

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЛУГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЛГПУ»)

Институт филологии и социальных коммуникаций
Кафедра русской и мировой литературы
Общественная организация «Луганская ассоциация учителей литературы и
русского языка»



РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

*СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
ОТКРЫТОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ*

КНИТА

Луганск, 2023

УДК 821.161.1.09(06)
ББК 83.3(2Рос)-02я43
Р89

Рецензенты:

- Дьякова Т. А.** – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русского языка и литературы ФГБОУ ВО «ЛГАКИ им. М. Матусовского».
- Леоненко А. С.** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации ФГБОУ ВО «ЛГАКИ им. М. Матусовского».
- Якименко Л. Н.** – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой начального образования ФГБОУ ВО «ЛГПУ».

Русская литература в контексте мирового литературного процесса
Р89 (12 апр. 2023 г., г. Луганск) : сборник материалов конференции [Электронный ресурс] / под ред. А. А. Максименко, ФГБОУ ВО «ЛГПУ». – Электрон. дан. – Луганск : ФГБОУ ВО «ЛГПУ», 2023. – 168 с. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – Минимальные систем. требования: Intel Celeron 1700 Mhz и выше, 128 Мб RAM, 300 Мб, ОС Microsoft Windows 7 и выше, дисковод CD-ROM 2x и выше; мышь. – Загл. с этикетки диска

В сборнике представлены материалы Открытой научно-практической конференции «Русская литература в контексте мирового литературного процесса» (12 апреля 2023 г., г. Луганск). Научные труды отражают литературоведческие поиски в теории и истории литературы, компаративистике, истории литературной критики, методике преподавания литературы, литературном краеведении.

Сборник адресован литературоведам, методистам, преподавателям, учителям-словесникам, аспирантам, магистрантам, студентам и всем, кто интересуется актуальными вопросами истории и теории литературы в общекультурном, филологическом и методическом аспектах.

УДК 821.161.1.09(06)
ББК 83.3(2Рос)-02я43

*Рекомендовано научной комиссией
ФГБОУ ВО «ЛГПУ»
(протокол № 4 от 16.11.2023 г.)*

© Коллектив авторов, 2023
© ФГБОУ ВО «ЛГПУ»

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
IN MEMORIAM	6
РАЗДЕЛ I. ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, ЖАНРЫ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ СТИЛИ	13
<i>БАУАЕВ К. К.</i> МНОГОГРАННОСТЬ ТВОРЧЕСТВА В.В. ХЛЕБНИКОВА... 14	
<i>ВАЛАШОК В. В.</i> РОМАННЫЙ» СЮЖЕТ КАК ОСНОВА КОМПОЗИЦИОННОГО УСТРОЙСТВА ЦИКЛА С.А. ЕСЕНИНА «ПЕРСИДСКИЕ МОТИВЫ»	23
<i>ГУБКОВЫЧ В. Н.</i> ОСОБЕННОСТИ АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ СИМВОЛИКИ В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЕВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»	31
<i>ДАРЕНСКИЙ В. Ю.</i> ЖАНР «ЛИТЕРАТУРНОЙ БЕСЕДЫ» В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ Г. АДАМОВИЧА	37
<i>ЗУЕВА А. Р.</i> НОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ЛИМОНОВА.....	43
<i>КОНЬКОВА М. Ю.</i> КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН В ЛИРИКЕ В.С. ВЫСОЦКОГО	48
<i>ЛАНСКАЯ О. В.</i> СЛОВО КАК ОТРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю.П. КУЗНЕЦОВА	52
<i>ЛАГОДА А. Ю.</i> РОЛЬ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ДРАМАТУРГИИ Л.М ЛЕОНОВА	57
<i>ЛЕБЕДЕВА Т. Р.</i> НЕКРОПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА»	63
<i>ПАНТЕЛЕЕВА Н. Ю.</i> ИДЕЯ САКРАЛИЗАЦИИ СЛОВА В ЛИРИКЕ З. ГИППИУС.....	69
<i>ПРАЧКОВСКАЯ Е. И.</i> САТИРА В ЛИРИКЕ В. МАЯКОВСКОГО	74
<i>ПОПОВА А. Н.</i> СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ОБРАЗОВ ФУТЛЯРНЫХ ЛЮДЕЙ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА.....	79
<i>ПШЕНИЧНАЯ А. А.</i> ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА С.П. ЩИПАЧЕВА	83
<i>ХАТНЮК А. В.</i> МЕТОД РЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА ЕФРЕМОВА	86
<i>ЧУЛЮКИНА А. В.</i> ОСОБЕННОСТИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЛИРИКИ И.А. БУНИНА	90

<i>ШИКИНА Е. С.</i> ФУНКЦИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ МОТИВОВ В ПОЭМЕ А.А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ».....	97
РАЗДЕЛ II. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	105
<i>АУЛОВ А. М.</i> ДЕМОНИЧЕСКОЕ КАК ОБЪЕКТИВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОБРАЗОВ МИФОЛОГИИ И ТРАГЕДИИ (в работах философа и эстетика М.А. Лифшица).....	106
<i>КОТОМЦЕВ Д. О.</i> ЭССЕИСТИКА Х. ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА: ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ	113
<i>ТЕПИКИНА А. Ю.</i> СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ	119
<i>ФАДЕЕВ Н. В.</i> Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ КРИТИКИ	125
<i>ЧИСТЯКОВА М. Н.</i> ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА ОБРАЗНОГО СТРОЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ.....	158
<i>ШУМСКАЯ А. В.</i> ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ «МЕТА-АВТОРА» В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА	137
РАЗДЕЛ III. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	142
<i>САВИНА Л. Н.</i> МЫ ИМУЩИЕ, НО НЕ ОБРЕТШИЕ»: УРОК ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ ПО РАССКАЗУ ПРОТОИЕРЕЯ Н. АГАФОНОВА «ЮРОДИВЫЙ ГРИШКА» В 11 КЛАССЕ	143
РАЗДЕЛ IV. СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС ЗА РУБЕЖОМ.....	149
<i>КОРОБКО К. В.</i> МЕСТО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КИТАЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ	150
<i>НЕСТЕРОВ П. А.</i> РЕЦЕПЦИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В. ВУЛФ В РОМАНЕ М. КАННИНГЕМА «ЧАСЫ»	155
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	163

ПРЕДИСЛОВИЕ

В рамках Фестиваля науки 12 апреля 2023 года в Луганском государственном педагогическом университете прошла Открытая научно-практическая конференция *«Русская литература в контексте мирового литературного процесса»*. Базой проведения конференции стала кафедра русской и мировой литературы Института филологии и социальных коммуникаций, а соорганизатором – Общественная организация «Луганская ассоциация учителей литературы и русского языка».

Конференция прошла в соответствии с планом научных конференций в сфере наук об образовании Юга России, а также, как и весь Фестиваль науки, была приурочена к Году педагога и наставника.

Конференция объединила исследовательские интересы более пятидесяти литературоведов, учителей-словесников, молодых учёных.

Председателем оргкомитета конференции выступила директор Института филологии и социальных коммуникаций, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы *Олеся Перетятая*, а сопредседателем оргкомитета и модератором конференции – кандидат филологических наук, и. о. заведующего кафедрой русской и мировой литературы *Анна Максименко*. Дружеские отношения кафедры с другими вузами и школами благодаря конференции укрепились: в научном мероприятии приняли участие учёные-литературоведы и учителя из Нальчика, Волгограда, Липецка, Севастополя, Челябинска.

Пленарное заседание прошло в очно-заочном формате. Спикерами стали исследователи широкого философского и филологического профилей: доктор философских наук, доцент *Виталий Даренский* (г. Луганск), доктор филологических наук, доцент *Лариса Савина* (г. Волгоград), доктор филологических наук, доцент *Казим Бауаев* (г. Нальчик), кандидат филологических наук *Ольга Ланская* (г. Липецк), кандидат филологических наук *Евгений Руднев* (г. Липецк), кандидат филологических наук, доцент *Виктория Нестерук* (г. Севастополь). В ходе пленарного заседания обсуждалась широкая литературоведческая проблематика: мировая классическая литература, жанровое своеобразие критики Г.В. Адамовича и современного критического дискурса, региональный компонент в школьном курсе литературы, современная русская поэзия (В.В. Хлебников, С.А. Есенин, Ю.П. Кузнецов) и проза.

Работа конференции продолжилась на секционных заседаниях, во время которых обсуждались проблемы истории и теории литературы и вопросы интерпретации и анализа художественного текста в контексте мирового

литературного процесса. Модераторами секций выступили кандидаты филологических наук, доценты кафедры русской и мировой литературы **Ирина Шаповалова** и **Анатолий Аулов**.

Направлениями работы конференции стали:

- *Классика: опыт современного прочтения.*
- *Поэтика современной русской литературы, жанры и индивидуальные стили.*
- *Проблема анализа и интерпретации художественного текста.*
- *Культурно-художественный диалог в русской и зарубежной литературе.*
- *Региональная литература: историко-культурный и методический аспекты.*
- *Актуальные проблемы методики преподавания литературы.*

Активное участие в конференции приняли учителя литературы из школ Луганска, Краснодона, Красного Луча, Липецка, а также члены Общественной организации «Луганская АССУЛ», педагоги ГУ ЛНР «Гимназия № 30 имени Н. Т. Фесенко».

В результате работы конференции были комплексно рассмотрены актуальные вопросы изучения русской литературы в контексте мирового литературного процесса, обсуждён потенциал новых теоретико-литературных концептов для анализа художественного текста в контексте теоретической и исторической поэтики, исследован ценностный потенциал региональной литературы в школьной программе, а также сформирована методологическая основа для обновления системы литературного образования.

IN MEMORIAM

Памяти профессора Ларисы Владимировны Черниенко



*Лариса Владимировна Черниенко
(15.03.1949 – 06.02.2023)*

Лариса Владимировна Черниенко – луганский литературовед, литературный критик и педагог, кандидат филологических наук, доцент, работавшая в должности профессора на кафедре русской и мировой литературы ФГБОУ ВО «ЛГПУ». Главный редактор литературно-художественного альманаха «Крылья» (2010–2023). Член Интернационального Союза писателей. За многолетнюю плодотворную научную и преподавательскую деятельность Л.В. Черниенко было присвоено высокое звание «почётный профессор» Луганского государственного педагогического университета, в котором она проработала более полувека. Почётный работник науки Луганской Народной Республики. Была награждена государственной наградой ЛНР – Знаком «За усердие» II степени, медалью им. Мацуо Басё Интернационального Союза писателей, почётным знаком «Отличник народного образования Узбекистана», многочисленными грамотами Министерства образования и науки Украины.

Лариса Владимировна Черниенко (до замужества – Воротынцева) родилась в Луганске (тогда – Ворошиловграде) 15 марта 1949 года. Закончила луганскую среднюю школу № 33 с золотой медалью, затем отделение русского языка и литературы филологического факультета Луганского государственного педагогического института имени Т.Г. Шевченко. Литературой увлекалась с детства; по словам Ларисы Владимировны, ей повезло с замечательным учителем русского языка и литературы, к которой она обращалась даже после окончания школы; в старших классах Л.В. Черниенко посещала подготовительные курсы при вузе, на которых впервые познакомилась с основами академического литературоведения.

Жизнь, преподавательская, научная и творческая работа Л.В. Черниенко была неразрывно связана с литературой и ЛГПУ (сменившим при ней множество названий). После окончания вуза в 1970 году она была оставлена на кафедре русской и зарубежной литературы преподавателем и работала там до конца жизни: ассистентом, доцентом, профессором. Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук писалась во время учёбы в аспирантуре в Москве. Научным руководителем стал В.П. Друзин, специалист по советской поэзии 20–60-х гг. XX в. Л.В. Черниенко не только посещала лекции московских литературоведов, но и проводила колоссальное количество времени в «Ленинке» (сейчас – Российская государственная библиотека) и «Иностранке» (Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы имени М.И. Рудомино), в театре, где ставили современные пьесы, и на встречах с советскими писателями. Кандидатскую диссертацию на тему **«Школьная повесть в советской детской прозе 20–30-х гг. (художественные возможности и пути развития)»** блестяще защитила в Московском государственном педагогическом институте им В.И. Ленина в 1981 г. Тематика диссертации – детская литература – оставалась актуальной для Л.В. Черниенко и её учеников и в дальнейшем, а увлечение театром в итоге стало стимулом написать монографию **«Русская драматургия на рубеже тысячелетий»** (2010).

С 1989 по 1993 гг. занимала должность заведующего кафедрой всемирной литературы ЛНПУ. В течение многих лет была членом профкома университета, подготовила нескольких призёров МАН. С 2003 по 2014 гг. возглавляла научную комиссию факультета иностранных языков вуза. Являлась членом научной комиссии ЛГПУ. Более тридцати лет читала лекции на курсах повышения квалификации и профессиональной подготовки. Несколько лет Л.В. Черниенко преподавала на курсах подготовки учителей русского языка и литературы в Чехии.

По воспоминаниям Ларисы Владимировны, за годы работы ей довелось разработать и прочитать внушительное количество литературоведческих

курсов: от русского устного народного поэтического творчества до новейшей русской и зарубежной литературы. Причём работала она не только на филологическом факультете, но и на историческом; по её словам, историки оказались чуткими и проницательными читателями, которые с радостью знакомились с золотыми страницами мировой литературы. На историческом факультете Л.В. Черниенко преподавала в начале карьеры, что стало отличной подготовительной базой для дальнейшей педагогической деятельности: филолог широкого профиля и обширных интересов, Л.В. Черниенко сумела последовательно прочитать курс истории всемирной литературы, начиная от античного этапа её развития и завершая советской литературой.

В дальнейшем преподавательская работа Л.В. Черниенко синхронизировалась с её научно-исследовательскими интересами. Ею были разработаны уникальные курсы, сохранённые кафедрой русской и мировой литературы до настоящего времени: «Мировая детская литература», «Литература стран ближнего зарубежья и СНГ», «Современная литература на границе столетий», «Литературный процесс конца XX века: методология, жанровые модификации, персоналии», «Новейшие тенденции развития литературного процесса». Современная мировая литература была главным предметом литературоведческих изысканий Л.В. Черниенко, фундаментальным итогом которых стали две книги: уже упомянутая монография о современной драматургии и учебное пособие (а фактически – монографический учебник) **«Русская литература конца XX – начала XXI столетий»** (пер. изд. в 2004 г., второе, расширенное, – в 2009 г.). В последние годы Л.В. Черниенко делилась замыслом написать книгу о **современной женской поэзии** (об этом – многие её статьи последних лет, напр.: *«Особенности воплощения темы любви в русской женской поэзии рубежа тысячелетий (Инна Кабыш, Вера Павлова)»*, *«Гендерный аспект социальных проблем современного общества в русской литературе рубежа тысячелетий»*, *«Проблемно-тематическая и художественная специфика поэзии Веры Павловой (сборник “Из восьми книг”)»*). «Женской», разумеется, с определённой долей условности: речь шла, скорее, об особом, *другом* видении мира, об отличном от мужского мирозерцании, а не о стилиевой специфике и поэтике (хотя и о них в том числе). Подробно об этом направлении в современной русской поэзии можно познакомиться в учебном пособии Л.В. Черниенко (как и вообще с развитием русской поэзии, начиная с 70-х гг. XX в.). Сама книга, скромно названная учебным пособием, на наш взгляд, является одним из первых классических трудов о новейшей русской литературе (наряду с книгами Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, М.А. Черняк и др.). Её отличает концептуальность изложения, авторская система, охватывающая ключевые тенденции литературного процесса конца XX – начала XXI века, а не установка на

характеристику персоналий. Это выражается в логической структуре книги: от анализа общих закономерностей развития литературного процесса на рубеже тысячелетий до подробного освещения всех литературных явлений (раздел первый), представленных в драме, эпосе и лирике (разделы второй – четвертый). Завершают пособие вопросы, задания и списки критической и художественной литературы, призванные помочь студентам подобно и самостоятельно разобраться с разнообразием и многоликостью современной русской литературы.

Продолжением идей пособия стала монография «Русская драматургия на рубеже тысячелетий». В ней последовательно и концептуально убедительно излагается история, теория и функционирование новейшей русской драматургии (от А. Вампилова до Е. Гришковца и М. Арбатовой). Л.В. Черниенко сосредотачивается на таких аспектах драматургического дискурса, как жанровые модели, система персонажей (и облик «героя времени»), проблематика современных русских пьес, причём автор обращает внимание не только на специфику художественного текста, но и на его критическую рецепцию и адаптации на сценах театра и в кинематографе. Идеи, высказанные Л.В. Черниенко в монографии, остаются актуальными и методологически плодотворными и спустя больше десяти лет. Это, в частности, рубрикация литературного процесса, выявление и анализ жанровых структур (монопьеса, вербатим-пьеса, авторские жанры, постмодернистская драма, «новая драма» и т. д.), внимание к общечеловеческой и индивидуальной проблематике, источником которых являются персонажи и их *причудливая* жизнь в пространстве драматического текста.

Л.В. Черниенко признавалась, что не хотела быть «кабинетным учёным»: если бы всё же судьба так сложилась, то она, по собственному убеждению, написала бы монографию об общечеловеческом звучании литератур стран ближнего зарубежья и СНГ. В этой области она была специалистом по творчеству В. Быкова, Н. Думбадзе, Ч. Айтматова и др. Впрочем, то же самое можно сказать и о *региональной литературе* (публикации о которой у Л.В. Черниенко ярко представлены в альманахе «Крылья»: о В. Дале, А. Фадееве, В. Спекторе, Т. Дейнегиной, В. Силкине и др.), и о *детской литературе* (творчество А. Алексина, В. Берестова, Р. Погодина, Ю. Яковлева и др.), и о *современной зарубежной драме* (драматургия С. Беккета, Т. Стоппарда и др.). Свои научные интересы Л.В. Черниенко популяризировала среди студентов (темы выпускных работ, магистерских и кандидатских диссертаций, связанные с современным литературным процессом, – первопроходческие труды о Ю. Полякове, А. Иванове, Е. Водолазкине, М. Каннингеме) и коллег-филологов. Л.В. Черниенко в сложные послевоенные годы смогла организовать несколько научно-практических конференций

(«Русская литература на рубеже тысячелетий», «Мировая литература на рубеже тысячелетий») и круглых столов (о писателях-женщинах), которые объединили исследовательские интересы вузов Луганска, Донецка, Горловки, Ялты, Севастополя, Витебска. Помимо активной работы с молодыми учёными Л.В. Черниенко часто писала статьи в тандеме с другими учёными – например, с И.П. Зайцевой (о драматургическом дискурсе, методике преподавания литературы) и Л.Н. Синельниковой (о современной лирике). Живая научная мысль усиливалась в соавторстве, позволяя представить специфически **филологические** анализы драматургии и лирики, ведь Л.В. Черниенко отвечала за литературоведческий компонент статьи, а И.П. Зайцева и Л.Н. Синельникова – за лингвистический. Впрочем, сама Л.В. Черниенко была филологом в подлинном смысле слова – глубоким аналитиком и толкователем эстетической сущности художественного текста в его языковом выражении. Об этом свидетельствуют тонкие наблюдения о расширении зоны ремарки в современной драматургии, речевых жанрах в структурных моделях пьес и лирических стихотворений, внимание к образам персонажей и их речевому облику, типам художественной проблематики в их взаимосвязи с жанровой структурой (в том числе – авторских жанров), гибридным жанровым моделям (пьеса-ремейк, монопьеса, моностих), эссеизму современной прозы и проч. – т. е. *синтетическим* явлениям в филологической науке.

Научный стиль работ Л.В. Черниенко тоже можно считать явлением синтетическим: он соединил в себе академическую филологическую терминологию, опору на критическую историографию вопроса, лёгкость и доступность изложения, литературно-критический блеск и – часто – ироничность оценок, искренность изложения и глубину эстетического анализа художественного текста. Л.В. Черниенко внимательно следила за развитием филологической науки, поэтому её работы всегда находились на высоком уровне, равным своему времени (концептология, дискурсология, нарратология, зарубежная литературоведческая терминосфера, когнитивная лингвистика, психология творчества).

