ ПОИСКОВ НАРОДНЫХ ТИПОВ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX В.

Вся широта русской души опозитизирована в произведениях русских классиков, таких как А. Островский, Ф. Достоевский, Л. Толстой. Все они изображали удивительную способность русского человека – быструю реабилитацию после падения в пропасть бытия, вплоть до постижения высоких духовных начал.

Не оказался в стороне и Н. Лесков. Русская литература не сразу приняла Н. Лескова как писателя. В настоящее время продолжают исследования творчества писателя, всех граней его литературных исканий. Он заслуженно считается мастером русского слова и знатоком русского народа. Сам Н. Лесков признавался: «Я смело, даже, может быть, дерзко думаю, что я знаю русского человека в самую его глубь, и не ставлю себе этого ни в какую заслугу. Я не изучал народа по разговорам с петербургскими извозчиками, а я вырос в народе, на гостомельском выгоне, с казанком в руке, я спал с ним на росистой траве ночного, под теплым овчинным тулупом, да на замашнойпанинской толчее за кругами пыльных замашек...»[3, с. 63].

Н. Лесков же интерпретирует это и как выражение многоплановости русского национального характера, и как проявление слабых качеств. Л. Анненский считал, что «Лесков смотрит на русскую жизнь с какого-то другого уровня, чем Толстой или Достоевский, ощущение такое, <...> что он смотрит <...> «из нутра», поскольку «они с необъятной высоты видят в русском мужике, Платоне или Марее, неколебимо прочные опоры русского эпоса – Лесков же видит шаткость этих опор: «он знает в душе народа что-то такое, чего не знают небожители духа ...»[1, с. 259].

Сегодня писатель занимает важное место в современном литературоведении, так как многообразие созданных им неповторимых и удивительных характеров обогатило наше представление о русских характерах.

Писатель всячески пытался сделать различные акценты в решении этой противоречивой проблемы. Так, например, в повести «Леди Макбет Мценского уезда» отчетливо видно, что Н. Лесков не привязан к передовым силам и их требованиям.

Повесть «Леди Макбет Мценского уезда» занимает центральное место в вопросе о женской эмансипации в творчестве Н. Лескова. Проблема русского характера не менее ярко освещена в этом произведении. Это, пожалуй, одно из произведений, где Н. Лесков рассматривает воплощение черт русского характера на примере отрицательных персонажей. Повесть служит ярким примером того, что мнение Н. Лескова не зависит от ожиданий читателя и критики.

Писатель создал Катерину Измайлову как один из возможных типов женщины провинциального мещанства. В отличие от В. Шекспира, он перенес данный тип в купеческую среду. Н. Лесков – писатель-реалист, поэтому он не пытался опозитизировать, создать ложные и идеализированные представления о русских женщинах. Писатель доводит до предела все чувства и поступки главной героини. Так рождается тот страстный и хищный тип, о котором писал А. Григорьев. Н. Лесков уверен в том, что такие характеры присущи русскому народу.

Н. Лесков не зря проводит параллели с В. Шекспиром и А. Островским. Они синтезировали и интерпретировали два произведения с целью показать, на что способно влияние общества, в котором человеческая жизнь уже ничего не значит. Катерина Львовна стала невольной жертвой скуки, своевольного характера и всепоглощающей страсти.

Для русского человека свойственно пренебрегать собой ради интересов другого. Катерина Измайлова живет по противоположным принципам. В такой трактовке образа видно авторское неодобрение. Для нее не существует никаких преград. Общество, в котором она живет, искоренило такие моральные установки, как любовь и сострадание к ближнему.

Безусловно, Катерина Измайлова – сильная и страстная натура, разбуженная иллюзией счастья, которая видела цель и не видела преград. Н. Лесков доказал, что у преступного пути нет выхода, есть только тупик, который ожидает героиню.

Писатель дает критическую оценку возможностям личности, которая жила по законам «темного царства». И все же, мы считаем, что Н. Лесков стремился высветлить доброе человеческое начало, несмотря на сложность переплетения его с противоположными свойствами. Это роднит Н. Лескова с Ф. Достоевским.

Н. Лесков создал образ русской женщины с дьявольским характером английской леди Макбет, погрузив в купеческую среду, в которой некогда жила Катерина Кабанова. Данный образ является собирательным, так как в нем обобщен «хищный тип» народного характера.