Преподавательский стиль Л.В. Черниенко соответствовал её научным трудам: «просто о сложном», доступно, иллюстративно, диалогично – так можно было бы обозначить методическую стратегию профессора. Лекции Л.В. Черниенко (как и устные доклады) никогда не были монологическими; в аудитории всегда открывалась возможность свободного общения, научного диспута, диалога сознаний. Она никогда не проходила на занятие без дополнительных материалов – выписок из литературных изданий, сборников стихотворений, вырезок из интервью с писателями. Л.В. Черниенко всегда готовила творческие задания для студентов и магистрантов, выполнение которых они демонстрировали на следующих занятиях: подготовка сообщений

о писателе, литературном явлении, анализ художественного текста, обзор литературно-художественного издания, рецензии и обзоры вышедших книг. (Многие книги, с которыми знакомила студентов Л.В. Черниенко, были подписаны их авторами – лучшими современными писателями.) Самостоятельную работу студента Л.В. Черниенко всегда выстраивала в творческой плоскости: конспекты фундаментальных монографий сочетались с подготовкой филологических анализов текстов, написание рефератов – с созданием писем самому себе в детстве. Л.В. Черниенко поощряла эссеизм изложения, но подчёркивала, что это – только начало подлинно научного исследования, которое должно опираться не только на интуитивные прозрения и эмоциональные реакции, но и на поуровневый анализ текста, обзор имеющейся критической литературы, опору на теоретические концепты современного литературоведения.

Благодаря усилиям Л.В. Черниенко и С.А. Ильина на кафедре русской и мировой литературы вплоть до 2022 г. проводился научно-методологический семинар, посвящённый проблемам науки о литературе. На семинаре выступали как преподаватели кафедры, так и студенты и молодые учёные. Обсуждались посещённые луганскими литературоведами форумы и научно-практические конференции, зачитывались доклады, иллюстрирующие научные поиски, рецензировались новинки – издания серии «ЖЗЛ», филологические монографии, анализировались выпуски литературно-художественного альманаха «Крылья», бессменным редактором которого почти тринадцать лет была Л.В. Черниенко¹. Семинар позволял поддерживать в течение всего учебного года высокий научный уровень и творческий и исследовательский энтузиазм студентов кафедры. Л.В. Черниенко неоднократно выступала в Луганской республиканской универсальной научной библиотеке им. М. Горького, там же знакомила студентов с луганскими писателями, поддерживала контакты с Литературным музеем Владимира Даля.

Все научные, творческие, педагогические достижения были отмечены в юбилейный для ЛГПУ год – 2021: тогда же она была награждена министром образования и науки Луганской Народной Республики нагрудным знаком **«Почётный работник науки Луганской Народной Республики»**. Проект «Университет в лицах», посвящённый столетию вуза, записал видеоролик о Л.В. Черниенко: <https://youtu.be/rJqxmib-mI4?si=ZY9O477SAeWT72R0>.

Несмотря на тяжелейшие военные времена, пандемию коронавирусной инфекции и пошатнувшееся состояние здоровья, Л.В. Черниенко до конца жизни преподавала, руководила выпускными работами, консультировала

¹ Плодотворная редакторская работа Л.В. Черниенко в альманахе – предмет отдельной заметки. Яркое представление о её работе на посту главного редактора «Крыльев» можно получить, ознакомившись с интервью, которая она дала portalу «Луганск 1» в 2019 г.:

https://youtu.be/SkAEi_HLYXA?si=q_OSEzG43pYsuNM8

аспирантов, принимала участие в конференциях и возглавляла редакцию альманаха «Крылья». Именно ей была доверена важнейшая миссия – возглавить и руководить единственной в Республике литературоведческой школой «Русская литература в контексте мирового литературного процесса», которая объединила научный поиск почти ста молодых учёных, опытных литературоведов. Благодаря работе Л.В. Черниенко расширилась география научных контактов кафедры – к Донецку и Горловке присоединились Витебск, Ялта, Севастополь, Волгоград, Саратов, Рязань, Тверь.

К сожалению, 6 февраля 2023 Ларисы Владимировны Черниенко не стало. Однако она оставила колоссальное научное наследие, которое живо в её книгах, статьях, учениках и коллегах. Эти научные достижения продолжают работу выдающихся луганских литературоведов кафедры русской и мировой литературы прошлого (А.В. Ефремина, Г.С. Слободкина, В.В. Самойлова, Б.Л. Беляева, Ю.П. Фесенко, В.И. Бахмача, С.А. Ильина и др.) и современности, формируют и совершенствуют парадигму литературоведческой подготовки филологов Луганского государственного педагогического университета.

В рамках очерка трудно тщательно проанализировать творческий и научный путь Л.В. Черниенко, поэтому перспективе – подготовка полной библиографии трудов Л.В. Черниенко, переиздание её монографии и учебного пособия, а также организация памятных чтений, в фокусе которых будут интересовавшие Ларису Владимировну литературоведческие проблемы.

I. Кандидатская диссертация, автореферат

1. **Черниенко, Л. В.** Школьная повесть в советской детской прозе 20–30-х годов : художественные возможности и пути развития : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Л. В. Черниенко. – Москва, 1981. – 209 с.
2. **Черниенко, Л. В.** Школьная повесть в советской детской прозе 20–30-х годов : художественные возможности и пути развития : автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Л. В. Черниенко. – М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1981. – 20 с.

II. Монография

3. **Черниенко, Л. В.** Русская драматургия на рубеже тысячелетий : монография / Л. В. Черниенко. – Луганск : Изд-во ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2010. – 200 с.

III. Учебные пособия

4. **Черниенко, Л. В.** Русская литература конца XX – начала XXI столетий : учеб. пос. / Л. В. Черниенко. – Луганск : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2009. – 249 с.
5. **Черниенко, Л. В.** Литература и литературоведение : учебное пособие / Л. В. Черниенко. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2011. – 80 с.

Д.О. Котомцев

Раздел I

*Поэтика русской литературы, жанры и
индивидуальные стили*

*Бауаев К. К.,
доктор филологических наук, доцент,
заведующий кафедрой русской и зарубежной литератур
ФГБОУ ВО «КБГУ им. Х.М. Бербекова»
(г. Нальчик, Кабардино-Балкарская Республика, РФ)*

МНОГОГРАННОСТЬ ТВОРЧЕСТВА В.В. ХЛЕБНИКОВА

В статье «Многогранность творчества В.В. Хлебникова», основываясь на комплексном исследовании биографии и творчества В. Хлебникова, представлены богатство и масштабность проблематики поэтических и прозаических произведений автора. Автор предпринял попытку провести разграничение поэтических и прозаических текстов Хлебникова по формальным признакам, затронув такие понятия, как фрагментарность, метризация, паронимизация и строфизация произведения. В центре рассматриваемых проблем, наряду с жанрово-стилевыми особенностями, оказалась специфика прозы, генезис прозы и поэзии В.В. Хлебникова.

***Ключевые слова:** Поэт, проза, поэзия, метрика, форма, поэтический образ, авангард.*

Вопросы, связанные с категорией «проза поэта», всегда оставались актуальными и привлекали литературоведов разных времен. Этот криптотип является своеобразной формой художественной речи, совмещающей в себе характерные черты, традиционные для прозы и поэзии. У прозы этот феномен «заимствует» развитие сюжета, событийность, внимание к детали, наличие системы образов, некоторые особенности композиции, у поэзии – эмоциональность, яркое выражение и развитие различных чувств, наличие метрически организованных, рифмованных строфических форм, анафорической композиции, звукописи, создание особого ритма. Понятие «проза поэта» в отечественном литературоведении, оставаясь до сих пор недостаточно исследованной, русскому читателю знакома ещё с эпохи А.С. Пушкина. Это был период, когда в литературе стали утверждаться литераторы, которые в равной степени удачно пользовались как стихотворной, так и прозаической формой речи. Вслед за А.С. Пушкиным от стихотворной к прозаической форме переходили М.Ю. Лермонтов, И.С. Тургенев и другие. Но особый расцвет такого явления как «проза поэта» в России приходится на рубеж XIX–XX веков, так называемый период «Серебряного века» в русской литературе. В эпоху «Серебряного века» в русскую литературу вошло немало имен, снискавших свою известность как в поэтических, так и в прозаических жанрах. «Проза представителей «Серебряного века» явление интересное и уникальное», которое привлекает внимание многих современных исследователей [10, с. 226].

Своеобразием жанрово-стилистических форм, особое интересна проза Виктора Владимировича Хлебникова. Сложные, закодированные, насыщенные реминисцентными образами прозаические произведения Велимира Хлебникова, одного из самых ярких и загадочных, непредсказуемых поэтов «Серебряного века», представляют современному исследователю широкий простор для освещения в новом свете. В. Хлебников опередил свое время и вместе с тем, как будто явился из глубины веков, из мира древнейших цивилизаций. Его разностороннее литературное творчество насыщено ёмким содержанием, проникнуто философскими размышлениями о добре и зле, о случайном и закономерном, о связи времени и пространства. Одержимый идеей планетарного единства лучших людей мира, которые аккумулировали бы поучительный опыт своих цивилизаций, поэт создаёт в своих произведениях своеобразный мир дальнейшего развития России, он пишет о строительстве железных дорог, о современном искусстве, о значимости кино и радио в жизни людей. Автора всегда волновали проблемы экологии и атомной энергии [3, с. 145]. Поэт-футурист, Хлебников в своей прозаической деятельности выступил как импрессионист, отказался от четкой линии, внятного контура художественного образа, заменив его мелкими раздельными и контрастными мазками, сдержанно выраженными ощущениями. Маяковский справедливо назвал Велимира Хлебникова одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе. В своем творчестве Хлебников, образно говоря, выстраивает звездную дорожку для взлета к вершинам признания Борису Пастернаку, Марине Цветаевой, Николаю Заболоцкому, Осипу Мандельштаму и многим другим талантам. Тем не менее личность и творчество Хлебникова всегда вызывали неоднородные суждения его современников, исследователей и литературных критиков. Поэта называли и «единственным нашим поэтом-эпиком», и «новым зрением» в литературе, «поэтом будущего» «колумбом новых поэтических материков», «наибольшим мировым поэтом XX столетия» и так далее. «У нас есть Хлебников. Для нашего поколения он – то же, что Пушкин для начала XIX века, то же, что Ломоносов для восемнадцатого,» – так охарактеризовал его Бенедикт Лившиц, без которого трудно представить себе исследования по русскому авангарду [1, с. 74]. Тем не менее новые власти России равнодушно относились к творчеству человека, на долгие годы определившего горизонты ритмических и пророческих возможностей стиха. Инерция большевистского посыла в эстетическом пространстве Советского Союза оказалась таковой, что в первой половине XX столетия В.В. Хлебникова отнесли к представителям буржуазного упаднического искусства. «На самом деле отторжение новационных находок русского символизма, акмеизма, футуризма, имажинизма – всего, крайне подвижного в концептуальном плане сообщества

русских писателей первых десятилетий XX века – было естественным и ожидаемым ответом коммунистической догматики на чрезмерное и неконтролируемое архетипическое многообразие литературы, в первую очередь, поэзии» [2, с. 45]. Неоднозначно воспринимало Хлебникова государство (в лице М. Горького), Горький, отказывая в публикациях молодому автору, считая его «графоманом», хранил у себя в библиотеке книги Хлебникова и сборники с его участием.

В противовес этим субъективным, а где-то и предвзятым суждениям совершенно справедливо сказано В.П. Григорьевым – специалистом по творчеству В.В. Хлебникова о том, что «...без Хлебникова неадекватно осмысление культуры XX века в целом, ее итогов и перспектив» [4, с. 415]. Велимир Хлебников всегда обращался к эксперименту, к соединению различных направлений искусств, типов художественного мышления, его интересовал опыт не только западных предшественников, но и русской классики. В результате В.В. Хлебников заявляет о себе как талантливый поэт, как мастер короткого рассказа – притчи, фрагмента с глубоким философским содержанием. Хлебников, безусловно, известен, прежде всего, как поэт. Но, как справедливо заметил Р.В. Дуганов, «в его иерархии ценностей поэзия отнюдь не занимала, безусловно, первенствующее место. В отличие, скажем, от Пастернака, пришедшего к поэзии через музыку, или от Маяковского, шедшего через живопись, Хлебников шел к поэтическому слову от естествознания, филологии и математики» [6, с. 302].

Малая проза Хлебникова, при наличии ряда общих типологических признаков, отличается повышенной смысловой наполненностью, богатой ассоциативностью, характерным жанрово-стилевым своеобразием: необычайно простой манерой доверительного разговора, ясностью, естественностью рассказа, лишённого вычурности и напыщенности, которые порой совмещаются с неожиданным погружением в иные миры, временные пласты, иные сферы сознания. Синтезируя литературу с «пространственным» искусством Велимир Хлебников, добивается того, что именно в такой форме он отображает свою пространственно-временную концепцию, в которой «художественная реальность составляет образ прошлого и образ будущего. В их сопряженности и относительной свободе. В их дружной, романтически окрашенной противопоставленности бескрылому «сегодня» – эмпирически однозначной, до конца «осуществившей» себя и тем исчерпавшей данности. «Сегодня» – это и есть „пространство“, мир без четвертого измерения». Ряд исследователей, анализируя прозаические произведения В. Хлебникова высказывают мнение, что произведениям автора присуща особая дробность больших форм, что является результатом воздействия стихового начала. Как пример такой дробности рассматриваются «паруса» (главы) «Детей Выдры»,

нарочитую фрагментарность «Кургана Святогора» (статью-проповедь, раздробленную на 12 небольших фрагментов и пронумерованных Хлебниковым римскими цифрами); «Лебедию будущего», «Радио будущего». Из-за дробности прозаических творений и отсутствия связного сюжета многие тексты Хлебникова, по словам Ю.Б. Орлицкого, превращаются в циклы миниатюр [11, с. 89]. А. Урбан же утверждает, что творчество Хлебникова «многовариантно, порою фрагментарно. И в то же время это не собрание зарисовок и этюдов, не россыпь афоризмов и словесных мозаик. Хлебников эпичен, каждый его фрагмент – обломок необозримого целого, материал огромной фрески, находящейся в энергичном и непрерывном пересоздании» [10, с. 89]. Действительно, Велимир Хлебников, не обходя в своей писательской практике крупных эпических форм, отдавал предпочтение малым формам: стихотворениям в прозе, миниатюрам, фрагментам, рассказам-притчам, рассказам с элементами новеллистики, философским этюдам, и т.д., что, безусловно, может быть названо миниатюризацией прозы. А эпичность Хлебникова как раз заключается в том, что самое главное для него – донести человечеству свои философские взгляды на мир и человека, свои новаторские идеи. Многие его мысли в прозе имеют поэтический вариант в стихах. «Это поэтический образ тех же идей» [16, с. 90].

Таким образом, малая проза и поэзия поэта, у истоков которой стоял А.С. Пушкин и активно заявленная в эпоху Серебряного века, представляется как наиболее эффективное средство познания и образного отражения действительности. Плотность письма и глубина отражения жизненных явлений отвечают требованиям художественности, которая, по словам И.А. Ильина, «выражается в образной и словесной экономии, когда оставляется лишь самое необходимое, когда лаконизм оказывается существенным элементом стиля», истинная художественность не терпит «безбрежного водолея» [13, с. 282].

В ситуации сложно, а порой и противоречиво решаемых вопросов теории малой прозы и прозы поэта, когда нередко первоочередная роль отводится элементам формы, мы, вслед за А.Н. Веселовским, считаем необходимым уделять при этом важное место вопросам смыслового содержания. Неопровержимое доказательство этого явления – малая проза В. Хлебникова. «Ключевая фигура российского литературно-художественного, авангарда», художник и мыслитель драматически сложной судьбы, чье имя окружено множеством легенд, мифов, долгие годы был обречен на непонимание и превратное толкование. И в наше время еще существует мнение, будто «цель российских авангардистов состояла в том, чтобы разрушить привычный способ «чувствовать» искусство» [8, с. 80]. Этот тезис, безусловно, не исчерпывает и не раскрывает всю важность роли и заслугу В. Хлебникова в истории

отечественной и мировой художественной литературы, художественного сознания в целом.

Безусловно, В. Хлебников внес свой важный, но не до конца осмысленный, вклад в процесс создания новой эстетической парадигмы, нового типа жанровой системы, основанной на взаимодействии неканонических жанров с каноническими, выступил как мастер предельно сжатого и удивительно емкого по содержанию рассказа, притчи, зарисовки, как творец нетрадиционных форм повествования о насущном в жизни мира и человека, о многих его «болевых точках». Всеохватное изучение личной и творческой биографии В. Хлебникова на современном этапе есть назревшая задача отечественного литературоведения несмотря на то, что целое столетие отделяет нас от эпохи творчества Велимира Хлебникова. Трудно не согласиться с мнением Д. Иоффе, что «комплексное изучение биографии и разностороннего творческого наследия, в частности – его малой прозы, опровергает сложившееся мнение о том, что «искусство авангарда – экспериментальная культура, цель которой – испытать себя на прочность». Хлебников-прозаик, ярко индивидуальный, предстает художником глубинного исторического мышления, оригинальным выразителем стиля своей эпохи. Обстоятельства рождения и ранних детских лет, проведенных среди людей восточной культуры, на лоне украинских ландшафтов, как и казанский период знакомства с природой Урала, с «неевклидовой геометрией» Н.Н. Лобачевского во многом обусловили основу мировоззрения Велимира Хлебникова, его натурфилософию, поиски «неевклидова пространства», идею всечеловеческого единства.

Творчество Хлебникова выходит за грани футуризма, ранний писательский опыт характеризуют поэта как самобытного художника, тяготеющего к традициям классической русской литературы в частности, к творчеству А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, а также к практике старших современников – писателей «знаниевского» круга, к вопросам истории, славянства, общепланетарной культуры. Поэтике Хлебникова-прозаика также не чужда стилизация. В подзаголовке рассказа «Велик день (подражание Гоголю)», автор сам указывает на факт стилизации. Это сближает его с Андреем Белым, чье творчество было связано с «совершенно исключительным значением личности и художественного мира Гоголя». Система образов, манера повествования, язык великого классика XIX века оказывает огромное влияние на творчество многих писателей XX века, в том числе на А. Белого и Велимира Хлебникова. В своем рассказе «Жители гор» Хлебников интенсивно вовлекает в стилевую ткань повествования гоголевские словесно-речевые реминисценции.

Созданный Хлебниковым синтез слова и живописи – это яркое своеобразие проявление художественного единства, характерного для «серебряного века», также обусловлено его ранним тяготением к рисованию, к геометрии рисунка, дружбой с художниками русского авангарда. Синтез слова и живописи в прозе Хлебникова, в его словесных портретах, в пейзажных зарисовках, в особенностях «мерцающей», многоплановой поэтической и прозаической речи, композиции, образности («живописный», импрессионистический стиль, символизм образов) обусловлен не только объективно стилевыми исканиями эпохи, но и индивидуальными особенностями писателя, его увлечением искусством живописи.

Экспериментируя и с формой, и с содержанием, Хлебников стремился донести до читателя свои идеи, свое видение мира, истории, открыть глаза современников на неразрывную связь времён, всего живого в этом мире. В произведениях малой прозы раннего Хлебникова поражает множество глубоких погружений в давно минувшее, предсказаний, социокультурных, онтологических, очень интересных наблюдений. Называя себя впоследствии «будетлянином», Хлебников творил все это для своих потомков, предстал честным свидетелем своего времени социально-исторических потрясений.

Создание Хлебниковым фрагментарных текстов, рассказов притчевого звучания, очеркового характера, фрагментов, зарисовок было обусловлено стремлением отразить в своих прозаических творениях свою собственную пространственно-временную, историософскую, гуманистическую концепцию. Обращаясь к такому приему повествования, избегая нагромождения событий и образов, писатель создает свое представление о конкретных человеческих судьбах и характерах, вместе с тем – нечто целостное, способное к саморазвитию, выстраивает свою систему ценностных координат.

Малая проза Хлебникова, помимо сложных, закодированных, фрагментарных текстов, представлена образцами «чистой» прозы, воплотившей гармонию равновесия между экспериментом и традицией. Такая проза Хлебникова отличается сжатостью, концентрацией смыслов, насыщенностью символических образов, раскрывающих идейный замысел произведения. Ее развитие и ценность определяется четким соблюдением тех требований, которая малая проза предъявляет к своему создателю. В первую очередь, это максимальный вес каждого слова в тексте, сжатость содержания, умение многое воплотить в малом объеме. Проза Хлебникова, с её повышенной смысловой наполненностью и ассоциативностью, сдержанным лиризмом, своеобразной формой художественной речи, близкой к метрическим и строфическим законам стихосложения, отличается широтой диапазона и удивительной глубиной философского, социокультурного и этногенетического содержания. Многие в прозе Хлебникова создано из ряда ассоциативных

образов, вытекающих из Священного писания, из русской классики, взывающих к активному действию, к пробуждению от сна.

Подобный синтез не является искусственно созданным, черты феномена отражают тип художественного мышления Хлебникова, он в совершенстве овладел литературным билингвизмом, феноменом сосуществования двух форм речи (поэзии и прозы) в рамках одной творческой системы. Жанровое своеобразие прозы Хлебникова обусловлено преднамеренным соединением разных стилевых начал: фольклорного, научного, художественного, литературно-критического, философского, что еще раз указывает на стилевую черту рубежа веков, которая характеризуется тяготением не только к художественному, но и к всеобщему синтезу.

Многое из прозы Хлебникова можно назвать чистыми жанровыми формами, но в них произошло преобразование, модификация канонических жанров, получивших название «ароморфных», переживающих усложнение структуры организмов в процессе эволюции. Примерами таких ароморфных рассказов у Хлебникова является «Закаленное сердце», рассказ-притча. Прозаические творения «Велик день» и «Жители гор» совмещают в себе признаки рассказа и новеллы, а «Око: Орочонская повесть» – больше похожа на рассказ-сказание, миф с элементами повести и драмы. В своей прозе поэт стремился выразить свои натурфилософские и историософские взгляды на устройство мира. Основа его натурфилософской концепции находится в соответствии с его космологической идеей «мыслезема» (стремлением объединить человека и историю, вещество и дух).

Во многих прозаических творениях Хлебникова доминирует мысль о том, что разумная человеческая деятельность – главный факт развития, что роднит его с такими выдающимися мыслителями, как Вл. Соловьев, Н. Федоров, П. Флоренский, Л. Гумилев и другими. Познавая законы природы и совершенствуя технику, человек становится силой, которая глубоко изменяет Землю своим трудом. Его экологическая парадигма определяет важную часть жизненной концепции, согласно которой поэт всем своим творчеством указывает на необходимость разумного воздействия человека на природу, остерегает от стихийного, хищнического отношения к ней, приводящего к ее гибели и распаду человеческой личности. В этом он созвучен с «имажинистом» Сергеем Есениным, неизменным защитником и певцом «меньших братьев», с реалистом философского склада мышления Л. Леоновым, автором «Барсуков», «Русского леса».

В своих рассказах («Охотник Уса-Гали», «Николай», «Жители гор») Хлебников показывает охотника как личность романтическую, исключительную, убежденную в своем превосходстве над всей природой, но он должен помнить о соблюдении нравственного закона, соблюдать закон черты и

меры. Такова, в частности, натурфилософия Хлебникова-неоромантика. Вслед за Вл. Соловьевым, он один из первых в XX столетии обратил внимание на вопросы разумного хозяйствования человека на земле, защиты природы, окружающей среды.

В стремлении преодолеть время поэт совмещает различных деятелей разных эпох на одной исторической оси. В соответствии со своей историософией Хлебников пытался найти ответы на вопросы о закономерностях и духовно-нравственном смысле исторического процесса, о путях реализации человеческих сущностных сил в истории, о возможностях обретения общечеловеческого, единства. Эта философия четко прослеживается в его прозаических творениях, если рассматривать их в эволюции в соответствии с историческим мировоззрением автора и влиянием эпохи.

Проза Хлебникова насыщена отголосками исторических фактов, событий, историческими именами – своеобразные знаки, символы своего времени. История древнейших цивилизаций от зарождения до затухания, исключительные исторические личности: реформаторы, бунтари, великие правители, мыслители встречаются во многих произведениях Хлебникова малой прозы («Велик День», «Закаленное сердце», «Жители гор», «Око. Орочонская повесть», «Есир», «Малиновая шашка»). От древнего мира Востока до истории современной России – таков охват его поэтического мира. В прозе Хлебникова в качестве ключевых слов выступают имена Разина, хана Кучума, Карла Каутского, Ницше, Якова Острицы, Пугачева, Платона, Дарвина, Аменхотепа и других. Интерес к выдающимся историческим деятелям предваряет учение о пассионарности Льва Гумилева. Все эти личности включены в действие и играют роль метафорических связных между эпохами, оттеняют особенности текущего исторического времени. Любое состояние, переживание героя, даже описание природы переплетаются с историческими именами и событиями.

Являясь формально футуристом, Хлебников во многом опирался на опыт прошлых веков, прозревая их связь с настоящим, предостерегал современников от роковых ошибок, тяжелых нравственных деформаций. Автор всегда опирался на главные жизненные ценности: истину и свободу, жизнетворческое начало в человеке, не случайно он делил людей на изобретателей, импонирующих ему и приобретателей.

Особое место в прозаических творениях Хлебникова занимают произведения, поднимающие проблему этнокультур, которые остаются остроактуальными и сегодня. В своем стремлении преодолеть границы времени и пространства Хлебников-прозаик с сочувствием изобразил население задунайской Руси, западных славян Черногории, Сербии, коренных жителей Дальнего Востока, Персии, Индии, показал монгольский мир. Он живо

откликнулся и поддержал дружеское обращение японских юношей, подтвердив свою «всемирность». В контексте религиозно-философских представлений в произведениях Хлебникова нашли отражение мотивы межнациональных отношений, писатель сумел по-новому открыть природу азиатских окраин России, мусульманского и буддистского Востока.

Не случайно В. Хлебникова называют реформатором, ведь он постоянно находился в поиске новых, прогрессивных идей. Творчество и образы Хлебникова отличаются экспериментаторством в области словообразования, фрагментарности, метризации, паронимизации и строфизации. Это нововведение было настолько эксцентрично, оригинальным, индивидуальным, что нередко не позволяло читателям и литературным критикам по достоинству высоко оценить его творческую палитру. Велимир Хлебников видел и относился к окружающей действительности парадоксально. Он поражал своих современников своим, казалось бы, не участием в людской бытовой суете, в своей незаинтересованности в этом, сохраняя при этом, свое бескорыстие, стремление к справедливости и добру.

Список литературы

1. Асеев, Н. Велимир Хлебников / Н. Асеев // Зачем и кому нужна поэзия. – М. : Советский писатель, 1961. – С. 167–178.
2. Бауаев, К. К. Критерии «новописьменности» и авторское самосознание / К. К. Бауаев // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2–2. – С. 237.
3. Боклагов, Е. Н. Концепция художественного творчества Велимира Хлебникова: философско-эстетический анализ / Е. Н. Боклагов. – М., 2000. – 131 с.
4. Григорьев, А. А. Стихотворения А. Фета / А. А. Григорьев // Вопросы литературы: журнал критики и литературоведения. – М., 2009. – № 3–4. – С. 406–448.
5. Дуганов, Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества / Р. В. Дуганов. – М. : Советский писатель, 1990. – 348 с.
6. Зданевич, И. М. Философия футуриста: Романы и заумные драмы / И. М. Зданевич. – М. : Гилея, 2008.
7. Минералова, И. Г. Русская литература Серебряного века: (поэтика символизма) / И. Г. Минералова. – М. : Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 1999. – 226 с.
8. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М. : РГГУ, 2002. – 685 с.
9. Сохряков, Ю. И. И. А. Ильин как литературный критик / Ю. И. Сохряков // Грани, 1995. – № 177. – С. 282–302.
10. Урбан, А. А. Образ человека – образ времени: очерки о советской поэзии / А. А. Урбан. – Л. : Художественная литература, Ленингр. отделение, 1979. – 323 с.
11. Якобсон, Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.

THE INTERACTION OF POETRY AND PROSE IN THE WORKS OF V.V. KHLEBNIKOV

The article "The interaction of poetry and prose in the works of V.V. Khlebnikov", based on a comprehensive study of the biography and creativity of V. Khlebnikov, presents the richness and scale of the problematic, poetic and prose works of the author. The author made an attempt to distinguish between Khlebnikov's poetic and prose texts on formal grounds, touching upon such concepts as fragmentation, metrization, paronymization and strophization of the work. In the center of the problems under consideration, along with genre and style features, was the specificity of prose, the genesis of prose and poetry by V.V. Khlebnikov.

Keywords: poet, prose, poetry, metric, form, poetic image, avant-garde.

УДК 82-1

Валашок В. В.,
учитель русского языка и литературы
(г. Краснодар, ЛНР, РФ)

«РОМАНЫЙ» СЮЖЕТ КАК ОСНОВА КОМПОЗИЦИОННОГО УСТРОЙСТВА ЦИКЛА С.А. ЕСЕНИНА «ПЕРСИДСКИЕ МОТИВЫ»

Лирический сюжет цикла назван «романным», так как в нём происходит эволюция духовного мира лирического героя: благодаря знакомству с новой культурой, с другим менталитетом, в пространстве мифопоэтического Востока лирический герой с новой силой переживает чувство любви – к женщине, к Родине, к поэзии, обретая духовный покой, и даже вынужденное расставание из-за измены и прощание с любимой – это начало новой жизни, в которую вступает человек с другой системой ценностей: путь странника, бродяги, юродивого завершён, начинается путь человека с мощным национальным и духовным самосознанием. Композиционно сюжет оформляется традиционными категориями экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки.

Ключевые слова: лирический цикл, «романный» сюжет, композиция.

*Издревле русский наш Парнас
Тянуло к незнакомым странам,
И больше всех лишь ты, Кавказ,
Звенел загадочным туманом.
С.А. Есенин. «На Кавказе»*

Лирический цикл С.А. Есенина «Персидские мотивы» создавался на протяжении 1924–1925 годов во время пребывания поэта на Кавказе, в Грузии и Азербайджане. Творческая история цикла, прототипы героев (Шаганэ – Ш.Н. Тальян), топонимика обстоятельно исследованы А.М. Марченко [4], некоторые уточнения истории создания «Персидских мотивов» в современном есениноведении сделаны Н.И. Шубниковой-Гусевой [11], О.Е. Вороновой [2]. Обобщённо период создания лирического цикла учёные называют попушкински – «Болдинской осенью» С.А. Есенина («Работается и пишется мне дьявольски хорошо», – отмечал сам поэт [Цит. по: 11, с. 106]), ведь в этот

короткий временной промежуток им созданы гениальные стихи и поэмы: «Русь бесприютная», «Письмо к женщине», «Поэтам Грузии», «Письмо от матери», «Анна Снегина». Т. Табидзе, общавшийся с С.А. Есениным в этот период, так объяснил внимание поэта к Востоку: «Кавказ, как когда-то для Пушкина, и для Есенина оказался новым источником вдохновения. В отдалении поэту пришлось много передумать, в нем происходила сильная борьбы за окончательное поэтическое самоутверждение» [Цит. по: 2, с. 15].

Взгляд на «Персидские мотивы» как на лирический цикл прочно закрепился в литературоведении (об этом, к примеру, писал И.В. Фоменко [8]), однако сколько-нибудь целостной интерпретации жанровой природы «Персидских мотивов» нами не было обнаружено. Отдельные аспекты поэтики и художественной специфики цикла исследованы в работах Л.Л. Бельской [1], Г.Р. Шипулиной [10], Н.М. Устименко [7], Д.Р. Шакировой [9], О.Е. Вороновой [2], в монографических трудах А.М. Марченко [4], А.Н. Захарова [3]. Опираясь на традиции изучения есенинской поэзии и сделанные учёными наблюдения, представим анализ циклической формы «Персидских мотивов».

О циклической форме композиционного устройства «Персидских мотивов» свидетельствует само желание С.А. Есенина создать «целую книгу стихов» (было задумано написать 20 стихотворений, в окончательную редакцию сборника попало 15), единство впечатления поэта от путешествия по Грузии и Азербайджану. В «Персидских мотивах», по мнению Н.И. Шубниковой-Гусевой, «отразились живые впечатления от встреч с жителями Баку, Тифлиса, Батума и уличными музыкантами, от многолюдных базаров, погребков, духанов, чайханы и восточной природы. Свою роль сыграло и увлечение Есенина восточными классиками: Саади, Хайямом и др.» [11, с. 107]. Заданный заглавием изображённый мир «Персидских мотивов» окрашен восточным «колоритом»: топонимикой (Тегеран, Багдад, Евфрат, Босфор, Шираз, Хороссан, Персия), именами персидских поэтов и обращением к их творчеству (О. Хайям (у С.А. Есенина – «Хаям»), Саади, Шахерезада (у поэта – «Шахразада»), Фирдуоси («Фирдуси»), Гассан), орнаментальным стилем восточной поэзии (например, стихотворение «Шаганэ ты моя, Шаганэ...» написано пятью пятистишиями с кольцевой композицией каждой строфы), образным рядом (луна, чайхана, роза, соловей и т. д.), что создаёт целостность тематики и стихотворной формы цикла.

Единого мнения о композиционном устройстве есенинского цикла нет. Н.М. Устименко предлагает трёхчастное деление «Персидских мотивов» на разделы: первый раздел (экспозиция) – стихотворения «Улеглась моя бывшая рана...», «Я спросил сегодня у менялы...» и «Шаганэ ты моя, Шаганэ...», второй (основная часть) – с четвёртого по четырнадцатое стихотворение, третий (заключение) – финальное стихотворение «Голубая да весёлая страна» [7, с. 175]. Подобное разделение нуждается в уточнении формулировок в контексте «романного» сюжета лирического цикла (определение принадлежит И.В. Фоменко [8]), что не отменяет высказанные во втором разделе мысли о процессуальной природе лирического сюжета: события души,

экзистенциальные переживания и философские обобщения соседствуют в «Персидских мотивах» с фабульными эпизодами (встреча с возлюбленной, прогулки в саду, разговор с менялой и торговцем, измена и т. д.). Переживание любви в цикле действительно несёт в себе отпечаток романной формы, однако, на наш взгляд, необходимо перенести акцент с любовного сюжета на *сюжет становления и изменения* (духовного преобразования) *личности лирического героя* (Н.М. Устименко верно называет это «эволюцией лирического героя» [7, с. 173]).

Согласно концепции Н.Д. Тамарченко, в основе инварианта романного сюжета лежит идея становления личности. Герои «совершают акт духовного самоопределения в поиске и реализации личной, национальной и общечеловеческой свободы, инициативы и ответственности человека перед миром и самим собой» [6, с. 64]. Характер героя – внутренне меняющийся, что отражается на всей системе образов и хронотопе: «Герой становится собой в исторически меняющемся мире, в момент смены эпох» [Там же]. Соотнеся теоретический инвариант романного сюжета с художественным целым «Персидских мотивов», мы можем предложить такую модель лирического «романного» сюжета цикла: в знакомстве с новой культурой, в пространстве мифопоэтического Востока (экспозиция), лирический герой с новой силой переживает чувство любви – к женщине, к Родине, к поэзии (завязка), с обновлённых позиций оценивает свою жизнь, обретая духовный покой (время «хулиганства» прошло) (развитие действия), и даже вынужденное расставание (кульминация цикла) и прощание с любимой не становятся кризисной точкой, а предстают как возможность начала новой жизни (развязка). Момент смены эпох в «Персидских мотивах» означает психологическую и личностную трансформацию лирического героя: время бродяжничества и странничества прошло, наступил момент «покоя и воли», время ревизии мировоззренческих установок, что соответствует последнему этапу творческого развития С.А. Есенина, для которого определяющим стал мотив подведения итогов [5, с. 541]. «Удаль, озорство, хулиганство воспринимаются теперь как прошлые ошибки. На смену им приходит покаяние, созерцательность, светлая грусть», – отмечает И.Н. Сухих [Там же].

Экспозицией «романного» сюжета выступает стихотворение «Улеглась моя бывшая рана...»: «Улеглась моя была рана, / Пьяный бред не гложет сердце мне»² (с. 248), – период кабаков и хулиганства в прошлом (он метафоризируется в мотиве ранения): лирический герой ценностно преобразуется в новом хронотопе («Синими цветами Тегерана / Я лечу их нынче в Чайхане» (с. 248)), переосмысляет свою картину мира благодаря новому предчувствию любви (за символическим образом *розы* прочитывается женщина, любовь, страсть):

² Стихотворения С.А. Есенина цитируются по изданию: *Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. / С.А. Есенин. – М. : Наука – Голос, 1995. – Т. 1. – 601 с.* После стихотворных строк в круглых скобках указаны страницы.

*Угощай, хозяин, да не очень.
Много роз цветет в твоём саду.
Нездаром мне мигнули очи,
Приоткинув чёрную чадру (с. 248).*

Завязывается же сюжет неявно: в стихотворении «Я спросил сегодня у менялы...» за диалогом с менялой (который является многозначным образом: лирический герой меняет не только деньги, но и русские слова на «персидские» для признания в любви) проступает уже не предчувствие, а переживание любви (момент встречи опущен поэтом). Лирический герой желает чувственно, осязаемо передать свою страсть, поэтому вопросы его намеренно «приземлённые»:

*Как сказать мне для прекрасной Лалы
По-персидски нежное «люблю»?
...
Как назвать мне для прекрасной Лалы
Слово ласковое «поцелуй»?
...
Как сказать мне для прекрасной Лалы,
Как сказать ей, что она «моя»? (с. 250).*

Лексика подчёркнуто предметна: «нежное», «ласковое», «моя» – всё это материально, физически ощущаемо, только эпитет «прекрасная», повторённый трижды, свидетельствует о невозможности внятно описать словами возлюбленную, поэтому поэт абстрактно возводит её образ в высшую степень. Углубляет мотив чувственного восприятия меняла, заявив, что «*О любви в словах не говорят, / О любви вздыхают лишь украдкой, / Да глаза, как яхонты, горят*» (с. 250). Поцелуй и возможность признания в любви исключительно тактильны: «*Красной розой поцелуи веют, Лепестками тая на губах*», «*“Ты моя” сказать лишь могут руки, / Что срывали чёрную чадру*» (с. 251).

Эксплицитно сюжетная завязка проявлена в стихотворении «Шаганэ ты моя, Шаганэ...», которое кажется точкой «золотого сечения» цикла «Персидские мотивы». В сознании лирического героя возлюбленная ассоциируется с Родиной (память о далёкой России трижды повторяется строкой «*Потому что я с севера, что ли...*» (с. 252), образами ржи, рязанских раздолий)), и даже восхищение красотой Востока не может затмить трепетное чувство отеческих краёв. Парадоксальным образом центром лирического сюжета, «романного» действия оказывается не только переживание любви к женщине, но и исповедально выраженное чувство к России (или Руси, как она будет названа в другом стихотворении цикла), которая вновь, как в ранней поэзии С.А. Есенина, идеализируется, воплощается в образах космического пространства; не случайно Родина у поэта ассоциируется с луной (хотя луна, по утверждению О.Е. Вороновой, частотный образ и в классической восточной поэзии [2, с. 17]; однако это не противоречие, а точка лирического сопряжения двух важных топосов для С.А. Есенина: экзотического «шафранного края» и

далёкой «северной» России). Рай уже не потерян, как было в «Москве кабацкой», а вновь обретён благодаря переживанию всплеска любви вдали от дома (ср.: *«Лицом к лицу / Лица не увидеть. / Большое видится на расстояньи»* (с. 123)).

Развитие действия в лирическом сюжете стремительно ветвится на несколько тематических линий: любовь к Родине и женщине, поиски смысла жизни, самосознание поэта, роль поэзии и творческого акта, причём любовь лирическим героем намеренно поэтизируется. Сам герой подчёркивает свою роль поэта, для которого границы (социальные, географические, моральные) зыбки; поэтому он позволяет себе снимать с девушки чадру, чтобы поцеловать Шаганэ в губы:

*И не мучь меня заветом,
У меня заветов нет.
Коль родился я поэтом,
То целуюсь, как поэт* (с. 254).

Пространственные рамки тоже не сковывают поэта: глаза прекрасной «персиянки» могут заменить богатства и красоты Босфора и Багдада; только Россия (там осталась «дальняя северянка», о которой постоянно думает герой-поэт) возникает в сюжете как знак отдалённости лирического героя от мира Востока. Потому и кажутся лирическому герою глаза Шаганэ морем, в которых отблеском горит голубой огонь: в них можно забыться. Однако эта метафора содержит двойственный образ, который вводит мотивы отчуждённости, холода, предвещающие неизбежное расставание ввиду невозможности полного слияния двух миров.

Лирический герой вторгается в социокультурные и религиозные каноны восточной жизни: *«Мне не нравится, что персияне / Держат женщин и дев под чадрой»* (с. 257):

*Иль они от тепла застыли,
Закрывая телесную медь?
Или, чтобы их больше любили,
Не желают лицом загореть,
Закрывая телесную медь?* (с. 257).