Другое произведение создано в период, когда Н. Лесков испытывал переходное мироощущение. «Воительница» – произведение, в котором Н. Лесков изобразил духовное разложение пореформенной России. Домна Платоновна – кружевница, которая имеет много знакомых почти во всех слоях

общества и уверена в том, что это благодаря ее простоте и доброте. По мнению главной героини, все люди подлые, им нельзя верить. Такие суждения подтверждаются частными случаями, когда Домну Платоновну обманывали. Она постоянно жалуется на здоровье и сон, от которого она испытывает много несчастья и горя.

Домна Платоновна равнодушна к заработку. Она увлекалась своими произведениями, словно художники увлекаются живописью. Кружева, которые она делает, играют роль предлога, под которым она посещает знатных дам. Домна Платоновна сватает, передает записочки и дает деньги под заклад.

Домна Платоновна замечает, что русская женщина в любви жалкая и глупая, поэтому она решает подыскать жениха для полковницы. Домна Платоновна, отрицавшая какие-либо проявления страсти, по веянию судьбы влюбляется в непутевого и циничного альфонса. Распад старых устоев и неготовность приспособиться к новым нормам привели к гибели личности.

В рассуждениях Домны Платоновны заключен главный смысл произведения. Н. Лесков акцентирует внимание читателя на расторопности, готовности помочь всем и отзывчивости главной героини, но эти качества она использует для корыстных целей: завести выгодное знакомство, заработать денег, узнать нужную информацию и так далее.

Мастерски Н. Лесков изобразил человека, который доверяет только собственному мнению, не принимает какого-либо противоречия, ищет личные выгоды и осуждает близких за их малейшие проступки. У Домны Платоновны свое видение добродетели.

Рассказ «Тупейный художник» написан на ведущую тему творчества Н. Лескова – тему праведничества и воплощает образ талантливого крепостного. Тема любви и предательства, высоких и низких чувств не упущены из поля зрения писателя. Непревзойденный талант и душевная красота присущи Аркадию и Любе. Люба прекрасно владеет театральным искусством, а Аркадий – прекрасный художник, который умеет придавать даже самым неприятным физиономиям приятный вид. По этой причине граф Каменский запретил Аркадию стричь других мужчин. Судьба главных героев сложилась трагично, потому что они были всего лишь марионетками в руках у жестокого и всевластного графа. Они были крепостными. Так, Аркадия жестоко избивают и отдают в солдаты за то, что он побрил родного брата графа, а Любу он хотел использовать в качестве наложницы.

Писатель не раз акцентирует внимание на превратностях судьбы. За храбрость Аркадию дали чин офицера. Он прислал Любе письмо, в котором сообщил, что они скоро поженятся. Вскоре девушка узнает, что дворник убил Аркадия и украл у него пятьсот рублей. С тех пор она не может спокойно спать, пока не помянет Аркадия. Не судьба виновата в том, что произошло. Виноваты граф Каменский, священник, дворник. Виновато крепостное право. Н. Лесков попытался понять, почему так трагично складывается жизнь талантливых русских людей.

Другое, не менее важное произведение – повесть «Смех и горе». В начале произведения звучат две мелодии: русская и зарубежная. Они имеют непосредственно связаны со взаимодействием русского и европейского начал. Ватажков – главный герой повести. Фамилия происходит от слова «ватажка», что означает «толпа, общество». Это дает основание полагать, что Н. Лесков наделил Ватажкова типичными чертами русского общества. Он наделен русским происхождением, характером и европейским мировоззрением. Вся его жизнь представлена нам как череда неудавшихся реформ.

Благодаря мелким безобидным мелочам, при чтении повести «Смех и горе», читателю не составит труда догадаться, что в пореформенной России все так, как должно быть. Н. Лесков считал, что «логика русской социальной действительности анекдотична, анекдотичны, по сути, ее законы, превращающие жизнь человеческую в “драмокомедию”» [2, с. 326–327]. Писатель придерживается мысли Н. Гоголя о том, что каждый человек должен найти свое истинное призвание и служить добру, как бы скромна не была занимаемая должность. «Впервые вполне проявив "коварство" своего юмора, писатель с простодушием скомороха говорит страшные истины о стране “самых внезапнейших разнообразий”, враждебных человеку и подстерегающих его на каждом шагу» [2, с. 326].