Далее мотивы телесности варьируются в каждой строфе. Прекрасное тело не должно быть скрыто: *«Потому и прекрасные щёки / Перед миром грешно закрывать, / Коль дала их природа-мать»* (с. 258), – так же, как всему миру явлена красота розы. Философское переживание красоты предметного мира сопрягается в цикле С.А. Есенина с красотой душевного покоя. Душевное пространство ассоциируется у лирического героя с садом, пределы которого невозможно найти:

*Воздух прозрачный и синий,
Выйду в цветочные чащи.*

*Путник, в лазурь уходящий,
Ты не дойдешь до пустыни (с. 259).*

В этом душевном пространстве «голосом» духа становится поэзия, материализованная в образах *песен Саади* (персидского поэта, жившего на территории современного Ирана), *флейты Гассана* (азербайджанского поэта). Благодаря поэзии, творческому акту «*Нет ни тревог, ни потери*» (с. 260) в душевном мире, «*уделе желанном*» для тех, «*кто в пути устал*» (с. 260). Бесконечность поиска, которая так напряжённо ощущается в «Исповеди хулигана», «Москве кабацкой», «Инонии» и др. произведениях С.А. Есенина, сменяется признанием покоя и воли венцом пути человеческого духа. В стихотворении «Золото холодное луны...» эта мысль развита благодаря интертекстуальному диалогу с лермонтовским «Выхожу один я на дорогу». Ритмические рисунки стихотворений схожи: они написаны пятистопным хореем с пиррихиями, мужская рифма чередуется с женской, рифмовка перекрёстная. Идеино-тематически миробраз есенинского стихотворения словно продолжает и углубляет смысл программного стихотворения М.Ю. Лермонтова. Медитативное размышление концептуализирует мотивы покоя («*Хорошо бродить среди покоя / Голубой и ласковой страны*» (с. 261)); образы песни, сна, сада, путника, притяжения к земле перекликаются в стихотворениях. Ср. у С.А. Есенина:

*Это пела даже Шахразада, –
Так вторично скажет листьев медь.
Тех, которым ничего не надо,
Только можно в мире пожалеть (с. 262), –*

и у М.Ю. Лермонтова:

*Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел.*

Сон оказывается знаком не смерти, а душевного спокойствия, пространства любви, духовного ощущения бытия. Очевидна перекличка и с А.С. Пушкиным («*Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...*»), за которым С.А. Есенин, видимо, следует в трактовке умиротворения (оно – в творчестве, а не в поисках мнимого счастья):

*На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля –
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.*

Постепенно сюжет близится к кульминации – осознанию противоречий иного, «восточного», мировоззрения. В лирическое повествование вводятся

темы измены, прощания с любимой и цветущим садом, ощущение необходимости возврата домой («*Мне пора обратно ехать в Русь. / Персия! Тебя ли покидаю?*» (с. 264)). Уже в стихотворении «В Хороссане есть такие двери...» любовь драматизируется:

*У меня в руках довольно силы,
В волосах есть золото и медь.
Голос пери нежный и красивый.
У меня в руках довольно силы,
Но дверей не смог я отпереть* (с. 263).

Сюжетная кульминация наступает в стихотворении «Отчего луна так светит тускло...». Фабульное событие – измена любимой – оказывается не таким значимым, как неспособность Шаганэ понять песнь лирического героя, выражающую душевную боль и муку, возвышающую до идеала: «*Сердцу – песнь, а песне – жизнь и тело... / Оттого луна так тускло светит, / Оттого печально побледнела*» (с. 272). Несовершенство человеческих возможностей, неполнота чувств заставляет страдать и природу (параллелизм между внутренним и природным мирами), но мир естественный – это ещё и сострадающий мир. Впрочем, лирический герой по-философски реагирует на измену (измену мечты в том числе) принятием жизни, благодарностью за радость, ведь

*Слишком много виделось измены,
Слез и мук, кто ждал их, кто не хочет.
.....
Но и все ж вовек благословенны
На земле сиреневые ночи* (с. 272).

Следующее стихотворение продолжает развитие этой философемы повторяющимся обращением: «*Глупое сердце, не бейся. / Все мы обмануты счастьем*» (с. 273). В основе стихотворения – контраст: с одной стороны, лирический герой впадает в отчаяние от невоплотимости счастья в личной судьбе, с другой стороны, он уверен, что грядущая любовь ответит «*Песнею соловьиной*», потому что «*Жизнь не совсем обманула*» (с. 273): соловей – традиционный образ поэта в русской литературной традиции, что в контексте всего цикла вместе с образом розы отсылает и к средневековой традиции, и, что вероятнее, к творчеству А.А. Блока («Роза и соловей», «Соловьиный сад»). Последнее стихотворение цикла «Голубая да весёлая страна...» подтверждает эту параллель: «*Слышишь, розу кличет соловей?*» (с. 275). В целом же финал цикла свидетельствует о понимании творчества (песни) как возможности обновления и гармонизации мира с помощью любви:

*Голубая да веселая страна.
Пусть вся жизнь моя за песню продана,
Но за Гелию в тених ветвей*

Обнимает розу соловей (с. 276).

Резюмируя анализ «романного» сюжета, подчеркнём справедливость мысли об эволюции духовного мира лирического героя в сюжете: благодаря знакомству с новой культурой, с другим менталитетом, в пространстве мифопоэтического Востока лирический герой с новой силой переживает чувство любви – к женщине, к Родине, к поэзии, обретая духовный покой, и даже вынужденное расставание из-за измены и прощание с любимой – это начало новой жизни, в которую вступает человек с другой системой ценностей: путь странника, бродяги, юродивого завершён, начинается путь человека с мощным национальным и духовным самосознанием.

Список литературы

1. Бельская, Л. Л. Песенное слово : поэтическое мастерство С. Есенина : кн. для учителя / Л. Л. Бельская. – М. : Просвещение, 1990. – 142 с.
2. Воронова, О. Е. «По-персидски нежное "люблю"…» (Есенин и Шаганэ) / О. Е. Воронова // Современное есениноведение. – 2013. – № 24. – С. 15–21.
3. Захаров, А. Н. Поэтика Есенина : монография / А. Н. Захаров. – М. : [Б. и.], 1995. – 220 с.
4. Марченко, А. М. Поэтический мир Есенина / А. М. Марченко. – М. : Сов. писатель, 1989. – 302 с.
5. Сухих, И. Н. Структура и смысл: теория литературы для всех / И. Н. Сухих. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 660 с.
6. Теория литературных жанров / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Т. Тамарченко, В. И. Тюпа ; под ред. Н. Т. Тамарченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с.
7. Устименко, Н. М. Поиски «желанного удела» лирическим героем книги стихов С. А. Есенина «Персидские мотивы» / Н. М. Устименко // Исследовательский журнал русского языка и литературы. – 2019. – Т. 7, № 1 (13). – С. 173–191.
8. Фоменко, И. В. Поэтика лирического цикла : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08 / И. В. Фоменко. – М., 1990. – 21 с.
9. Шакирова, Д. Р. Язык и стиль «персидских мотивов» Сергея Есенина / Д. Р. Шакирова // Вестник ТГГПУ. – 2007. – № 1 (8). – С. 74–78.
10. Шипулина, Г. И. Художественное время и пространство в микрокосме «Персидских мотивов» С. А. Есенина / Г. И. Шипулина // Современное есениноведение. – 2007. – № 7. – С. 35–38.
11. Шубникова-Гусева, Н. И. «Болдинская осень» Есенина (глава из нового учебника для лицеев, гимназий и колледжей) / Н. И. Шубникова-Гусева // Современное есениноведение. – 2004. – № 1. – С. 106–117.

THE "NOVEL" PLOT AS THE BASIS OF THE COMPOSITIONAL DEVICE OF S.A. YESENIN'S CYCLE "PERSIAN MOTIFS"

The lyrical plot of the cycle is called "novel", since the evolution of the spiritual world of the lyrical hero takes place in it: thanks to acquaintance with a new culture, with a different mentality, in the space of the mythopoetic East, the lyrical hero experiences with renewed vigor a feeling of love – for a woman, for the Motherland, for poetry, finding spiritual peace, and even forced separation from-for treason and saying goodbye to your beloved is the beginning of a new life, which a person with a different system of values enters: the path of a wanderer, a tramp, a fool is

completed, the path of a person with a powerful national and spiritual self-consciousness begins. Compositionally, the plot is framed by the traditional categories of exposition, plotting, development of action, culmination and denouement.

Keywords: *lyrical cycle, "novel" plot, composition.*

УДК 821.161.1-312.6.09:929 Шмелёв

Губкович В. Н.,
студентка 4 курса
ФГБОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)

ОСОБЕННОСТИ АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ СИМВОЛИКИ В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЕВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»

В данной статье рассматриваются особенности звуковой и цветовой символики прозы И.С. Шмелёва на материале романа «Лето Господне», определение роли и места аудиовизуальных образов-символов в структуре произведения.

Ключевые слова: символ, главный герой, детское восприятие, православная культура, аудиовизуальные символы.

Творческое наследие И.С. Шмелёва признано художественным достоянием русской литературы. Первая четверть XXI века отмечена повышением исследовательского интереса к произведениям писателя, его художественному методу, образно-символической картине его работ. Вершинной литературной работой И.С. Шмелёва считается роман «Лето Господне», над созданием которого он работал с 1927 по 1944. В этот период автор уже был в эмиграции, вдали от Родины, вдохновившей его на описание традиционного жизненного уклада патриархальной России. В.В. Полонский подчеркивал, что в художественных текстах эмигрантского периода творчества И.С. Шмелева воплотилось умение автора видеть мир сквозь особую призму – призму православной духовности. Особого внимания литературоведов были удостоены тематика романа, его культурологическая и религиоведческая проблематика, характер нарративной модели, психологизм в описании особенностей восприятия действительности героем и т. д.

Исследование литературного произведения подразумевает проведение детального анализа его различных художественных аспектов. Зачастую в фокус внимания литературоведов в первую очередь попадают наиболее явные и яркие признаки, отличающие конкретный текст от других произведений автора или других литературных образцов эпохи. В романе И.С. Шмелёва «Лето Господне» таким признаком является повсеместное присутствие в тексте аудиальных и визуальных образов-символов, позволивших автору реалистично описать действительность. В данной статье исследование аудиовизуальных

символов романа будет способствовать дополнению имеющихся сведений, как об анализируемом произведении, так и о творчестве автора в целом.

Творчество И.С. Шмелева насыщено символами, в том числе и религиозными. Произведения писателя отличаются особой языковой манерой, большинство образов героев раскрываются с помощью речевой характеристики. И.С. Шмелев обращался преимущественно к жанру рассказа, лаконичная форма которого требовала высокой образности и символичности.

Литературоведы не имеют единогласного мнения о жанровой природе произведения «Лето Господне», однако большинство считает его романом. Некоторые теоретики литературы отмечают особый характер формальной организации текста. Произведение представлено тремя частями: «Праздники», «Радости», «Скорби». Их отличает общее настроение, центральный мотив повествования. Каждая часть состоит из отдельных глав, которые воспринимаются как отдельные рассказы, но, тем не менее, все они связаны между собой, «объединены в единое целое наличием некоей художественной атмосферы, а также главного героя, через восприятие которого показано духовно-бытовое существование обитателей Замоскворечья» [2, с. 4]. Отсутствие строгих сюжетных линий в романе совершенно закономерно: повествование ведется от лица маленького мальчика, а детскому мировосприятию свойственна фрагментарность, выборочное фокусирование внимание на отдельных, часто неожиданных, деталях.

Роман «Лето Господне» состоит из сорок одной главы. Несмотря на отмеченную фрагментарность сюжета, прослеживается центральный тематический «стержень» повествования – годичный календарный цикл. События романа движутся от одного церковного праздника до другого, проведение каждого сопровождается рядом устоявшихся традиционных обрядовых действий. Автором тонко прочувствовано отношение православного человека к жизни, его ценности и приоритеты. Не случайно произведение начинается с прихода весны и предпасхального говения. Хронотоп романа играет важную роль: декодирование смыслов невозможно без постижения пространственно-временных отношений в тексте. Время в романе символично воплощает круговорот жизни, возвращение к извечным ценностям. Последовательность праздников определяет движение времени в тексте и переход от одной главы к другой.

Главным героем-нарратором выступает шестилетний Ваня – И.С. Шмелев в детстве. Все образы романа взяты из реальной жизни писателя, их настоящие имена сохранены. Художественный мир романа «Лето Господне» – это мир, воспринимаемый глазами ребенка. Отсюда идет идеализация образов, тенденция к преувеличению или преуменьшению чего-либо, гиперболизация чувств и ощущений. Ребенок доверяет себя миру, не испытывая сомнений, всецело отдается тому течению жизни, которое привычно для окружающих его взрослых. Ваня наравне со старшими участвует в религиозных действиях – для него это священо. Весь мир видится мальчиком сквозь православную культуру.

Автору удалось показать важность религии для России того времени и, вместе с тем, не уйти в теологические рассуждения. «Заслугой Шмелёва является то, что ему удалось избежать крена в теологию и создать произведение, в котором переплетаются религия и быт, земные проблемы сопряжены с небесными истинами. И вместе с тем диалогия Шмелёва является преддверием к жанру духовного романа, венчающего творческий путь писателя» [7, с. 16].

Именно подача идеи сквозь призму детских воспоминаний делает произведение особенным. Критики неоднократно подчеркивали это: «Как сочно, как тепло написано, и Россия встаёт – живая! Правда, несколько перебрано умиления – но поскольку ведётся из уст ребёнка, то вполне соразмерно. Некоторые упрекают Шмелёва в идеализации тогдашнего быта, но ведь в детском восприятии многие тени и не бывают видны. А цельное изображение – уверенно добротное» [6, с. 198].

Главы не содержат сложных психологических коллизий, однако, общее звучание романа раскрывает психологию главного героя, произведение показывает особенности становления личности в условиях воспитания в духе православных традиций. Э.В. Чумакевич отмечает, что «и жанр, и стиль, и все другие средства которого подчинены воплощению такого сложного, тайного, личного процесса, как “душестроительство” человека» [7, с. 17].

Огромную роль религиозной культуры в произведениях И.С. Шмелева подчеркивал и В. Распутин. Он писал о творчестве И.С. Шмелева: «Шмелев, может быть, самый глубокий писатель русской послереволюционной эмиграции, да и не только эмиграции... писатель огромной духовной мощи, христианской чистоты и светлости души. Его "Лето Господне", "Богомолье", "Неупиваемая Чаша" и другие творения – это даже не просто русская литературная классика, это, кажется, само помеченное и высветленное Божьим духом» [3].

Современный исследователь творчества писателя Е.Г. Руднева отмечает: «Истоки языкового богатства Шмелёва – живая народная речь, фольклор, религиозные тексты, классическая литература» [4, с. 43]. Однако высшее стилистическое мастерство И.С. Шмелёва, по мнению исследователя, заключается в авторской способности передать настоящую разговорную речь. Именно в бытовых разговорах воплощается сознание, мысли и чувства литературных героев писателя. Центральные персонажи произведений автора обладают способностью к речетворчеству, раскрывают себя и мир в слове. Также исследователем отмечается особый круг разговорной лексики И.С. Шмелева: «...юмористически окрашенное творчество его персонажей, например: чистяга, мудрователь, зазвонистый, спинжак, пукетик, нечуемо. Юмористический колорит создается также совмещением в речи одного персонажа разных семантико-стилистических пластов» [5, с. 56].

Одной из особенностей поэтики романа «Лето Господне» является его насыщенность звуковыми и зрительными образами. Именно аудиовизуальные

символы произведения позволили автору создать реалистичные зарисовки картин из собственного прошлого. Событийный ряд романа, быт купеческой семьи описываются от имени мальчика Вани, непосредственного участника всего происходящего. Мир детства отличается яркостью красок и звуков, живостью воображения маленького нарратора. Сквозь призму детского восприятия показываются православная культура в целом, традиции церковных празднований, поведение взрослых в различных ситуациях, разрешение бытовых споров, поездки и т. д.

Творчество И.С. Шмелева насыщено символами, в том числе и религиозными. В сфере культуры традиционно различаются религиозные и художественные символы. Понятие «символ» оказывается центральным в исследованиях К.Г. Юнга, К. Гирца, Н. Гудмена, Ч. Пирса, Э. Кассирера, П. Тиллиха, К. Ясперса. Значение символа в жизни человека рассматривается в работах С.С. Аверинцева, П.А. Флоренского, Э.М. Спировой, К.И. Уколова, Т.Б. Захарян и др. Исследователь В.В. Бычков не отделяет художественный символ от религиозной традиции, подчеркивая, что «символ художественный, или эстетический, является динамическим, креативным посредником между божественным и человеческим, истиной и видимостью, идеей и явлением на уровне духовно-эстетического опыта, эстетического сознания. В свете художественного символа сознанию открываются, являются целостные духовные миры, не исследуемые, не выявляемые, не выговариваемые и не описываемые никакими иными способами» [1, с. 281].

Символ в искусстве имеет огромное значение, т.к. в процессе художественного творчества создается альтернативная реальность, построенная по законам символического бытия. Художественная литература оперирует символами, имеющими словесное выражение. Слова-символы в литературном произведении выполняют эстетическую и содержательную функции, присутствуют в творчестве авторов всех времен и народов. В творчестве И.С. Шмелева символам отводится особая роль, что связано с идейно-тематической направленностью его прозы, взаимосвязью его произведений с православной традицией.

В религии существует особая символика, которая выполняет сакральную функцию. Речь идет о символах, наделенных Божественной энергией. К ним относятся православные таинства (связывающие видимый мир со сферой Благодати). Истинные первообразы или символы божественной жизни отражены в литургических действиях, обрядах. Так, Божественная литургия, песнопения выступают как великое символическое действие, каждый элемент литургического действия имеет символическое значение (действие, предмет, одежда, цвет и т. п.).

Роман И.С. Шмелева «Лето Господне» показывает картины русского быта, особенности жизни народа, его стремление к сохранению вековых устоев. Роман отличается своеобразной нарративной манерой, использованием особых изобразительно-выразительных средств. Также текст произведения И.С. Шмелева насыщен образами-символами. Во многом это объясняется темой

произведения – в фокусе авторского внимания лежат традиции православной культуры, установленные обычаи и порядки организации праздников и ритуальных действий. Религия отличается символической насыщенностью, большинство сакральных смыслов передаются через символы и образы.

Картина мира в романе «Лето Господне» показывается сквозь призму восприятия маленького мальчика – главного героя Вани. Ребенок получает первичную информацию о внешнем мире с помощью органов чувств, а наиболее яркие воспоминания из детства зачастую связаны со зрительными и слуховыми образами. Культурные и религиозные традиции, показанные в романе, воспринимаются глазами шестилетнего Вани. Окружающий мир для него полон красок и звуков, следовательно, визуальные и аудиальные образы составляют основу текста романа.

Показательно, что роман начинают строки о зрительном восприятии действительности маленьким Ваней: *«Я просыпаюсь от резкого света в комнате: голый какой-то свет, холодный, скучный»* [8, с. 2]. Так мальчику представляется первое утро Великого Поста: по сравнению с масленичной неделей все становится скучным, непраздничным.

Через цветовую гамму автор передает основные образы романа. Цвет несет символическое значение. Так, например, образу Горкина приписывается святость и мудрость, ведь именно он учит мальчика правильному православному поведению. Духовная чистота Горкина воплощается в цветовых символах: *«Сияние от него идет, от седенькой бородки, совсем серебряной, от расчесанной головы. Я знаю, что он святой. Такие – угодники бывают. А лицо розовое, как у херувима, от чистоты»* [8, с. 2]. Главный герой видит мир иначе, чем другие персонажи. Цвет и свет вокруг мальчика питают его фантазию, приближают его к религиозным таинствам и к познанию мира: *«Защурив глаза, я вижу, как в комнату льется солнце. Широкая золотая полоса, похожая на новенькую доску, косо влезает в комнату, и в ней суеются золотники. По таким полосам, от Бога, спускаются с неба Ангелы, – я знаю по картинкам. Если бы к нам спустился!»* [8, с. 10].

Не менее важную роль в романе «Лето Господне» играют звуковые образы. Главный герой слушает окружающие звуки, дополняющие его мир. Особая роль уделяется православным молитвам и песнопениям. Автор графически передает их напевную и протяжную манеру. Это позволяет ему достичь определенного эффекта на читателя: дать возможность почувствовать умиротворение, душевный покой. *«И свято-е... Воскресе-ние Твое Сла-а-вим!»* [8, с. 3].

Звуковое подражание молитвам сопровождается упоминанием о зрительных картинах. И.С. Шмелев не разрывает свет и звук как источники информации и ощущений для читателя. Далее в тексте читаем: *«Радостное до слез бьется в моей душе и светит, от этих слов. И видится мне, за вереницею дней Поста, – Святое Воскресенье, в светах. Радостная молитвочка! Она ласковым счетом светит в эти грустные дни Поста»* [8, с. 2].

В создании аудиальных образов и зарисовок огромную роль играет ономотопея. Детям свойственно подражать слышимым звукам, пародировать их, обнаруживать особые смыслы. В тексте романа часто представляются моменты с ономотопеей, что позволяет читателю «услышать» жизнь, списываемую в романе: «Горкин, сказал вчера, что масленица уйдет – заплачет. Вот и заплакала – кап... кап... кап...» [8, с. 10], «В доме открыты форточки, и слышен плачущий и зовущий благовест – по-мни... по-мни... Это жалостный колокол, по грешной душе плачет» [8, с. 3], «Едем, постукивая на зарубках, – трах-трах» [8, с. 13].

Таким образом, тематика и нарративная модель романа обуславливают его высокую образность и насыщенность символами. Аудиовизуальные символы произведения позволяют показать мир сквозь призму восприятия ребенка, а также создают реалистичную картину действительности.

Список литературы

1. Бычков, В. В. Эстетика. Учебник для вузов / В. В. Бычков. – М. : Академический проект, Фонд Мир, 2011. – 452 с.
2. Крымские международные Шмелевские чтения XXI. И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья [Текст] : сборник научных статей международной конференции (15–19 сент. 2013 г.) / Алуштинский лит.-мемориальный музей С. Н. Сергеева-Ценского, Алуштинский лит. музей И. С. Шмелева, Российский фонд культуры. – Алушта : Антиква, 2013. – 186 с.
3. Куликова, Е. Н. Праздники, радости, скорби Ивана Шмелева / Е. Н. Куликова [Электронный ресурс] // Православие.Ru : электронный журнал. – Режим доступа: <https://rusk.ru/st.php?idar=5320>. – Дата публикации: 21.11.2001. (дата обращения 29.03.2023).
4. Руднева, Е. Г. «Магия словесного разнообразия» (О стилистике И. С. Шмелева) / Е. Г. Руднева // Филологические науки. – 2002. – № 4. – С. 43.
5. Руднева, Е. Г. Заметки о поэтике И. С. Шмелева / Е. Г. Руднева. – М. : Инвент маркетинг, 2002. – 127 с.
6. Солженицын, А. И. Иван Шмелёв и его «Солнце мёртвых»: Из «Литературной коллекции» / А. И. Солженицын // Новый мир. – 1998. – № 7.
7. Чумакевич, Э. В. Духовно-нравственное становление личности героя в диалогии И. С. Шмелёва «Богомолье» и «Лето Господне»: Автореф. ... канд. фил. Наук / Э. В. Чумакевич. – М., 1994.
8. Шмелёв, И. С. Лето Господне [Текст] / Иван Шмелев. – М., 1991.

FEATURES OF AUDIOVISUAL SYMBOLISM IN THE NOVEL BY I.S. SHMELEV "THE SUMMER OF THE LORD"

This article examines the features of the sound and color symbolism of I.S. Shmelev's prose based on the material of the novel "The Summer of the Lord", the definition of the role and place of audiovisual images-symbols in the structure of the work.

Keywords: *symbol, main character, children's perception, Orthodox culture, audiovisual symbols.*

*Даренский В. Ю.,
доктор философских наук, доцент,
профессор кафедры философии
ФБГОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)*

ЖАНР «ЛИТЕРАТУРНОЙ БЕСЕДЫ» В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ Г. АДАМОВИЧА

В статье анализируется творческая манера Г. Адамовича в его рецепции новых литературных произведений, которая может быть определена как специфический жанр «литературной беседы». Она имеет синкретический характер, включая в себя элементы смежных с критикой жанров – эссе, воспоминания, философской рефлексии и собственно беседы с читателем.

Ключевые слова: Г.В. Адамович, литературная критика, метод, парижская школа.

Г.В. Адамович был центральной фигурой в литературной критике русского Зарубежья на протяжении нескольких десятилетий. Фактически он воспринимался как главный литературный «хроникер», как «один из ведущих литераторов своей эпохи» (О. Коростелев), и за этим привычным «амплуа» на второй план уходила его творческая манера рецепции новых литературных произведений. Но именно она представляет главный интерес в наше время в силу своей специфики. Литературная критика Адамовича может быть определена как специфический жанр «литературной беседы». (Под рубрикой с таким названием сам Г. Адамович собрал часть свои текстов [5].)

Это жанр имеет синкретический характер, включая в себя элементы смежных с критикой жанров – эссе, воспоминания, философской рефлексии и собственно беседы с читателем. Адамович избегает методичных рассуждений и не придерживается определенной доктрины. Его «метод» – это экзистенциальная «встреча» с рассматриваемым им автором, которая намеренно формулируется не в прямых и жестких характеристиках, а «окольным» путем через личное впечатление и какую-либо деталь художественного мира. Это настраивает читателя на свою собственную встречу с поэтом или писателем. Задача критика в «исполнении» Адамовича – настроить читателя на нее собственным примером. Адамович не ставит задачу выстроить строгий литературный «канон», но в первую очередь стремится максимально приблизить литературу к жизненному миру читателя. Такой метод является продолжением стилистической традиции В.В. Розанова в форме «литературной летописи» в контексте большой эпохи.

Целью данной статьи является анализ путей восприятия и понимания Г. Адамовичем литературных явлений, его «метода» размышлений о них и смысловой направленности его оценок. Еще Георгий Федотов писал, что «парижская школа» русской поэзии по праву могла бы быть названа «школой Адамовича», ведь он был хорошим учителем молодежи, которая «следовала за Адамовичем, очаровалась им» [7, с. 17]. Это «очарование» было связано не только с его личными качествами (очень благосклонным и дружеским отношением к молодым авторам), но и спецификой его критической работы – ее особой личностной обращенностью к читателю и к автору. В свою очередь, О.А. Коростелев писал, что «в “Комментариях” Адамович нашел форму, позволяющую ему говорить о самом главном, отталкиваясь от любого факта, явления или мысли, а не обязательно от только что вышедшей книги, – форму фрагмента... Этот образ мыслей позволял вновь воспринимать литературу, как Литературу, не игру, не ремесло, но нечто большее... И главная тема “Комментариев” – почему к ним так и тянулась молодежь, – не как надо и как не надо писать, а как жить и писать, и стоит ли вообще это делать» [6, с. 428; 431]. Данное суждение относится не только к книге «Комментарии», но и к общим принципам его творческого мышления. Отчасти эти принципы сформулировал Р. Хэггланд: «Адамович охотно прощал формальные огрехи, если чувствовал индивидуальность и непосредственность автора. Он считал, что писатели любого поколения должны открывать в своем собственном существовании неизменные реалии человеческого бытия (любовь, смерть, Бога, судьбу), которые образуют основу творчества всех великих поэтов и всех великих школ» [8]. Но на чем Адамович основывал такой подход?

В первую очередь следует обратить внимание на одно размышление, которое он сделал уже в конце своего творческого пути: «Критика, в сущности, оправдана лишь тогда, когда пишущему удается сквозь чужой вымысел сказать что-то свое, т.е. когда по природному своему складу он вспыхивает, касаясь чужого огня, а затем горит и светится сам. Таков был, например, Сент-Бёв, столь несправедливо теперь отвергаемый, Сент-Бёв, читать которого всегда интересно, всегда “питательно”, несмотря на некоторые грубые его оплошности в оценках. Не знаю, кого назвать у нас...» [4, с. 420–421]. Важна здесь, во-первых, метафора «питательно», подобранная автором относительно содержания критики; во-вторых, его указание на то, критик должен говорить нечто «свое», вспыхивающее по поводу чужого текста. Если понять пример Сент-Бёва, который он приводит, то Сент-Бёв как критик был не столько аналитиком произведений и эстетом, сколько «размышляющим о жизни», от произведений получая лишь повод и тему. Нечто подобное, хотя уже и в совсем иных исторических условиях, мы находим и у Г. Адамовича.

Адамович декларировал «конец литературы», имея в виду, естественно, не конец книгоиздания, а конец той мировоззренческой функции, которую литература выполняла ранее, в «классические» времена. «Литература, – писал он, – подошла к своему концу в сознании отдельной личности. Дело в том, что по своей природе она – вещь предварительная, вещь, которую можно исчерпать... Вы как будто безжалостно срываете лист за листом в надежде обнаружить самое истинное, самое существенное. Но его нет. Есть только листья, как у кочна капусты» (Комментарии, «Числа», 1 (1930) [4, с. 223]. Только так можно понять до конца его поощрение личного и искреннего в молодых поэтах, его советы отвечать лишь перед своим внутренним миром, отвергая формальный блеск и углубляясь в собственную натуру, а не подбирая слова к «мыслям и чувствам, которые бессилён передать другим» (Начало, «Современные записки», 41 (1930)) [2, с. 176].

В конце своего творческого пути Адамович ясно сформулировал определенный принцип отношения к литературным явлениям – в первую очередь, ориентированный на будущее сохранение традиции. В предисловии к своей поздней книге «О книгах и авторах. Заметки из литературного дневника» (1967) он писал: «Согласие с каждым из упомянутых авторов вовсе не обязательно. Влияние того или иного мыслителя на юные умы, может быть, даже не всегда и желательно, – и не о согласии или влиянии в моих очерках речь. Речь исключительно о том, что русский духовный мир богат, своеобразен, противоречив и сложен и что рано или поздно новые русские поколения должны будут это драгоценное наследие принять, как именно им завещанное» [3, с. 2]. Стоит кратко рассмотреть в качестве примеров построения Адамовичем своего критического суждения его характеристики некоторых наиболее значимых авторов в этой книге.

Вот его суждение о В. Розанове: «Нет, блеска у Розанова не найти. Но никому до него не удавалось создать иллюзию полного слияния слова с мыслью, никто не писал с такой непосредственностью: будто каждая фраза – моментальная фотография мысли. Никакого красноречия, никаких гармонически закругленных периодов, а все же розановский стиль – подлинное волшебство, и об этом есть в дневнике Блока несколько очень верных замечаний» [3, с. 22]. Относительно отсутствия у В. Розанова «блеска» можно поспорить, но в остальном все сформулировано очень точно. Критик выделяет три стадии понимания розановского текста: 1) нарочитое отсутствие внешних красот; 2) смысловой эффект – «слияние слова с мыслью»; 3) общее действие на читателя – «волшебство». В данном случае, первое суждение здесь – эстетическое; второе – чисто смысловое, мыслительное; третье – экзистенциальное, это действие души.

Однако обычно эти три компонента суждения сливаются в целостность. Например, в суждении о Бунине: «инстинктивное, упорное его отталкивание от поэтики символистов было все же кое в чем оправдано, и, вероятно, в будущем это будет признано. Есть много шансов, что правдивые, скромные, духовно честные бунинские строчки переживут в нашей литературе иные пышные вычурные или словесные туманы, казавшиеся когда-то полными глубокого смысла. Лучшие стихи Бунина – как и лучшая его проза – написаны, конечно, во второй половине его жизни, после революции, и надо надеяться, это тоже будет когда-нибудь полностью признано» [3, с. 8]. Этот прогноз, отметим, оказался очень точным – все именно так и произошло: ныне Бунин – один из классиков «первого ряда», причем его поэзия ценится не меньше прозы, а в целом главным признан эмигрантский период его творчества. Адамович все это сумел сформулировать лишь несколькими предложениями, сумев при этом выделить главное достижение его поэтики – «правдивые, скромные, духовно честные бунинские строчки».

С другой стороны, критик столь же точно оценил и достоинства главного антипода Бунина – «главного символиста» Вячеслава Иванова. Его поэзии он дал следующую характеристику: «Поэзия – это трудная, требующая от читателя усилия и напряженного умственного сотрудничества. В ней много мыслей, подчас мыслей глубоких. Ее духовный уровень очень возвышен, тон торжествен и патетичен. Без преувеличения можно сказать, что Вячеслав Иванов “парит” и из своих заоблачных просторов почти никогда на бедную нашу землю не спускается» [3, с. 10]. Так всего лишь четырьмя короткими предложениями дана очень точная характеристика не только самому Вяч. Иванову, но и целому мировому типу поэта, который условно можно назвать «дантовским» типом. Это пример яркий мастерства слова литературного критика.

Наконец, примером точной характеристики поэта, даваемой через вроде бы «недостаток» его (ее), следующее смелое замечание Адамовича об Ахматовой: «достойно внимания, что у Ахматовой образов и метафор крайне мало, в чем с особой очевидностью обнаруживается ее верность Пушкину, его сдержанности и его непогрешимому вкусу» [3, с. 13]. Стоит отметить, что в наше время сказать о поэте, что у него (нее) мало образов – это было бы почти оскорблением, поскольку поэзию сейчас наивно путают с «образами», но Адамович показывает это не только как достоинство поэта, но и как признак его (ее) верности подлинному пушкинскому наследию и вкусу!

Кроме того, Адамович отличался как критик особой деликатностью и склонностью видеть только хорошее у всех авторов, в том числе и тех, которые были ему враждебны по существенным вопросам. Характерный пример представляет собой его отношение к Маяковскому. Из более чем двухсот

статей, рецензий, заметок, посвященных Маяковскому в эмигрантских изданиях, почти пятая часть принадлежит Адамовичу, что, помимо прочего указывает и на ту роль, которую он играл в критике, и на его непредубежденность, которая позволяла ему писать об идеологически и морально враждебном советском поэте. Адамович выделял такие свойства его поэзии как «прекрасный, меткий, сухой, точный – настоящий язык поэта», «ритмический размах», «зоркость глаза», метафорическое богатство [5, с. 315]. Здесь расхождения с Маяковским у Адамовича были не меньшие, чем в сфере идеологической – ведь для критика главное значение в поэзии имеет вовсе не язык и «размах», а душевная глубина и трагичность, то есть качества, менее всего свойственные Маяковскому. Этот «антилирик» и враг по мировоззрению должен был бы быть лишь отвратителем Адамовичу, но вместо этого получил от него сорок текстов.

Наконец, весьма важной и показательной для понимания Адамовича как критика-мыслителя является его вступительная статья к роману Ф. Кафки «Процесс». Здесь он писал: «Разуму в творчестве Кафки делать нечего, и замечательно, что кажущееся противоречие его замыслов с его стилем, неизменно сухим, почти протокольно-точным, лишенным каких бы то ни было украшений, противоречие это еще сильнее подчеркивает вне-разумность рассказа. Кафка не склонен предложить читателю какие-либо “сладкие грезы”, хотя бы только под видом традиционных цветов поэтического красноречия. Он пренебрежительно отбрасывает образы, метафоры, игру или переливы красок... Две реплики, две подробности в эпизоде с тюремным священником заставляют задуматься. В начале беседы Иосиф К. говорит, что священник может быть не отдает себе отчета, кому он служит, а затем, в ответ на двукратное молчание, замечает, что не хотел сказать ничего обидного. Священник во внезапном возбуждении кричит:

– Что же, ты слеп, ничего не различаешь в двух шагах?

Под конец разговора, отпуская Иосифа К., он говорит:

– Пойми же, кто я.

Что это значит?.. только запись в сохранившихся черновиках обращает на себя внимание: “Писать – как форма молитвы”. Но большинство исследователей творчества Кафки не придают ей значения, считая ее одной из его случайных обмолвок» [1, с. 12–13]. Далее Адамович связывает мир Ф. Кафки с философией С. Кьеркегора и упоминает о Л. Шестове как русском исследователе Кьеркегора. Таков его метод мысли – поиск транскультурных смыслов и их перевоплощений, их новых ракурсов у новых авторов.

Однако в приведенном фрагменте важнее не это, а выделение критиком важнейшего смыслового «узла» художественного мира Ф. Кафки. Этим узлом является тема последнего Суда над человеком – в том числе и его суда над

самим собой. В образной форме эта тема у Кафки очень вариативна, но тот сюжет, о котором здесь пишет Адамович, является одним из наиболее сложных и показательных для этой темы. Фактически Кафка выстраивает сложную притчу: здесь и подсудимый судит священника-судью, но из-за этого лишь усиливает собственную вину, суть которой ему остается непонятной. В таком сюжете как раз и становится понятной главная скрытая интенция Ф. Кафки писательства как тайной молитвы. Русский критик смог почувствовать это глубже европейцев, поскольку имел в контексте своей мысли опыт мира Достоевского.

Г.В. Адамовичу удалось преобразовать жанр критики в особый синтетический вид литературного творчества, соединяющий в себе элементы традиционной критики, дневника, воспоминания, философской рефлексии, эссе и художественной прозы в их различных сочетаниях. Этот синтез был обусловлен как собственным характером таланта Адамовича, так и культурно-исторической объективной потребностью в разработке такого жанра письма. Его основная мысль о критике: *критика – это суждение не о произведении, а о человеке, которого мы можем понять лучше с помощью произведения и его автора*. Если же произведение не талантливо, это не позволит нам лучше понять человека и только даст повод поговорить о художественных достоинствах и недостатках, однако главная цель и критики, и самой литературы – вовсе не в этом. Научнообразный путь анализа «как сделано» произведение у Адамовича именно по этой причине вызывают если не отвращение, то, как минимум, тоску. Критика – это вообще не об этом. Критика – о том, *для чего* произведение. При этом Адамович вполне признает наплыв наукообразия как закономерную и позитивную реакцию на критику «импрессионистическую». Но смысла он в ней тоже не видит, и сомневается в необходимости критики вообще, намеренно обостряя свое суждение, проецируя вопрос в будущее: что останется от нас?

Список литературы

1. Адамович, Г. В. Вступление / Г.В. Адамович // Кафка Ф. Процесс. – Torino, 1971. – С. 3–17.
2. Адамович, Г.В. Литературные заметки. Книга I / Г.В. Адамович. – М. ; Берлин: Директ-Медиа, 2016. – 515 с.
3. Адамович, Г. О книгах и авторах. Заметки из литературного дневника / Г. Адамович. – Париж, 1967. – 32 с.
4. Адамович, Г. В. Собрание сочинений: В 18 т. Т. 14: Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971 / Г. В. Адамович // Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. О. А. Коростелева. – М. : Изд-во «Дмитрий Сечин», 2016. – 624 с.
5. Адамович, Г. В. Собрание сочинений: В 18 т. Т. 2: Литературные беседы («Звено»: 1923–1928) / Г. В. Адамович / Вступ. статья, сост. подгот. текста. и примеч. О. А. Коростелева. – М. : Изд-во «Дмитрий Сечин», 2015. – 784 с.

6. Коростелев, О. А. Комментарий к «Комментариям» / О. А. Коростелев // Адамович Г. В. Собрание сочинений: В 18 т. Т. 14: Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. – М. : Изд-во «Дмитрий Сечин», 2016. – С. 423–435.
7. Федотов, Г. П. О парижской поэзии / Г. П. Федотов // Собрание сочинений в 12 томах. Т. 9. – М. : Мартис, 2004. – С. 16–24.
8. Хэггланд, Р. Полемика Адамовича и Ходасевича [Электронный ресурс] / Р. Хэггланд // Режим доступа: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj0910/hagglan.html>, свободный.

GENRE OF “LITERARY CONVERSATION” IN G. ADAMOVITCH'S LITERARY CRITICISM

The article analyzes the creative manner of G. Adamovich in his reception of new literary works, which can be defined as a specific genre of “literary conversation”. It has a syncretic character, including elements of genres adjacent to criticism – essays, memoirs, philosophical reflection and the actual conversation with the reader.

Keywords: G.V. Adamovich, literary criticism, method, Parisian school.

УДК 821.161.1 – 31.09 – 929 Лимонов

Зуева А. Р.,
магистрант кафедры русской и мировой литературы
ФГБОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)

НОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ЛИМОНОВА

В статье «Новое восприятие образа „маленького человека” в творчестве Э. Лимонова» рассматриваются актуальность и значимость исследования образа «маленького человека» в контексте современного литературного процесса в России. Статья раскрывает ключевые моменты романа Э. Лимонова «Это я – Эдичка», которые подчеркивают трагизм и социальную значимость героев-«маленьких людей», оказавшихся в круговороте политических событий и стихийной жизненной борьбы. Особое внимание уделено исследованию позиции автора в отношении классового противостояния и темы экзистенциализма.