Писатель большое внимание уделил теме адаптации европейцев в России. Возможно, прототипом Ватажкова стал и И. Тургенев и А. Герцен. Н. Лесков не считает русский характер идеальным, поэтому он отделяет Ватажкова от других персонажей. Для писателя Ватажков – образец всего русского, однако он имеет как сильные стороны, так и слабые. В художественном мире писателя Ватажков не занимает центрального места, однако он играет важную роль. Взгляд Ватажкова на Россию трезв, он анализирует обстановку сквозь призму европейских ориентиров и понимает, что он беспомощен. Его личность многогранна, она лишена определенных черт русского характера, которые присущи другим героям произведения. Там, где русский человек смеется, европеец видит горе.

Тема праведничества намечена Н. Лесковым в «Очарованном страннике». Это одно из первых произведений, где писатель сделал попытку религиозно истолковать русскую действительность. В образе главного героя – Ивана Флягина – писатель видел настоящий русский характер. Этот образ противоречив. Его поступки во многих случаях грубые и безрассудные, однако Н. Лесков одарил своего героя высокой нравственностью и набожностью. Например, когда умерла Грушенька, Иван был готов взять чужой грех на себя.

Флягин проходит долгий и тяжелый жизненный путь. За это время он очищает свою душу и духовно развивается. В конце концов он уходит в монастырь, где находит умиротворение и успокоение за все содеянное зло. Злой рок преследовал Ивана Флягина на протяжении всей его жизни. Ставя героя в такое положение, Н. Лесков хотел показать читателю тяготы крестьян. Русский человек, по мнению писателя, должен, несмотря ни на какие обстоятельства, быть набожным, соблюдать нормы морали.

Галерея образов в творчестве Н. Лескова разнообразна. Благодаря мастерскому владению словом, писатель смог воплотить свой замысел – описать русский характер во всем его многообразии.

Список литературы

1. Аннинский Л.А. Лесковское ожерелье / Л.А. Аннинский. – СПб.: Библиополис, 2012. – 560 с.
2. История русской литературы 19 века: (Вторая половина): Учеб. для студентов пед. ин тов по спец. «Рус. яз. и лит.» / Н.Н. Скатов, Ю.В. Лебедев, А.И. Журавлева и др.; Под ред. Н.Н. Скатова. – 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1991. – 512 с.
3. Нагибин Ю.М. По пути в бессмертие / Ю.М. Нагибин. – М.: АСТ, 2004. – 129 с.

*Яковлева В.Ю.
г. Луганск*

ФЕНОМЕН ЖЕНСКОЙ ЭМАНСИПАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ЛЕСКОВА (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «ВОИТЕЛЬНИЦА»)

Ранний период творчества Н. Лескова приходится на 1860-е годы. Тогда писатель делал только первые пробы пера. В это время в России идут поиски новых путей развития страны. Появляются женщины из дворянского сословия, которые больше не хотят ограничивать себя семейными и бытовыми заботами. Они хотят реализовывать свой потенциал и в общественных делах. В сознании женщин появляется чувство личностного роста, общественной активности. В таких условиях возникает женская эмансипация.

Бурной была полемика в обществе вокруг темы женской эмансипации. Многие писатели того времени затрагивали эту тему в своих произведениях. Н. Лесков не остался в стороне. Он активно участвовал в ней, достигая при этом высокого уровня в исследовании и создании новых женских характеров. Так появились на свет три повести «Житие одной бабы» (1863), «Леди Макбет Мценского уезда» (1864) и «Воительница» (1866). В них Н. Лесков пытался отразить свое отношение к «женскому вопросу», показать тяжкую женскую судьбу в условиях крепостничества. В каждой из повестей Н. Лесков вывел отдельные типы женщин. С суровым пристальным взглядом Н. Лесков исследует потенциал каждой личности и меру ее возможностей. В конечном счете у него получаются сложные и противоречивые характеры.

Не менее значимой является и личность главной героини повести «Воительница». Название повести несет в себе авторскую эмоциональную оценку главной героини. Семантика заглавия повести дает отсылку к древнегреческому мифу об амазонках.

Амазонки – женщины-воины, которые поклонялись Артемиде, богине охоты и Аресу, богу войны. Амазонки не терпели при себе мужчин, жили исключительно женским поселением. Для продолжения рода они вступали в связь с мужчинами других племен. Если рождался мальчик, то его отсылали отцу (по другим источникам мальчиков убивали). Из девочек же воспитывали новых амазонок.