Ключевые слова: «маленький человек», классовая борьба, экзистенциализм, одиночество лирического героя, сверхчеловек.

В настоящее время изучение творчества Э. Лимонова является актуальной задачей для литературоведения, поскольку художественные произведения писателя, опубликованные начиная с 1979 года, до сих пор остаются за пределами активного научного исследования, а образ Эдички, главного героя романа «Это я – Эдичка» как «маленького человека» даже не рассматривается. Данный аспект, по нашему мнению, весьма интересен и требует дальнейшего анализа в контексте литературных тенденций и социально-культурных явлений своего времени.

Лимонов уникален тем, что он вырос и развился как творческая личность в пост-утопической эпохе, в андеграундной среде, где не признавалась утопия, но он всегда был пронизан революционным духом и пафосом классического авангарда [4, с. 260]. Хотя его проза с формальной и технической точки зрения может показаться традиционной и реалистической (он сам называет себя реалистом), что сближает Э. Лимонова с писателями-реалистами XIX–XX вв., изображающими «традиционного» «маленького человека». Однако за кажущейся канонической традиционностью его письма скрывается организующая идеологическая структура большинства его произведений – непримиримый конфликт автора-демиурга с миром. Эта идеологическая структура, глубоко пропитанная революционным духом, выражается в тесной связи Лимонова с концепцией экзистенциализма, которая отражается в его произведениях через изображение жизни в ее страстном и разрушительном аспектах, а также в крайне пессимистической оценке мира. Автор использует в своем творчестве мотивы романтической мифологии, а также мифологии самой жизни, пронизательно демонстрируя вечное противостояние человека с действительностью, собственным внутренним миром и любыми формами социальных норм и моралей.

Бескомпромиссная борьба автора за свою свободу и независимость, а также защиту индивидуальности и оригинальности – это одна из основных идей, на которых базируется творчество Лимонова. Он представляет лирического героя как независимую, автономную личность, которая не признает каких-либо ограничений и барьеров в своем творческом процессе и в жизни вообще. Он борется против тех сил, которые пытаются ограничить его свободу и волю, и стремится доказать свою уникальность и избранность.

Вместе с тем, его произведения поистине являются органическим продолжением традиций русской литературы от Н.В. Гоголя и А.С. Пушкина до Ф.М. Достоевского и М. Горького, пронизанные мотивами бунтарства, революции, борьбы за любовь, свободу и несвободу, за самого себя, и они представляют собой ценный источник для анализа социально-культурных процессов и трансформаций в современном литературном процессе.

Образ Эдички показывает нам традиционный для литературы и искусства мотив страданий «маленького человека, раздавленного большим/столичным городом», в терминах кинематографа – типичный чаплинск, отягощенный парадигматическими ситуациями (сон в недомашних условиях, враждебность окружающей среды) [2]. Все это говорит о продолжении традиций, не без новаторства, темы «маленького человека» в русской литературе.

«Маленький человек» советского государства, – по замечанию С. Чупринина, – с одной стороны хохотал над анекдотами о «броненосце», а с другой стороны, жадно стремился «быть в курсе» кремлевских новостей и планов, надеялся по косвенным, полуслучайным свидетельствам разгадать логику, смысл того, что вершилось от имени народа [8, с. 79]. Лимоновский Эдичка, хоть и за пределами советского государства, но также все время находится в поиске. Эди Лимонов, как современный Гамлет, борется с

неприкаянностью и одиночеством, которые приводят к поиску идеала (как правило, сводящийся к поиску своей Офелии, а в нашем случае – Елены) и вечному разочарованию. Это ставит его (и автора) в условия полного непонимания, которое может вызывать как восторг, так и ужас. Однако именно в этой «пропасти одиночества» и раскрывается намеренно спрятанное чувство стыда, которое побуждает к пониманию себя и мира вокруг. В творчестве Лимонова проявляется сублимация греха и покаяния через основной вопрос экзистенциализма «быть или не быть». Это является ключевой темой его произведения, которое имеют глубокую философскую основу за кулисами событий и которое еще больше роднит его с авторами XIX–XX вв.

Помимо этого, исследователи подчеркивают, что содержание произведения сконцентрировано вокруг четырех основных тем: литературы, и шире – искусства как такового, любви, противостояния человека и государства и одиночества лирического героя [3]. Однако критиками ни одна из них не проанализирована с точки зрения идеологического и политического контекста. Вспомним классический вариант определения понятия «маленького человека», которое говорит о том, что это человек невысокого социального положения, человек низшего сословия, проигравший в классовой борьбе. С этой точки зрения, политический и идеологический контекст в «Это я – Эдичка» – глубоко антикапиталистичен. Подход же к его пониманию у центрального персонажа – классовый. И подобный контекст и подход прослеживается во всем: и в любовных отношениях, и в сопереживаниях, и в политических заявлениях.

Герой Лимонова объясняет измену жены с точки зрения классового противостояния, которое он наблюдает, работая басббоем в отеле «Хилтон». Главной потерей для него является измена Елены, и он рассматривает ее реакцию и логику в первую очередь в контексте противостояния богатых и бедных. В таком свете ему кажется все логичным и понятным: «Я постоянно видел своих врагов, тех, кто увел у меня Елену – наших посетителей, людей, имеющих деньги. Я сознавал, что я несправедлив, но ничего не мог с собой поделать, а разве мир справедлив со мною? Чувство, которое я условно определил для себя как классовую ненависть, все глубже проникало в меня. Я даже не столько ненавидел наших посетителей как личностей, нет, в сущности, я ненавидел весь этот тип джентльменов, седых и ухоженных» [5, с. 37].

Кроме того, любовник, к которому, предположительно, ушла Елена, воспринимается героем как буржуа, который уже не обладает творческими качествами, а скорее является обычным бизнесменом. Не случайно дом Жан-Пьера наполнен именно порнографическими рисунками – ими легче всего эпатировать публику, по мнению Эдички. В то же время «Эдичка» и все другие романы Э. Лимонова о любви – это «романы о ревности», а мотив измены – символ «недостижимостей, сублимировавшийся в сексуальную культуру» [1, с. 23].

Классовое сознание главного героя формируется не благодаря агитации и пропаганде, а под влиянием его личных обид и неудач. Мы ярко видим эту парадигму в смене внутреннего чувства героя к Елене: от «„Жена моя, не

разведены мы до сих пор. Как же я тебя люблю”, – думаю я с ужасом от открывшейся мне еще раз жуткой глубины пропасти моей любви. Я сделаю, сделаю это, убежденно говорю я себе. И пусть меня, если обнаружат, судят – любовь всегда права, всегда права, и я это сделаю, <...> я судьбе не покорился, судьбе, отнявшей у меня Елену, только затаился на время, жду...» [5, с. 307] до «Постепенно я пришел к выводу, что она мне <...> не нужна» (в оригинальном произведении автор использует нецензурную лексику. Здесь и далее – заменена на <...>. – А. З.) [5, с. 247]. Упрямство любви – еще одна проговорка. Эдичка – маленький человек (не шинель, но бушлат скоро наденет и воспоёт). С претензией, с гонором, с жадной быть героем и (не)уверенностью в этом. Но маленький, лишний, разнотинный и, из своей униженности, любит других униженных и оскорбленных. Ибо понимает их – это горизонтальное чувство в нем, не вертикальное, оно – вернее [3].

И наслаивается оно на то, что он уже осознал – с этим миром и этой страной все круто не так: «... в Америке мало людей купается и плавает, большинство просто сидит на берегу, или плещется, зайдя в воду по колено, в то время как в СССР все стремятся заплывать подальше и ретивых купальщиков вылавливают спасательные лодки, заставляя плыть к берегу... В этом коренное отличие русского характера от американского. Максимализм...» [5, с. 24], «Мы шли, и я временами обнимал ее за талию, и думал, как мы все несчастны в этом мире, как глупо и противно устроен мир, сколько в нем лишнего. Я думал, что я не должен злиться, что это нехорошо, что я должен быть добр к людям, а я все время забываю об этом». Здесь виден и стационарный смотритель Пушкина, и Башмачкин Гоголя.

Главная претензия Эдички – отсутствие любви, «нелюбовь убивает», вторит он уже почти Ф. М. Достоевскому: «Или человек за измену жену убил. Но если бы нравы были другие, мораль другая, и только любовь мерила бы отношения между людьми, то зачем бы он за нелюбовь убивал. Нелюбовь это несчастье, за нее жалеть нужно» [5, с. 197], «И в этом мире <...> – любовь и нелюбовь, слезы и трагедии, и нет убежища от рока, слепого случая – думал я. И так же редка любовь истинная...» [5, с. 79], «Братство и любовь людей – вот о чем я мечтал, вот что хотел встретить. Нелегко отыскать все это – и хожу я уже полгода, а сколько буду ходить еще... Бог знает, сколько...» [5, с. 295].

Но все же Эдичка «новый» «маленький человек», который не принимает участь героев А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Заглавие «Это я – Эдичка» апеллирует к заглавию книги Рокуэлла Кента «Это я, Господи». В нем «звучит уверенность и гордость, сила человека, крепко стоящего на земле и чувствующего свою равноценность Богу». «Это я – Эдичка» произносится шепотом, и нет ответа ни от Господа, ни от людей. И тогда душа «Эдика» «пытается ощутить себя через свое тело», «... это путь эротической актуализации своей личности»: «странная экзистенциальная ситуация» [6, с. 112]. Главный герой описан через призму пороков, присущих его эпохе, что делает его образ типичным для безнравственного поколения, это «герой своего времени». В. Малухин называет его «маленьким сверхчеловеком

русской литературы», «незабвенным Эдичкой» [7, с. 8]. Лимонов придерживается «скандальной стилистики», присущих ей жанровых эпитетов – «воплъ, плач» одинокого, покинутого, «отщепенца, выпавшего... из семьи... из Старой Родины... из Новой Родины...». В этом случае в подтексте романа мерцает образ героя «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского. Напоминает он нам и Раскольников, с одной лишь разницей, о которой сам Эдичка говорит: «...я каялся и говорил, что вот не смог в этот раз убить свою старушку, то есть пойти и лечь с Бэнжамэном, не смог» [5, с. 268]. Контекст «Эдички» связывает его с другими трагическими литературными персонажами, такими как Григорий Мелехов и герои книг Э. Хемингуэя, Э. М. Ремарка, Г. Миллера, Г. Газданова. Главный герой становится новым Христом после своего «распятия», и его идеология сочетает в себе христианский этикет и пропаганду коммунизма, любви-свободы и любви-насилия, национального единения и националистических предпочтений. Он приходит к «русской идее» любви в конце романа, будучи «несчастливым, сгустком русского духа» и «великим комбинатором любви», к которой так и не дошли «маленькие люди» классиков русской литературы. Не принимает он своего положения, которое они приняли и с которым смирились, Лимонов даже оказавшись «на дне» ощущает свое сверх-Я: «На глаза мои от волнения навертываются слезы, как всегда от волнения, и я уже не вижу Мэдисон внизу. Она расплывается. – Я <...> вас всех, <...>! – говорю я и вытираю слезы кулаком. Может быть, я адресую эти слова билдингам вокруг. Я не знаю. – Я <...> вас всех, <...>! Идите вы все <...>! – шепчу я» [5, с. 358]. Он боится одиночества и нелюбви: «А мне страшно, Эдичке, вдруг душа моя не найдет здесь к кому бы прилепиться, тогда и за гробом обречена она на вечное одиночество. А это и есть ад», но продолжает быть единственным создателем своей судьбы: «„Если он ведет меня кого-то ограбить, это мне как нельзя кстати”, – подумал я хладнокровно. „Даже если мы попадем с ним в тюрьму, там я выучу и английский и испанский, заведу связи, и выйду оттуда опасным и злым”» [5, с. 217].

По сути, Лимонов приходит к выводу о несоответствии той роли «маленького человека», которую ей по традиции уже 200 лет предлагает общество, и в то же время предлагает нам новый взгляд на этот тип героя, что в очередной раз подчеркивает актуальность данной темы в мире современной литературы.

Список литературы

1. Вайль, П. «В Москву! В Москву!» : Эдуард Лимонов / П. Вайль, А. Генис // Искусство кино. – 1992. – № 7. – 43 с.
2. Епифанцев, Д. Здравствуй, Лолита! Это я – Эдичка [Электронный ресурс] / Д. Епифанцев // Год литературы. – 2021. – Режим доступа: <https://godliterary.ru/articles/2021/06/04/zdravstvuj-lolita-eto-ia-edichka> (дата обращения: 15.03.2023).
3. Исаев, О. Литературный палач американского капитализма : рецензия на книгу «Это я – Эдичка» [Электронный ресурс] / О. Исаев // Вестник бури. – 2021. – Режим доступа :

<https://vestnikburi.com/literaturnyj-palach-amerikanskogo-kapitalizma-recenziya-na-knigu-eto-ya-edichka/> (дата обращения: 15.03.2023).

4. Лейдерман, Н. Современная русская литература : В 3 кн. Кн. 1 : Литература «Оттепели» (1953–1968) : Учеб. пос. / Н. Лейдерман, М. Липовецкий. – М. : – 2001. – С. 260.
5. Лимонов, Э. Это я – Эдичка : [роман] / Эдуард Лимонов. – М. : Альпина нон-фикшн, 2022. – 360 с.
6. Лимонов, Э. Иностранец в смутное время. Это я – Эдичка / Э. Лимонов. – Омск : Омское книжное издательство, 1992. – 184 с.
7. Малухин, В. Маленький сверхчеловек русской литературы / В. Малухин // Известия. – 1992. – № 10. – С. 15
8. Чупринин, С. Прочитанному верить! / С. Чупринин // Волга. – 1989. – № 2. – С. 79.

A NEW PERCEPTION OF THE IMAGE OF THE «LITTLE MAN» IN THE WORKS OF E. LIMONOV

The article «A new perception of the image of the „little man” in the works of E. Limonov» considers the relevance and significance of the study of the image of the «little man» in the context of the modern literary process in Russia. The article reveals the key points of Limonov's novel «It's me – Edichka», which emphasize the tragedy and the social significance of heroes – «little people» caught up in the cycle of political events and the spontaneous struggle of life. The special attention is paid to the author's position on the class confrontation and the theme of existentialism.

Keywords: «little man», class struggle, existentialism, loneliness of the lyrical hero, meta-human.

УДК 82-1

Конькова М. Ю.,
магистрант кафедры русской и мировой литературы
ФГБОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)

КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН В ЛИРИКЕ В.С. ВЫСОЦКОГО

В данной статье рассматривается проблематика использования В. Высоцким имен собственных в лирике на примере конкретных наименований, анализируется их прецедентность и континуальность в художественных произведениях, созданных в разные периоды творчества поэта.

Ключевые слова: топоним, онимовы, прецедентность, лирический герой, концепт, автотекстуальность.

Поэзия В. Высоцкого может характеризоваться с точки зрения обилия собственных имен, вплетаемых в контекст авторских произведений с той или иной целью. Так, у В. Высоцкого прослеживается употребление ряда топонимов, создающих спектр конкретных географических координат в реальной биографии поэта и в биографии духовной. Поэт обращает внимание на использование индивидуальных наименований людей, которые в одном

случае являются реально существующими личностями, а в другом случае – фигурами, воспринимающимися через мир интертекста, на основании улавливания поэтом культурного кода: к таким именам, встречающимся в поэзии В. Высоцкого, можно отнести Гамлета, Кассандру, Христа.

Имена собственные в поэзии В. Высоцкого можно условно представить в параметрах концепта реальности и концепта ирреальности. Так, к концепту реальности у В. Высоцкого можно относить имена действительно существующих людей, среди которых можно выделить представителей русской и зарубежной культуры, имена политиков, исторических деятелей прошлого, спортсменов, известных ученых и так далее. Например, в поэзии В. Высоцкого неоднократно встречаются следующие имена:

1. Представители культуры: А.С. Пушкин, В.В. Маяковский, А.А. Блок, С.А. Есенин, Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой, В.М. Шукшин;

2. Исторические деятели: Наполеон Бонапарт, И.В. Сталин, Иван Грозный, А. Линкольн;

3. Известные ученые: Архимед, А. Эйнштейн, И. Ньютон.

В свою очередь, в ролевых стихотворениях В. Высоцкого, в которых поэт примеряет на себя различные литературно-игровые маски, воплощается большое количество ирреальных имен или имен обобщающих, иллюстрирующих собой представителей конкретной профессии, рода деятельности, какого-либо социального положения. В данных стихотворениях имена служат не для указания на конкретные исторические фигуры, а для обобщения ситуативного события, положения, авторской мысли. При этом ролевые стихи В. Высоцкого отличаются изобилием использования имен:

*– Ой, Вань, смотри, какие клоуны,
Рот – хоть завязочки пришей...
– Послушай, Зин, не трогай шурина,
Какой ни есть, а он – родня! [1, с.71]*

У В. Высоцкого также наблюдается повышенное внимание к мифоперсонимумам, то есть к собственным именам, которые могут фигурировать в пространстве мифологии, фольклора. Эта группа собственных имен в поэзии В. Высоцкого, которая является самой обширной и при этом относящейся к категории ирреальной. Среди таких мифоперсонимумов, распространенных в стихотворениях В. Высоцкого, можно выделить следующие: Соловей-Разбойник, Ариадна, Кассандра, Баба-Яга, Леший и так далее. Поэтому во многих стихотворениях поэта прослеживается связь с вечными образами, с фольклорной почвой и мифологическими архетипами.

Географическое пространство в поэзии В. Высоцкого представлено многочисленными топонимами, которые могут быть связаны в разных случаях с родными местами самого поэта, с развитием русской культуры, а также иметь глобальный географический масштаб, что позволяет поэту значительно шире описывать исторические и культурные рамки. Так, условно выделяются

внешняя география стихотворений В. Высоцкого и география внутренняя, когда один и тот же топоним прецедентно возникает в художественном мире поэта, иллюстрируя собой опорные точки реальных или вымышленных перемещений. Например, концептуальное пространство стихотворений «*Мой друг уедет в Магадан...*» и «*Я уехал в Магадан*» является синтезированным воплощением символического ухода от всего ненужного поэту. Поэтому город Магадан здесь символизирует вместилище спокойствия и чего-то недоступного обычному человеку, требующего моральных и физических усилий. Оба рассматриваемые стихотворения взаимно дополняют друг друга, образуя топонимическую параллель Москва–Магадан:

*Не то чтоб мне не по годам –
Я б прыгнул ночью из электрички,
Но я не еду в Магадан,
Забыв привычки, закрыв кавычки [1, с.50].*
(«Мой друг уехал в Магадан»)

*Ты думаешь, что мне – не по годам,
Я очень редко раскрываю душу, –
Я расскажу тебе про Магадан –
Слушай! [1, с.80]*
(«Я уехал в Магадан»)

Примечательным является то, что некоторые топонимы используются у В. Высоцкого как пространство для действия лирического сюжета. В большинстве случаев, если поэт использует топоним для обозначения конкретной локальной местности, он выносит наименование города в заглавие стихотворения. Например: «*Москва – Одесса*», «*Зарисовка о Ленинграде*», «*Песенка ни про что, или что случилось в Африке*», «*Она была в Париже*» и другие. В некоторых стихотворениях пространственная ориентация может соединяться с временной ориентацией. В ряде стихотворений время характеризуется категорией «навсегда», если речь идет о каких-либо вечных вопросах культуры и морали. Так, В. Высоцкий неоднократно упоминает Рим, который воспринимается поэтом как центр культурного наследия прошлого, что подчеркивается авторским переосмыслением распространенного фразеологизма «Все дороги ведут в Рим»:

*А когда сообразите –
Все пути приводят в Рим
Вот тогда и приходите,
Вот тогда поговорим [1, с.69].*

Также прослеживается использование топонимов в лирике В. Высоцкого для отображения внутреннего состояния героя. Если речь идет о детских годах, о юности, поэт использует такие топонимы, как Большой Каретный и Москва. Примечательным является то, что топоним «Большой Каретный» переходит у

поэта из качества города в качество недостижимого явления или даже состояния чуда: в одноименном стихотворении В. Высоцкий сравнивает Большой Каретный со звездами на небе, которые можно подарить возлюбленной:

*И я клянусь – последний буду гад! –
Не ври, не пей – и я прощу измену, –
И подарю тебе Большой Театр
И Малую спортивную арену [1, с.78].*

Москва изображается в лирике В. Высоцкого как обобщенный этноним, включающий в себя ряд урбанонимов, характерных для более узких географических точек внутри большого города. К таким урбанонимам, распространенным в поэзии В. Высоцкого, можно отнести следующие: Арбат, Наводевичье, Большой Каретный, Бутырский хутор, Химки, Петровские ворота и так далее.