Интересен и тот факт, что имя главной героини схоже с архетипом. Словарь личных имен под редакцией А. Суперанской дает такое определение: «Домна – Домина – повелительница, владычица» [2, с. 53]. Имя Платон в переводе с греческого обозначает «широкочечий, мощный». Таким образом, имя и отчество главной героини стоит в одном семантическом ряду с архетипом, что проецируется на характер главной героини, ее мировидением и сюжетом повести.

Связь с мифологическим прошлым красной нитью проходит через всю жизнь Домны Платоновны. Это проявляется в ее духовных потребностях. Личность главной героини находится в постоянной борьбе за то, чтобы несчастная душа оставалась сама собою. Отсюда вытекает двойственность натуры Домны Платоновны. Другими словами, в желании противоборствовать «искусственной» жизни героиня инстинктивно обращается к архетипам, стремится сохранить свою самобытность. Она «неустанно жаловалась на злокозненные происки человеческого рода, избравшего ее, Домну Платоновну, своей любимой жертвой и каким-то вечным игрищем истории, где она была всегда поправа, оскорблена и обижена за свои же добродетели и попечения о нуждах человеческих» [1, с.93].

Из древних мифов известно, что богиня Артемиде обладала враждебным и резким характером, чтла издавна принятые традиции и обычаи. Похожим характером обладает и Домна Платоновна. Она решительна в делах и категорична в поступках и суждениях: «Э, ге-ге-ге! Нет, уж ты, батюшка мой, со мной, сделай милость, не спорь! <...> Нет, это не я, а вы-то всё себе за привычки позволяете, что обо всем сейчас готовы спорить! Погоди еще, брат, поживи с мое, да тогда и спорь...» [1, с. 49].

Подобно богине Артемиде, Домна Платоновна занимается благоустройством вокруг себя: «Труд и хлопоты были сферою, в которой Домна Платоновна жила безвыходно. Она вечно суежилась, вечно куда-то бежала, о чем-то думала, что-то такое соображала и приводила в исполнение» [1, с. 54].

Подобно амазонкам, Домна Платоновна благосклонна к женщинам, при этом она четко формулирует некоторые постулаты женского поведения: «– Женский пол, говорила она, когда так уже к слову выпадет, – мне вот как он мне известен! – При этом Домна Платоновна сожмет, бывало, горсть и показывает. – Вот он, – говорит, – женский-то пол где у меня, весь в одном суставе сидит» [1, с. 50].

Отрицательно относится Домна Платоновна к любви, обосновывая такое отношение материальными заботами: «Хорошо этими любовями заниматься, у кого есть приспешники и доспешники, а как я одна, и постоянно отягощаюсь, и

постоянно веду жизнь прекратительную, то мне это совсем даже не на уме и некстати» [1, с. 116]. Несмотря на такие резкие отрицания, героиня «на старости лет» влюбляется в распутного молодого парня Валерку подобно Артемиде, которая была тайно влюблена в прекрасного юношу Эндимона.

«Петербургские обстоятельства» сделали Домну Платоновну такой категоричной и резкой. Эти качества приобретенные, так как прежде поведения она «была самого общительного, веселого, доброго, необидчивого и простодушно-суеверного. Характеру нее был мягкий и сговорчивый» [1, с. 54]. Утратив свой жизненный вектор, Домна Платоновна оказалась во власти постоянной смены устоявшихся форм.

В повестях 1860-х – начала 1870-х годов ярко отразилось переходное мироощущение Н. Лескова. Так, например, в «Воительнице» писатель стремился отразить античеловеческую природу устоявшихся общественных форм и механизмов, которые исказили тип сознания, предоставили человека самому себе. Не упуская случая, Н. Лесков раскрывает социальную тему через нравственную коллизию.

В отличие от героини повести «Леди Макбет Мценского уезда» Катерины Измайловой, которая стремится к полной автономности, Домна Платоновна ничуть не боится изменений, которые превратили ее из простой мценской женщины в петербургскую предпринимательницу. Рассказать историю таких изменений автор поручает Домне Платоновне. В ходе повествования мы наблюдаем эволюцию главной героини, характер ее разветвлялся вместе с картинами столичной жизни.

Н. Лесков поддерживал традиции натуральной школы. Писатель показывает какое сильное влияние оказывают «петербургские обстоятельства» на главную героиню. Именно поэтому какие бы истории своей жизни Домна Платоновна ни рассказывала, она всегда была оскорблена и унижена ими. С другой стороны, прочувствовав изнутри этот мир, Домна Платоновна смогла приспособиться и жить по морали Петербурга.