Многие топонимы воспринимаются у В. Высоцкого в качестве точек концепта дороги и движения: поэт часто использует наименование городов в качестве опорных координат маршрутов, отсчета от одного вокзала лирического сюжета до другого:

*В который раз лечу Москва – Одесса...
Опять не выпускают самолёт.
А вот прошла вся в синем стюардесса, как принцесса,
Надёжная, как весь гражданский флот [1, с. 67].*

Примечательным является то, что в некоторых случаях В. Высоцкий использует географические названия в структуре авторских стилистических фигур, в которых наименования городов, рек, гор, материков могут употребляться в переносном метафорическом смысле. Поэтому порой у поэта собственные имена географических объектов могут иметь олицетворенные качества или восприниматься на основе сравнения. Например, в стихотворении «Песня о конце войны» город Москва наделяется качествами живого существа, способного созерцать происходящее вокруг:

*Уже довоенные лампы горят в полнакала –
И из окон на пленных **смотрела Москва свысока...**
А где-то солдат еще в сердце осколком толкало,
А где-то разведчикам надо добыть «языка» [1, с. 56].*

Можно сделать вывод о том, что поэзия В. Высоцкого отличается обилием используемых собственных имен, выраженных в именах конкретных личностях, топонимах, мифоперсонажах, иллюстрирующих связь творческого мира поэта с культурным пространством предшествующих столетий, с повышенным вниманием к русской духовной культуре и специфике архетипов.

Список литературы

1. Высоцкий, В. С. Малое собрание сочинений / В. С. Высоцкий. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 608 с.
2. Жошна, К. В. Имя собственное как средство гармонической организации поэтического текста / К. В. Жошна. – Ставрополь, 1997. – С. 26–22
3. Крымова, Н. О поэзии В. Высоцкого / Н. Крымова // Высоцкий В. Избранное. – М., 1988. – С. 35–39
4. Макарова, Б. А. Фольклорные мотивы в лирике В. Высоцкого / Б. А. Макарова // Русская словесность. – № 2. – 2000. – С. 6–9
5. Пфандль, Х. Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого / Х. Пфандль // Мир Высоцкого: Вып. I. – М., 1997. – С. 224–250.

CONCEPTUALITY OF PROPER NAMES IN THE LYRICS OF V.S. VYSOTSKY

This article examines the problems of V. Vysotsky's use of proper names in lyrics on the example of specific names, analyzes their precedent and continuity in works of art created in different periods of the poet's work.

Keywords: toponym, onyms, precedent, lyrical hero, concept, autotextuality.

УДК 807

ББК 81.411.2

Л 22 Кузнецов

Ланская О. В.,

кандидат филологических наук, учитель

русского языка и литературы

МБОУСШ № 14 г. Липецка

(Липецк, РФ)

СЛОВО КАК ОТРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю.П. КУЗНЕЦОВА

В статье исследуется слово в соотношении с пространством и временем, его смысловые особенности в связи с темой поэта и поэзии, философским ее осмыслением в творчестве Ю.П. Кузнецова.

Ключевые слова: символ, миф, сема, словосочетание, пространство, время.

Исследование слова в связи с изображением пространства и времени в творчестве Кузнецова определяется необходимостью целостного исследования хронотопа в художественных текстах как феномена, запечатлевшего мировоззрение одного из выдающихся русских поэтов конца XX века. Большинство работ, посвященных творчеству Кузнецова, выполнено в русле литературоведения. Это работы Е.В. Богачкова, А.В. Воронцова, С.М. Казначеева, А.С. Кондратьева, В.Д. Лютого, С.Ю. Николаевой,

О.А. Овчаренко и др. В них исследуются проблемы, связанные с духовными поисками поэта. Принцип единого подхода к рассмотрению произведений Кузнецова как органического целого с точки зрения особенностей хронотопа позволяет определить идейно-эстетическую концепцию поэта, выявить, что нравственная парадигма становления человека напрямую связана с пространственно-временными единицами и приобретает общечеловеческое значение.

Цель настоящего исследования – определить пространственные конкретизаторы, связанные со словом, а также смыслообразующую функцию хронотопа – предполагает постановку и решение следующих конкретных **задач**: выявить основные виды категорий пространства и времени в художественной системе поэтического текста; определить смысловые типы пространства и времени, основные принципы языковой объективации хронотопа в художественном тексте.

Слово в произведениях Кузнецова – это тайна. В нем заложены смыслы, таящие в себе древнее знание. Слово поэта напрямую связано с мифом. Именно через него человек пытается постичь тайну бытия. По словам В.В. Колесова, «слово есть имя, данное на основании смежности с именуемым» [2, с. 159]. По мнению ученого, «для символического типа мышления слово знаменует, оно есть знамя, символически указующее на потаенную сущность» [2, с. 159]. С точки зрения Н.В. Уфимцевой, слово – «живое имя, ибо оно вырастает из действия и несет в себе его скрытую энергию (потенциальную модель культурного действия)» [5, с. 109]. Оно символично, вбирает в себя смыслы, связанные с поэтическим представлением о мире.

Слово является одним из ключевых в творчестве Кузнецова. Так, в стихотворении «*Слова уходят без возврата*» (1972) то, что человек произносит, исчезает в пространстве. Слово у поэта – одушевленное существо, у него свой путь. Для описания этого пути используется анафора: в начале строки повторяется слово *куда*. Данная лексическая единица имеет семы 'каким путем', 'где', 'откуда', 'если', 'когда-нибудь', 'потому что' [6, т. 2, с. 399], то есть приобретает следующие значения: 'условие', 'направление движения', 'причина', 'неопределенность при совершении действия'. По В.И. Далю, *куда* толкуется следующим образом: «въ кое место, въ которую сторону» [1, т. II, с. 211]. При этом данная лексическая единица в поэтическом тексте приобретает разные смыслы, которые реализуются через ключевые слова *стрела*, *карусели*, *вороны*, *филины*, *тени*, а также *шорох*, *память*. *Филин* – «колдовская птица» [7, с. 130], символизирует ночь, предвещает смерть. *Ворон* имеет «связь с миром мертвых, ему под силу достать живую и мертвую воду» [7, с. 116]. *Тень* символизирует душу человека, связана с потусторонним миром. *Стрела* имеет семы 'игла', 'молния' [6, т. 3, с. 774]; *память* – 'разум', 'мысль', 'загадка', 'мышление'

[6, т. 3, с. 195]. Все перечисленные номинации связаны с понятиями «смерть», «бездна», «вечность», «пространство» и «время». Слово же – это звук, наполненный смыслом и энергией, объединяющей людей и преодолевающей все:

Слова уходят без возврата
Путем улитки и заката,
Куда влачит *стрела* без цели,
Куда снуют на *карусели*,
Куда все *вороны* летят,
Куда все *филины* глядят,
Куда уходят *тени* женщин,
Увы, их успокоить нечем....
И только *шорох* раздается,
И только *память* остается [3, т. 3, с. 44].

Звучание слова фиксируется в номинации *шорох*, обозначающей через *шерохъ* «глухой шумъ, отъ тренья чего, громче шепота и шелеста» [1, т. IV, с. 629]. Данная лексическая единица имеет семы 'шуметь', 'гул' [6, т. 4, с. 423], предвещающие рождение новых смыслов.

Пространство и время в данном стихотворении мифическое. С ними связаны тайны бытия, восприятие человеком мира, который его окружает, во всем многообразии.

Ключевым является слово *шорох* и в стихотворении «*Шорох бумаги*» (1974). Данная лексическая единица объясняется через отрицание, вбирающее в себя символические образы. Образ мироздания создается с помощью словосочетаний *не шелест ночного оврага, не пение игл на сосне ...* [3, т. 3, с. 110]. *Овраг* имеет семы 'ключ' (вод.), 'стремнина' (в реке) [6, т. 3, с. 115]. *Сосна* – «символ долголетия, вечности» [7, с. 150], имеет семы 'серый', 'блестящий', 'бледный' [6, т. 3, с. 726].

Ключевым является и слово *тьма*, которое вступает в антонимические отношения со словом *свет*. В свою очередь, данная семиотическая оппозиция «коррелирует с противопоставлениями день – ночь, лето – зима, добро – зло, жизнь – смерть, верх – низ, правое – левое, причем первые члены этих оппозиций обычно оцениваются положительно, а вторые – негативно» [4, с. 424]. *Тьма*, по В.И. Далю, «отсутствіе света, мракъ», «пропасть, бездна» [1, т. IV, с. 397]. В тексте *тьма* – это и отсутствие света, и тайна прошлого, и нечто пугающе таинственное в душе лирического героя, повергающее в ужас предков. Страх этот передается во времени и пространстве. Движение («зашуршала бумага») пробуждает тайны мира. «Громовой небесный раскат» преобразует пространство, изменяет человека, заставляет задуматься о тайнах Вселенной, бытия:

Во *тьме* зашуршала бумага –
И *тьма* шевельнулась во мне.
Ударил из *тьмы* поколений
Громовый небесный раскат –
Мой предок упал на колени ...
И я тем же страхом объят [т. 3, с. 110].

Слово у Кузнецова способно творить истину. Об этом говорится в стихотворении «*Когда приходит в мир поэт*» (1991):

Когда приходит в мир поэт,
То все встают пред ним.
Поэт горит ... и белый свет
Его глотает дым [3, т. 4, с. 382].

В этом произведении речь идет об особой миссии поэта, о его влиянии на весь свет, о жертвенном пути пророка, его предназначении:

Когда он с Богом говорит,
То мир бросает в дрожь;
Он *слово* истины творит,
А вы плодите ложь [3, т. 4, с. 382].

Стихотворение построено на антитезе. Противопоставление «поэт – вы» восходит к конфликту с безликой и жестокой силой, для которой слово поэта ничего не значит. В истине никто не заинтересован. Ложь становится мерилom всех вещей, и в этом Кузнецов видит величайшую трагедию. С тайной бытия связано и стихотворение «*Бабочка*» (1991). Название этого произведения – ключ к пониманию смыслов, заключенных в нем. Как известно, бабочка «символизирует человеческую душу, те стадии, которые она проходит для того, чтобы развернуть свои силы для полета» [7, с. 103].

По М. Фасмеру, слово бабочка «уменьшительное от *бабка* «бабушка». Это образование основано на представлении, что душа умершего продолжает жить в виде бабочки» [6, т. 1, с. 100].

Стихотворение представляет собой диалог лирического героя с бабочкой, то есть с душой умершего. Оно о памяти, о жизни и смерти:

Вьёшься, не зная заботы
В нашем убогом краю.
Белая бабочка! Кто ты?
Тайну открой мне свою [3, т. 4, с. 396].

Лирический герой ради поиска истины совершает путешествие в царство мертвых. Делает он это неоднократно, что свидетельствует о его мужестве, силе духа, несгибаемой воле:

Мыслью, и словом, и делом
Столько я раз умирал,
Но за последним пределом
Я ничего не узнал.
Мыслью, и словом, и делом
Мало еще ты страдал,
И за последним пределом
Ты не совсем умирал. [3, т. 4, с. 396].

Вечное возрождение, поиск смысла бытия, истины через слово и дело – вот что главное для лирического героя в мифическом пространстве, созданном Кузнецовым.

Итак, *слово* как отражение хронотопа через ключевые слова *шорох, тьма, память, дело* и другие восходит к противопоставлениям «жизнь – смерть», «истина – ложь», «тьма – свет». Оно символично, объясняет чувства и мысли человека, его предназначение в пространстве и времени, с которым он неразрывно связан.

Список литературы

1. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. И. Даль. – М. : Рус. яз. – Медиа, 2006.
2. Колесов, В. В. Слово и дело: Из истории русских слов / В. В. Колесов. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2004. – 703 с.
3. Кузнецов, Ю. П. Стихотворения и поэмы. Том 3 / Ю. П. Кузнецов. – М. : Литературная Россия, 2011. – 2012.
4. Топорков, А. Л. Свет / А. Л. Топорков // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М. : Междунар. отношения, 2002. – С. 424–425.
5. Уфимцева, Н. В. Слово, значение и языковое сознание / Н. В. Уфимцева // Концептуальный анализ языка: современные направления исследования: Сб. науч. трудов / РАН. Ин-т языкознания; Мин-во образ. и науки РФ. ТГУ им. Г. Р. Державина. – М. – Калуга : ИП Кошелев А. Б.(Издательство «Эйдос»), 2007. – С. 109–118.
6. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. / М. Фасмер. – 4-е изд., стер. – М. : ООО «Издательство Астрель»: «Издательство АСТ», 2004.
7. Шейнина, Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – М. : ООО «Издательство «АСТ»; «Харьков» : «Торгсин», 2003. – 591 с.

THE WORD AS A REFLECTION OF SPACE AND TIME IN THE WORKS OF Y.P. KUZNETSOV

Abstract. The article examines the word in relation to space and time, its semantic features in connection with the theme of the poet and poetry, its philosophical understanding in the work of Yu.P. Kuznetsova.

Keywords: symbol, myth, seme, phrase, space, time.

УДК 821.161.1 – 2 Леонов

*Лагода А. Ю.,
старший преподаватель
кафедры русского языка и культуры речи
ФБГОУ ВО «ЛГУ имени В. Даля»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)*

РОЛЬ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ДРАМАТУРГИИ Л.М. ЛЕОНОВА

В статье рассматриваются основные подходы изображения женских персонажей в пьесах Л.М. Леонова. В произведениях писателя события развиваются в необычных сплетениях образов. Они раскрываются перед читателем как сложные, внутренне-динамичные схемы, женщины в них неоднозначны и не имеют деления на «положительный – отрицательный». Они играют важную роль в сюжетных линиях и могут выступать самостоятельными, полноценными персонажами.

Ключевые слова: Л.М. Леонов, пьеса, женский персонаж, психологизм, символизм.

*Благополучие страны измеряется
количеством проливаемых там женских слёз.
Степан Сыроваров (пьеса «Метель» 1940 г.)*

В современном литературном дискурсе не одно десятилетие изучаются проблемы гендерного характера. Многочисленные работы по изучению специфики изображения женских образов, посвящены обозначению типологий героинь и их роли в произведениях разных писателей. Каждое из таких исследований подчёркивает особую позицию автора в отношении женщины, взгляд на взаимоотношения между мужчиной и женщиной, роль семьи, долга перед обществом.

Творческое наследие Л. Леонова в жанре драмы насчитывает двенадцать пьес – это количество могло бы претендовать на полноценное монографическое исследование. Однако, вся критика и литературоведческие работы, сосредоточены, в большинстве, на романистике писателя.

В начале XX века первые романы «Барсуки» (1924), «Вор» (1922), «Соть» (1930), «Дорога на Океан», Л. Леонова, стали открытием для литературного сообщества. Критики наперебой стали говорить о приверженности писателя традициям письма А. Франца, Т. Манна, Ф. Достоевского и других классиков русской литературы XIX века. М. Горький отмечает уникальность метода молодого писателя «Леоновский реализм, чуждающийся изобилия быта, с присущей ему философичностью и психологизмом» [1, с. 33]. В дальнейшем литературная критика занимается трактовками творческого подхода Л. Леонова, вписывая в рамки социалистического реализма. Однако сам писатель не принимал революционные методы преобразования Родины, перешагивающие через эволюционное развитие, игнорирующие право рядового человека на свой выбор и свою судьбу.

В середине 30-х годов берёт начало десятилетие интенсивной работы Л. Леонова в области драматургии. В довоенном цикле пьес писатель запечатлел предгрозовую атмосферу предвоенных лет: «Унтиловск» (1928); «Усмирение Бададошкина» (1929); «Половчанские сады» (1938); «Волк» (1939); «Метель» (1940). Особая драматургия военных лет, как ударное оружие в стремлении народа в борьбе за свою Родину: «Нашествие» (1924); «Лёнушка» (1943). Послевоенная – полная горечи утрат и надежды на будущее – «Золотая карета» (1946). «В драматургии Леонида Леонова всегда чувствовалось упорное, и даже упрямое стремление заставить заговорить по-своему, дать ему свой, леоновский, язык образов, свою леоновскую, многозначность и вескость слова, свою особенную, ершистую, колючую, то прерывисто-тревожную, то медлительно-напористую драматичность» [5, с. 73]. Эволюция драматургии Л. Леонова шла в направлении «романтизации и символизации» пьес, что достигалось, в частности, усилением удельного веса и естественно, художественных функций ремарок, их психологизации, то есть – доля идейно-эстетического содержания и замысла автора, выносилась за рамки диалогов – основного средства выражения идеи в драме. Этот приём значительно осложняет постановку пьес на сцене и делает их более кинематографичными.

В нашей работе мы обратились к пьесам «Метель» (1940 г.) и «Золотая карета» (1946 г.). Мы намеренно взяли произведения, где описываются довоенные и послевоенные события. Это позволяет определить наиболее яркие особенности персонажей пьес.

Действие в произведениях Л. Леонова развивается сложными, нередко потайными ходами, и порой вовсе нелегко бывает догадаться, чем подготовлено, как созрело и совершилось то или иное событие и какие следствия оно за собой повлечёт. В драмах Л. Леонова не встречаются люди однозначно-простые, – каждая душа для него – целый мир, либо гармоничный, либо неуравновешенный, искажённый. Та же картина с женскими

персонажами – художник наделяет их лучшими качествами, которые должны служить созиданию, любви, продолжению рода, однако у каждой женщины есть загадка и какая-то тайна.

Для понимания семантики женского образа в драме её следует рассматривать на фоне сложившихся к концу 1930-х годов «советских» сюжетов. Развитие драматургии 1920–1930-х годов проходит под знаком обнаружения «новой человеческой породы», новых представлений о женщине, о её социальном статусе и самосознании. Тема «новой человеческой породы» впервые была заявлена А. Блоком в статье «Крушение гуманизма» (1919). В ней поэт-символист выразил веру в рождение гуманной цивилизации на обломках прежней: «в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» намечается «новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения – уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек-артист; он, и только он, будет жадно жить и действовать» [2, с. 131]. Психологическое построение сюжетов пьес Л. Леонова заставляют зрителя глубоко осмыслить происходящее в действительности, её драматизм, раскрыть мотивы поведения нового – современного человека. Основные идеи драматургического творчества писателя – это самые прогрессивные идеи того времени, и выражены они в столкновении с самыми распространёнными предрассудками, оттого и получают особые женские персонажи.

Почти в каждой пьесе, у главного героя обязательно есть жена – опора и хранительница домашнего очага: Катерина – «Метель»; Александра Ивановна – «Половчанские сады»; Марья Сергеевна «Золотая карета». На первый взгляд, простая традиционная картина женского персонажа, однако у каждой в душе переживания и горечь за свои проступки в прошлом, которое вот – вот настигнет. Писатель с большой любовью и уважением вникает в женские переживания за судьбу мужа и детей, они ради счастья семьи, детей способны идти наперекор судьбе, устоявшимся моральным традициям.

В основе сюжета драмы «Метель» лежит история двух братьев Сыроваровых. Порфирий – ещё в годы гражданской войны, сбежавший за границу «белый» солдат. Степан – директор чего-то, прикрываясь широкой политической деятельностью (пишет статьи и выступает с провластными речами) проворачивает финансовую аферу, сегодня это квалифицировали бы как валютные махинации. Степан в молодости поступает благородно – женится на Катерине жене брата. Заботится о своей слепой тётке и дочери брата. Однако учитывая обстоятельства, всем было сказано, что беглец умер. Только Катерина и Степан знают, что он жив. Катерина подозревает мужа в нечестности, но не выдаёт тревоги ради дочери. Л. Леонов намеренно доводит сюжет до «точки

кипения». Бывший муж вернулся в город, но, не решаясь прийти домой, ходит тенью, заглядывая в родные окна.

«<...> Степан. Ничего не разобрать... может, не наши окна? Покажи, где ты видела его. Нет, лучше пригнись и ползи на коленях...»

Катерина гипнотически опускается на четвереньки и вдруг кричит навзрыд и шепотом, сидя на полу и самой себе зажимая рот, чтобы не привлечь внимания молодёжи.