Самое главное, по мнению Домны Платоновны, «лицом своим уметь владеть, как ей угодно». Этот навык позволил ей пробиться во многие знатные петербургские дома, раскрывать выгодные для ее предприятия тайны. Ловко и мастерски ей удается совершать дела: от поисков женихов до продажи мебели и платьев.

Домну Платоновну с радостью ждут во многих домах. И это неспроста. Она по-особому любит свое занятие, что помогает ей перевоплотиться из успешной предпринимательницы и удачливой свахи в творческую натуру. Но даже в «петербургских обстоятельствах» такие талант и увлеченность своим делом не мешают оставаться Домне Платоновне изворотливой, корыстной, а иногда циничной. Последнее качество ярко отразилось в сцене с Леканидой Петровной, которая сильно переживала свое первое свидание с богатым мужчиной. Хладнокровность ответа Домны Платоновны поражает: «Холоной неженке первый снежок труден» [1, с. 87]. Вероятнее всего, такое поведение породили «петербургские обстоятельства». Но изредка она напоминает своему

собеседнику, что ей свойственны доброта и простота. Доброта по отношению к оступившейся молодой жене Леканиде Петровне заключалась в поисках богатого мужчины, который, по убеждению Домны Платоновны, мог бы дать денег. Получив эти деньги, женщина смогла бы вернуться к мужу. При этом Домна Платоновна полностью уверена в правильности, благородстве, бескорыстии своего совета и глупости Леканиды Петровны. Используя ряд манипуляций, Домна Платоновна добилась того, что Леканида Петровна опустилась до проституции. Но Н. Лесков не дает своей оценки, он выносит это на суд читателя.

Из множества бесед с Домной Платоновной автор вывел немало догадок и наблюдений об особенностях характера главной героини, противоречивости ее натуры и изложил свои попутные комментарии о самобытности и феноменальности характера собеседницы. То, что открылось в Домне Платоновне под самый занавес жизни, изменило представление о влиянии «петербургских обстоятельств» над ней и открыло черту, которая будет превалировать в характерах лесковских героев. Господство натуры всегда будет сильнее власти обстоятельств. Домна Платоновна во всей полноте показала мощь и индивидуальность своего характера, когда влюбилась в молодого ветреного парня Валерку. Такая сила характера перекрыла общественные нормы поведения и вместе с Катериной Измайловой, Настей-«песельницей» продолжила список лучших художественных образов Н. Лескова.

Список литературы

1. Лесков Н.С. Рассказы / Н.С. Лесков. – М.: Сов. Россия, 1981. – 480 с.
2. Суперанская А.В. Словарь русских личных имен: более 7 500 русских имен: [история возникновения имен: образование отчеств] / А.В. Суперанская. – М.: Эксмо, 2004. – 288 с.

ЧТО ЖЕ МЫ «ВОЗРОЖДАЕМ»?

Статья на одну из этих тем, под названием «Странные обряды...», уже публиковалась ранее, но сейчас будет уместным снова вернуться к ней частично, хотя бы потому, что она своей актуальности не утратила, и появились новые предпосылки и аргументы для ее продолжения. Поэтому предлагаемая статья будет несколько видоизменена и дополнена.

Как уже говорилось ранее, откуда-то появился «ритуал» принятия присяги, когда вынимается из ножен шашка и на ее клинок, как на поднос, ставится стакан с водкой и новобранцу, принявшему присягу, – предлагается из него «причаститься». – Ну и что же тут такого? – скажет обыватель. Конечно, вроде бы и ничего особенного, если относиться к этому виду оружия, как к декоративной, но необязательной, принадлежности современной казачьей формы (что, в сущности, так и есть) и не более того. Но наши деды так не считали.

...Шашка висела у казака дома на стене или на ковре, дожидаясь, когда хозяин наденет ее, вместе с погонами и кокардой, только тогда, когда уйдет на службу или на сборы. Больше ее, как правило, не трогали. Поэтому можно ли было представить казака, использующего доставшуюся ему от отца – деда шашку, свидетельницу и участницу многих сражений и побед, в качестве подставки для стакана с водкой? Да ему и в кошмарном сне такое глумление над оружием не могло присниться. А вот для нынешних, т.н. «поверстанных казаков», это в порядке вещей. А еще у нас многие «лихие» атаманы любят таким же образом встречать высоких гостей, преподнося на той же несчастной шашке рюмку или стакан водки. (Автору приходилось неоднократно лично наблюдать подобное действие у нас на разных мероприятиях).

Откуда появился этот «обряд», кто его выдумал, причем, уже в наше время, – установить, наверно, уже сложно. Но он со скоростью эпидемии распространился по всему постсоветскому пространству. И что же этот обряд объективно символизирует? Что мы демонстрируем сегодня, и что завещаем потомкам? Понятно, для современных казаков шашка, даже самая настоящая, уже не является действующим оружием, и многие уже не осознают того, если хотите, сакрального смысла, который имела в семье казака дедовская шашка, тем более, что сейчас практически уже невозможно найти такую семью, где еще может храниться такая шашка (мы знаем, что были времена, когда ее хранение сулило владельцу, мягко выражаясь, большие неприятности) А что же тогда говорить о «поверстанных», или как там их еще называют, «принятых в казаки» новобранцах, которые, возможно, и шашку-то впервые увидели лишь во время вышеописанного «обряда»? Что для них это оружие? В их представлении шашка уже только и нужна для принятия подобным образом «присяги».

К разряду «странных» можно отнести также и привычку некоторых казаков, и причисляющих себя к ним, везде таскать с собой нагайку. И это в условиях города, где все казаки поголовно пешие. Носят нагайку, обычно засунув за голенище сапога. Как мы знаем, нагайка в казачьих войсках предназначалась для управления лошадью. Для чего она нужна нынешнему городскому казаку? Чтобы выделяться среди общей массы? Что же это за «традиции» такие? На наш взгляд, причина их появления кроется в обыкновенной исторической неграмотности и в подражательстве. Кто-то по незнанию, или умышленно придумал что-то свое: будь это – форма одежды или снаряжение, или какой-то фантастический «обряд», вроде вышеназванных, а остальные, не вникая и не задумываясь, перенимают это в полной уверенности, что это так было всегда и должно быть сейчас: дескать, хочешь выглядеть казаком – должен иметь нагайку. Вот еще есть традиция дарить уважаемым и почетным гостям нагайку, по-видимому, как символ казачьего радушия и гостеприимства. Что в данном случае должна обозначать нагайка? Напоминание о том, что в начале прошлого века всевозможные революционеры прилепили казакам прозвище «нагаечники»? Но казаки, всегда были против навязывания им полицейских функций. А может, это знак того, что современные казаки с готовностью принимают на себя отведенную им роль неких жандармов? Старушек с семечками на вокзалах разгонять? Правда, есть надежда, что со временем дурная привычка разгуливать с нагайкой отпадет сама собой: нынешняя модернизированная «форма» казаков не предусматривает сапоги и ремни, следовательно, засовывать нагайку будет некуда, а в руках носить ее не совсем и удобно.

И наконец: а знает ли кто-нибудь из нынешних казаков, что любимую ими «всепогодную» кричалку «Любо», присказку «Слава Тебе, Господи, что мы казаки», которую даже некоторые священники уже считают «казачьей молитвой», а также разные ритуалы, как то: проведение круга, выборы атамана и даже «совет стариков» – придумал 30 лет назад один питерский писатель-сказочник? Тогда, в начале 90-х, все было для нас новым, воспринималось все на веру и тогда это проходило; но сейчас, когда стали доступны многие архивные документы, мемуары, зарубежные и репринтные издания, стало ясно, что все это полнейшие небылицы, а не возврат к традициям, сложившимся у казаков к началу XX столетия. Но последующие поколения казаков, ничтоже сумняшеся, восприняли уже, как незыблемые, хотя и кажущиеся странными в наше время эти, с позволения сказать, «традиции,» и теперь по любому поводу и повсюду дружно орут «Любо», подобно небезызвестной Эллочке-людоедке (у которой, кстати, словарный запас был побогаче), при выборе атамана проверяют у кандидатов, которые, как правило, на 99%-атеисты, наличие нательного креста, распинают их в виде креста, некоторые еще и посыпают голову несчастного кандидата пылью или грязью, шлепают нагайкой, хотя ни в одном из известных нам архивных источников ничего подобного не встречается. И т.д., и т.п. Вот так и бытуют эти придуманные псевдо-ритуалы в затянувшихся играх взрослых дядек.

А теперь о серьезном... 30 лет назад именно казаки по роду, а не по «духу» и прочим признакам, заявили о необходимости возрождения казачества, как народа, с его традициями, историей и культурой и восстановления исторической справедливости по отношению к нему. И если сто лет назад наши (здесь слово «наши» имеет самый конкретный смысл) деды-прадеды испытали на себе настоящий геноцид, именуемый расказачиванием, о чем и говорилось все эти три десятилетия, то сейчас среди казачьих потомков все чаще звучит понятие «этноцид», который по сравнению с физическим уничтожением осуществляется еще более изощренно, а потому более опасен. Суть этноцида – в полной замене казаков на ряженую публику, к казачеству никакого отношения не имеющую, с постепенным формированием нового облика псевдо-казака или неоказака с таким же новым мировоззрением, с новодельными «традициями» и вытеснением казачьих потомков на задворки общественной жизни. Идеологическая основа этноцида очень четко выражена в приписываемом бывшему советнику по делам казачества при Президенте РФ Г. Трошеву высказывании: «Казачество такое, какое оно есть сегодня, государство, т.е. власть, не устраивает. С 1990 г. возрождение стихийное. В XXI в. казачество с его «навозным патриотизмом» – анахронизм; общины, традиции – средневековое мракобесие, «упертое казачество» современному государству европейского уровня просто вредно. Мы создадим новое казачество из чего угодно без так называемых казачьих потомков, тянущих нас назад к феодализму». Относительно «средневекового мракобесия» в чем-то можно согласиться, но остальное, как говорится, без комментариев!

И, самое главное, эта идея уже внедряется в массы; повсеместно под барабанную дробь буквально «с нуля» создается обезличенное «новое казачество», без связи с прошлыми поколениями, по причине их отсутствия, и мимикрирующее под донских, оренбургских и пр. казаков, в зависимости от приближенности к месту исторического проживания последних. В России нет ни одной области или края, где бы не объявились «потомки Ермака или Разина» У нас, например, все поголовно стали «донскими казаками». В настоящее время наметилась тенденция уйти от привязки к какой-либо исторической территории. Появилось т.н. «Центральное каз. войско», «Северо-западное», «Всероссийское...» и пр. Для многих это очень удобно: не нужно доказывать свое происхождение, что-то выдумывать: «казак» и все тут, и «форма» уже придумана! Какие вопросы? Хотя...тут и спрашивать никто не будет: все равны. Кроме всеобщего «оказачивания» в основном неказачьего населения (а фактически, окончательного расказачивания, начатого 100 лет назад), идет массивное наступление на казачье культурное наследие. Как уже было сказано ранее, все вдруг стали «разбираться» (а по сути, все отвергать) в казачьем фольклоре, в традиционной одежде и т.п. Возникла какая-то дьявольская мода на казачество. Улицы городов заполнили какие-то мужики в новой «казачьей» форме, как правило, все «ахвицера». Как сказали бы в былые времена: «иногородние объявили себя казаками». На конкурсах и концертах всячески поощряется «псевдо-казачий» песенный суррогат, т.н. «народная

попса», и постепенно вытесняются подлинные казачьи песни. И еще стоит отметить, что традиционная культура, фольклор, история у неокзаков имеют далеко не первостепенное значение, если не сказать, что вообще ничего не значат. Главное – «служба» (любая! и кому угодно!) и все связанные с нею новые «ритуалы», желание везде «наводить порядки», «контролировать» и т.д., что вполне соответствует их представлениям о казаках, как о «нагаечниках» и не более... Поскольку большего неокзаки и не требуют, то местные власти идут им в их стремлениях навстречу. Стоит ли после этого удивляться появлению всяких фантастических, якобы казачьих, «традиций», которым теперь и следует «новое казачество», и за которые иногда становится просто стыдно. Казачьим же потомкам, вопреки всему, чтобы окончательно не затеряться среди этих псевдоказаков, остается хотя бы в память о своих предках-казаках, придерживаться, по крайней мере, в повседневном быту настоящих, а не выдуманных, семейных традиций и обычаев (например, в вопросе отношения к старикам, о месте и роли женщины в казачьей семье, в воспитании детей и пр.), что бывает тоже непросто; осознавать свою этническую идентичность, учитывать при этом, что сегодня условия жизни кардинально изменились; не заикливаться, по примеру неокзаков, непременно на «службе» или полицейских функциях: жизнь современных казаков должна быть богаче всесторонне, ведь из нашей среды в прошлом вышло немало не только талантливых полководцев, но и поэтов, писателей, художников, композиторов, инженеров; глубже изучать свои исторические корни, причем по серьезным источникам, а не по различным примитивным байкам; продолжать свою родословную, тем более, что сейчас для этого гораздо больше возможностей, чем это было в начале 90-х. Кстати, вот тест на принадлежность к казачьему роду: если род ваш действительно состоит из многих поколений казаков, то, по имеющимся в РГВИА и др. архивах послужным спискам казаков, а также по епархиальным книгам, можно составить свою довольно углубленную родословную. (Автору этих строк именно таким образом удалось установить свою родословную по обеим линиям с конца XVII и начала XVIII в., но это при том, что в нашей семье хранилась память о предках до прапрадеда включительно, это значительно облегчило поиски).

У тех же, кто себе казачье происхождение придумал, - а таких, увы, немало и, похоже, они начинают доминировать, – то понятно, что никаких послужных списков быть не может. Обычно они говорят, что их «предки тоже были казаками» или «казаки расселились по всему миру, поэтому их полно везде...», но при этом затрудняются назвать не только станицу, хутор или просто место происхождения своих предков, но и отчество, а то и имя прадеда. Но это ничуть не мешает им выглядеть «святее папы римского»: они берутся, например, «просвещать» неискушенную публику в вопросах казачьих «традиций», хотя сами, что интересно, кроме избитых словесных штампов о «патриотизме» и пр., ничего сказать больше не могут. Им обязательно нужно иметь удостоверение, в котором написано: «казак», иначе как же доказывать свое нынешнее состояние? Они совершенно серьезно утверждают, что их дети уже будут «родовыми

казаками», будто они живут не в XXI веке, а 3-4 столетия назад. Какое-то массовое умопомрачение! Никогда не понимал таких людей. Зачем присваивать себе имя чужого народа, отказываясь при этом от национальности своих родителей, а значит, и от них самих? Зачем врать себе, своим близким, особенно детям, и окружающим, придумывать несуществующих «предков»? Носить чужую одежду? Зачем?

Наши деды (мои, в частности, оба) в прошлом достаточно испытали по отношению к себе все «прелести» государственной политики, чтобы еще и мы, их прямые наследники, позволяли всяким самозванцам порочить их светлую память, пусть даже и без злого умысла, – по незнанию или глупости, – подобными безграмотными и ложными «ритуалами», «обрядами» и прочими манипуляциями.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Голикова Анастасия Романовна – студентка I курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Заславская Елена Александровна – преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»

Змиевская Екатерина А. – студентка I курса специальности «Русский и английский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Ильин Сергей Александрович – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Ищенко Нина Сергеевна – заведующая аспирантурой и докторантурой ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»

Колбасова Юлия Р. – студентка I курса специальности «Русский и английский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Криволап Светлана Сергеевна – студентка IV курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Куприенко Валерия А. – студентка I курса специальности «Русский и английский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Ладивница Элина А. – студентка I курса специальности «Русский и английский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Лаченко Ирина Ю. – студентка I курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Левченко Ирина Г. – студентка I курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Мошук Ксения Александровна – студентка IV курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Огородняя Ольга В. – студентка I курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Омельченко Дарья Н. – студентка I курса специальности «Русский и английский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Прачковская Елена И. – студентка I курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Райковская Валерия Ю. – студентка I курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Тепикина Анастасия Ю. – студентка I курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Трошкина Оксана С. – студентка I курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Фадеев Никита В. – студент I курса специальности «Русский и английский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Черепяхин Василий Петрович – Атаман Луганской Общины донских казаков (г. Луганск, ЛНР)

Черниенко Лариса Владимировна – кандидат филологических наук, профессор кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Черновенко Татьяна А. – студентка IV курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Яковлева Виктория Юрьевна – студентка IV курса специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Коллектив авторов

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА – 2020**

**Материалы
Университетской
научно-практической конференции**

(Луганск, 6 марта 2020 г.)

Редакционная коллегия оставляет за собой право технического и стилистического редактирования статей. Авторы статей несут полную ответственность за содержание статьи.

Под общей редакцией – С.А. Ильина
Корректор – А.Б. Молодцов
Компьютерная верстка – А.Б. Молодцов

Подписано в печать _____. Бумага офсетная.
Гарнитура TimesNewRoman.
Печать ризографическая. Формат 60x84/16.
Усл. печ. л. _____. Тираж 50. Заказ № _____.

Издатель

ГОУ ВО ЛНР

«Луганский государственный педагогический университет»

«Книга»

ул. Оборонная, 2, г. Луганск, ЛНР, 91011. Т/ф: (0642)58-03-20
e-mail: knitaizd@mail.ru