Катерина. Не хочу, я не хочу на коленях! Люди не должны ползать, не должны! Они тогда как грязь делаются, как грязь...» [4, с. 329].

Главная героиня пьесы «Золотая карета» Марья Сергеевна переживает повторение драматической ситуации, случившейся с ней в молодости. Она мужественно защищает юную дочь от правды об её отце. В город прибывает любовь её молодости – академик Кареев с сыном Юлием. Конечно, последний влюбляется в дочь городничихи – Марьку, точно так же, как некогда Кареев влюбился в её мать. Она должна сделать выбор между «золотой каретой» обеспеченного благополучия и трудной любовью, не гарантирующей никакого жизненного комфорта. Речь идёт о Тимоше – молодой парень потерял зрение во время войны. Марья Сергеевна вынуждена лицом к лицу встретиться со своим давним знакомым. Традиционно у Леонова, эта сцена переполнена переживаниями и сомнениями. *«<...> Преодолевая маленькое сопротивление Марьи Сергеевны, Кареев почтительно целует ей руки. Длительная пауза. Оба ищут завязку разговора, который не даётся им сперва» [Там же, с. 644].*

Примечательно, что у каждой взрослой героини есть «бывший» муж или возлюбленный (Пыляев Матвей – «Половчанские сады»; Порфирий Сыроваров – «Метель»; Кареев – «Золотая карета»), – который исчезает из её жизни на долгие годы, оставляя после себя глубокую рану в душе и ребёнка. В противовес этим фактам у главного героя, на момент развития событий имеется «интрижка» с женщиной, любовница.

Л. Леонов иначе изображает молодых девушек – дочерей. Хорошо воспитанные в разных условиях – высокоморальные, достойные члены общества. Быстро взрослеют в условиях психологических конфликтов, которые развиваются в произведениях. Они способны мыслить по-новому и начинать новую жизнь продолжая традиции, но освободившись от личных морально-этических тяжестей и рамок, навязанных окружающими.

Зоя («Метель») – молодая девушка, которая учится в архитектурном институте, узнаёт, что отец жив накануне нового года (от него пришло письмо). В своих душевных переживаниях считает, что она обманывает всех. Крадёт у государства (речь идёт о стипендии), крадёт будущее у жениха (её неблагополучный отец может поставить крест на его карьере). Она решается открыть правду своим сверстникам и близким. *«Вот вы меня обнимали, а я вам*

лгала... до нынешнего вечера боялась очень. Мой отец не умер. Он за границей, Порфирий Сыроваров беглый офицер. Письма его мы жгли... Я даже не видела его ни разу. (Вдруг сорвавшимся голосом.) Я и России прежней не видала... только осколки её во мне болят. Вот я возвращаю вам краденое, с добавкой жизни» [Там же, с. 341]. Это откровение станет для неё самой и окружающих освобождением от тяжести тайны. После того вечера Зоя заболела, физическое недомогание подчёркивает душевные переживания молодой девушки. «Не кори её, Катюша. Слабенькая, поди в ней нынче человек родился» [Там же, с. 343].

Марька («Золотая карета»), влюбившись в молодого, перспективного сына академика Кареева, испытывает сомнения перед выбором своего будущего. Пьеса имеет несколько редакций. В первой – девушка уезжает, а Тимоша остаётся с боевым другом. Однако после нескольких спектаклей Л. Леонову стали приходить письма от фронтовиков с упреком, что автор отбирает последнюю радость у инвалидов. Во втором варианте Марька остаётся в родном городе во исполнение мнимого обязательства перед Тимошей. Мнимого, так как сам герой говорит, что их кроме слова ничего не связывает, и он не принимает чрезвычайной жертвы девочки. Писатель даёт возможность зрителю сделать выбор по своему опыту – по своей совести.

Среди женских персонажей в драмах Л. Леонова есть категория женщин – «гром-баба» – это современная самостоятельная решительная женщина: Васка «Унтиловск»; Елена «Волк»; Лизавета «Метель»; Дашенька «Золотая карета». Эти женщины – особого формата, могут заведовать строительством городского клуба, управлять мужчинами лучше любого полководца. «Было ясно, что Л. Леонов больше ценит эту беззастенчивую, бьющую через край чувственность, чем умственную, рассудительно-благородную, пресную чистую. Леонов не единожды выводил на сцену этих женщин с бушующей плотью, над бесплодностью и бестелесностью многих наших театральных героинь» [4, с. 80].

Иной аспект тема «обыкновенного человека» обретает в пьесе Леонова, где герой может занимать высокую должность в социальной иерархии, но не кичится этим; «простой необыкновенный человек» – тот, кто не гоняется за материальными ценностями. Психологическая драма унаследовала тему «простого человека» от лирической комедии. Пьеса Леонова «Обыкновенный человек» – комедия, по определению автора. Сюжет организуется противостоянием «простых» (честных и порядочных) людей и «совмещан», к которым принадлежат и деятели культуры (Ладыгин-старший). В пьесе Л. Леонова представлены два женских типа: Аннушка, простая девушка и Кира, соблазнительница. Возраст от 14 до 18 лет, они вступают в жизнь, лишены узко прагматических устремлений и намерений.

Главный жизненный интерес молодых женщин сосредоточен в кругу интересов дома, родных и друзей. Молодым героиням свойственно удивление миру в его многообразии, они наделены радостью первооткрытия, индивидуальным сознанием и мироощущением: Аннушка готова дарить всем цветы. Они обладают женским обаянием и детской непосредственностью в выражении чувств и эмоций, несут естественную нравственность, искренность и чистоту.

Любовь утверждается как главное содержание человеческой жизни, ее основной смысл, но в трех пьесах она обретает разное наполнение. Мужские персонажи строят новый мир и любят героинь времени. Они выбирают сильных женщин, со зрелым сознанием и устоявшимися представлениями. Неосуществившиеся ожидания героинь сопряжены с самоотречением, возвышением над собой, отказом от мнимого счастья с любимым во имя его счастья. Аннушка знает о чувствах Алексея Ладыгина к Кире. В пьесах Леонова родные участвуют в принятии трудного решения.

В пьесах писателя события развиваются в необычных сплетениях образов. Они раскрываются перед читателем как сложные, внутренне-динамичные схемы, которые дают всё новые и новые оттенки поднимаемых тем. Они постепенно растут от бытовых очертаний до многозначных поэтических символов.

Женские персонажи у Л. Леонова неоднозначны и не имеют «чёрно-белого цвета» в оценках их поступков. Каждая героиня, отстаивая интересы семьи и детей, готова терпеть и прощать проступки супруга. Способно мужественно выстраивать фундамент будущего благополучия своих детей. Молодые девушки – надежда на новое будущее своей Родины.

Список литературы

1. Архив А. М. Горького, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1960. – 446 с.
2. Блок, А. Памяти Леонида Андреева / А. Блок // Собр. соч.: В 8 т. – М.; Л. : Худож. лит-ра., 1962. Т. 6. – 300 с.
3. На литературном посту [Электронный ресурс] / под ред. Л. Авербаха, Б. Волгина, Ю. Либединского, М. Ольминского, Ф. Раскольников. – № 6. – 1929. –Режим доступа: <https://ru.calameo.com/books/0045716830cb7ba06e753>, свободный.
4. Леонов, Л. М. Собр. соч. В 10-ти т. – Т. 7. Пьесы / Примеч. О. Михайлова. – М. : Худож. лит-ра, – 1983. – 686 с.
5. Рудницкий, К. Драмы Леонида Леонова / К. Рудницкий // Театр. – №7. – 1958. – С. 73–91.

THE ROLE OF FEMALE IMAGES IN L.M. LEONOV'S DRAMATURGY

The article discusses the main approaches of portraying female characters in L.M. Leonov's plays. In the works of the writer, events develop in unusual interweaving of images. They are revealed to the reader as complex, internally dynamic schemes, the women in them are ambiguous

and do not have a division into "positive - negative". They play an important role in storylines and can act as independent, full-fledged characters.

Keywords: L.M. Leonov, play, female character, psychologism, symbolism.

УДК 82.1

Лебедева Т. Р.,
учитель русского языка и литературы
ГУ ЛНР «Гимназия №30 имени Н.Т. Фесенко»
(Луганск, ЛНР, РФ)

НЕКРОПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА»

В статье рассматриваются особенности художественного пространства в романе В. Набокова «Машенька». Исследуются составляющие некропространства (антиномия движения, онтологическая слепота, овеществление души), анализируется мотив лицедейства. Выявляется такой аспект метафизической смерти, как распад отношений (любовных и дружеских).

Ключевые слова. *Мортальность, метафизическая смерть, действительность.*

Одной из ведущих в творчестве В. Набокова является тема смерти: физической или метафизической, которая предполагает разрушение отношений, угасание памяти или распад личности. Среди вариантов этого мотива – художественное пространство – место, обладающее семантикой смерти и имеющее соответствующую атрибутику. Говоря о факторе мортальности в отношении пространства, следует привести слова С Рашидова: «Ландшафт присутствия смерти обходится без Ее присутствия. Благополучно уклоняясь от своей предьявленности, Смерть выставляет нам своих заместителей-пособников – многочисленные следы, знаки, символы, симулякры, картирующие местность, взятую под контроль» [5, с. 102]. Такое утверждение совершенно справедливо по отношению к роману «Машенька».

Лев Глебович Ганин – русский эмигрант, проживающий в берлинском пансионе. С первых страниц романа ощущается, что герой находится в непростых отношениях с реальностью. Интерьер пансиона, населенного русскими эмигрантами, любопытен: на дверях его комнат наклеены крупные черные цифры, представляющие собой вырванные из старого календаря листочки. Они обозначают комнаты постояльцев, являются символом ушедшего времени и разделяют с жильцами их тоску по минувшему. Черный цвет цифр символизирует небытие и придает трагическое звучание. В пансионе часто встречаются предметы, связанные с мортальной темой, среди них рогатые желтые олени черепа на стене, копия с картины Беклина «Остров мертвых» в комнате Клары. Бытовые явления задают регистр действительности: «Столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки разбрелись по комнатам, которые она собралась сдавать, и, разлучившись

таким образом друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета» [3, с. 75]. Образ скелета, раздробленного на составные части, представляет мотив распада, что также является выражением темы смерти: гибель супруга госпожи Дорн приводит к разрыву семейной связи, то есть метафизическому распаду отношений.

Следует обратить внимание на мотив тени в романе, который можно трактовать двояко. Тенью часто называются эмигранты и тень символизирует темную сторону личности: то, что человек в себе не принимает. Ганин не соглашается со своим положением эмигранта и пансион кажется ему домом-призраком. Предметы в романах В. Набокова отражают человеку его самого. М.Ю. Шульман писал, что уже в «Машеньке» писатель уделяет особое внимание вещам, которые часто изображает более живыми, чем людей, но зависящими от настроения и состояния владельцев [2, с. 119].

Может возникнуть вопрос: пространство пансиона определяет мировосприятие героя или героини переносит свое состояние на обстановку, придавая ей мрачные настроения? Справедливо будет заметить, что их воздействие обоудно, но первичным является душевный разлад эмигрантов. Ю.И. Айхенвальд замечал, что настоящее в романе не похоже на реальность, оно напоминает призрак и тень тех дореволюционных лет, когда героини жили в России. Унылый пансион не может стать комфортным убежищем для русских эмигрантов, потому что не имеет ничего общего с действительностью [1, с. 347]. Мысль критика созвучна с планом повествования В. Набокова. Описывая быт и характеры эмигрантов, автор накладывает на них восприятие отчаянного Ганина.

В художественном мире В. Набокова близкие автору героини обладают подтянутостью и крепким здоровьем. Такими мы видим Мартына Эдельвейса из «Подвига» и Федора Годунова-Чердынцева из «Дара». А полнота и недуг Лужина, который осознанно выбрал путь метафизической гибели, – следствие неправильно организованной жизни. Ухудшается и самочувствие Ганина: бодрый и активный когда-то, он признается Подтягину, что теперь ослаб, стал горбиться и страдает от бессонницы. Изменение физического самочувствия Ганина – свидетельство запустившегося процесса внутреннего разрушения. То, что тело и душа героя совпадают по степени смертности, подтверждает «рассеянность воли», которую периодически испытывает Лев Глебович: «Он сидел не шевелясь перед столом и не мог решить, что ему делать: переменить ли положение тела, встать ли, чтобы пойти вымыть руки, отворить ли окно, за которым пасмурный день уже переходил в сумерки... Это было мучительное и страшное состояние, несколько похожее на ту тяжелую тоску, что охватывает нас, когда, уже выйдя из сна, мы не сразу можем раскрыть, словно навсегда слипшиеся, веки. Так и Ганин чувствовал, что мутные сумерки, которыми постепенно наливалась комната, заполняют его всего, претворяют самую кровь в туман, что нет у него сил пресечь сумеречное наваждение» [3, с. 72].

Следует указать несколько вариантов метафизической смерти. Неподвижность Ганина создает антиномию движению, то есть проявлению

жизни. Состояние, в котором находится герой, возвращаясь в реальность из мира снов, почти на грани смерти (не случайно веки кажутся смеженными навечно). Сумерки в контексте творчества В. Набокова означают оторванность от реальности. Туман символизирует потерянную и онтологическую слепоту (так как мешает видеть), как следствие – разлад с действительностью.

В «Машеньке» берет начало мотив лицедейства. Это еще одна реализация метафизической смерти, поскольку этот мотив связан с фальшью, искажением либо отрицанием подлинной жизни. Ганину приходится соприкоснуться с миром кинематографа, когда он занят поиском средств к существованию: «Не брезговал он ничем: не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас. Иначе говоря, ездил в качестве статиста на съемку, за город, где в балаганном сарае с мистическим писком закипали светом чудовищные facets фонарей, наведенных, как пушки, на мертвенно-яркую толпу статистов, палили в упор белым убийственным блеском, озаряя крашеный воск застывших лиц, щелкнув, погасали, – но долго еще в этих ложных стеклах дотлевали красноватые зори – наш человеческий стыд. Сделка была совершена, и безмянные тени наши пущены по миру» [3, с. 90].

Цитата является аллюзией на повесть-сказку А. Шамиссо о Петере Шлемеле, который продал свою тень дьяволу. Посредством обращения к творчеству немецкого писателя В. Набоков выражает негативное отношение к миру кинематографа. Не случайно место съемок писатель называет «балаганом», что на языке В. Набокова означает ложь и притворство. Съемку кино автор описывает как убийство, используя эпитет «мертвенно-яркая толпа», который накладывает мрачный окрас на процесс и создает ощущение фальшивой яркости. Лица артистов, восковые и неподвижные, напоминают покойников. Фонари необходимы не для того, чтобы осветить место съемки и актеров, они безжалостно убивают их «в упор» и, даже погаснув, не теряют метафизического смысла, показывая отсутствие стыда и моральное разложение.

Автор по-своему развивает сюжет Шамиссо: тень персонажа, обретя самостоятельность, в числе ей подобных будет прельщать доверчивые души. Здесь уместно вспомнить сказку Г. Андерсена, где тень пытается заставить хозяина поменяться с нею местами, а когда тот отказывается, его казнят. В. Набоков трансформирует сюжет датского сказочника, в его романе яркие роли с экрана будут обольщать души неискушенных зрителей, а люди, играющие эти образы, окажутся чужими и ненужными. Так, Сири в своем романе реализует идею метафизического убийства тенью своего владельца. Подобно герою Андерсена, в «Машеньке» Ганин повстречает своего двойника. Находясь в кино, герой с ноющим чувством стыда узнает себя в толпе людей, которые должны были восхищенно смотреть на воображаемую сцену, вместо которой в действительности среди фонарей на помосте стоял рыжеволосый толстяк без пиджака и во всю кричал в рупор.

Ганин все еще способен различать истину и ложь, поэтому испытывает чувство стыда. Герой на сцене заменяет актрису, которая должна сыграть смерть, и трагедия превращается в фарс. Во внешности этого мужчины вовсе

отсутствуют признаки драматизма, рыжий толстяк вызывает ассоциации у читателя с героем комедии. Примадонна же изображает на сцене умирание, на некоторое время окаменев перед камерой. На сцене или экране может произойти только такая, поддельная смерть. Писатель обращает внимание, что искажение реальности и опошление высоких смыслов влекут за собой метафизическую смерть.

В «Машеньке» В. Набоков затрагивает и такой аспект метафизической смерти, как распад любви. Это касается первой возлюбленной Ганина Машеньки и его последней любовницы Людмилы. Сначала появляется Людмила. Герой разочарован в ней, но ему не хватает смелости прервать эту тягостную связь. Главное, что отталкивает Ганина, – фальшь в поведении героини. Она инфантильна и склонна к обману, ей нравится говорить, что орхидеи – ее любимые цветы и что она влюблена в По и Бодлера, однако этих писателей Людмила не читала никогда.

Фальшива и внешность героини. В погоне за модой Людмила перекрашивает волосы в желтый цвет, пользуется пудрой, чтобы сделать лицо смуглым и пытается подражать маркизе: «Она бродила острыми, словно фальшивыми, ногтями по его груди и выпучивала губы, моргала угольными ресницами, изображая, как ей казалось, обиженную девочку, капризную маркизу» [3, с. 71]. Посредством образа Людмилы В. Набоков реализует один из ведущих мотивов своего творчества – мотив пошлости. Сам автор определил это явление как «неприкрытую бездарность» и фальшивые значимость, красоту, ум. Пошлость способна привести своего обладателя к нравственному падению, так как он становится жертвой стереотипов и теряет духовную зоркость, подражая тому, кем он не является, раздваиваясь и уничтожая свое «я». Мотив пошлости имеет прямое отношение к мотиву овеществления души, который находит выражение в образах манекенов, марионеток, восковых фигур и других неодушевленных предметов. Например, главный герой подсознательно сравнивает Людмилу с куклой, когда ее губы напоминают ему «*пурпурную резину*».

Мотив пошлости присутствует и в отношениях героев. Ганин по-настоящему не любит Людмилу (герой находится в «обольстительном тумане»), и поэтому является соучастником лжи. По взаимному согласию герои состоят в искусственных отношениях, построенных на «механической», по словам Ганина, близости. Героиня, стремясь сделать такую действительность привлекательной, лицедействует, а герой, преодолевая скуку и неприязненность, примиряется с обстоятельствами и остается честным только наедине с собой.

Следует обратить внимание на другую обитательницу пансиона – «*тихую барышню Клару*», которая противопоставлена подруге Людмиле. Приятный запах духов Клары вызывает симпатию у Ганина, в отличие от отталкивающего запаха Людмилы. Девушка влюблена в главного героя, но тот не отвечает ей взаимностью. Наблюдая за отношениями Ганина и Людмилы, Клара замечает в них неестественность и ей кажется, что настоящие чувства должны быть тише

и бледнее. Героине чужды притворство и ложь, она не допускает искусственности в отношениях, которую ярко демонстрирует ее подруга. Особенно нелегки для Клары были те минуты, когда Людмила рассказывала ей *«до ужаса определенные подробности»*, которые позже настигали героиню в кошмарах.

В. Набоков изображает искажение понятия дружбы. Людмила знает о чувствах Клары к Ганину и издевается над подругой, упиваясь собственным превосходством. Писатель демонстрирует распад дружеских отношений, что также является вариантом мотива метафизической смерти.

Итак, Ганин тяготится окружающей обстановкой, пансион для него – дом-призрак, а его постояльцы – тени, привидения. Переворот в душе героя происходит, когда он узнает о возможности встречи со своей первой любовью – Машенькой. Вдохновленный Лев Глебович погружается в мир воспоминаний, где чувствует себя комфортнее, чем в реальности. Машенька связывается в его сознании со счастливой юностью и прежней Россией, по которой он тоскует. Описания воспоминаний Ганина лиричны, герой старается не упустить ни одной детали, наслаждаясь реконструкцией счастливого прошлого.

В течение нескольких дней он живет эмоционально насыщенной жизнью, которая превращает действительность в фантом. Так, находясь в грохочущем автобусе, Ганину кажется, что этот чужой город за окном – лишь движущаяся фотография. Однако, чем глубже герой погружается в воспоминания, В. Набоков оставляет все больше намеков на то, что прошлое не может повториться, потому что оно мертво. *«Очень старые письма»* Машеньки герой хранил *«в черном бумажнике, лежащем рядом с крымским браунингом, на дне чемодана»* [3, с. 103]. Черный цвет и оружие предвещают близость смерти. Вместе с тем Ганин, напротив, желает бессмертия: *«Я читал о “вечном возвращении...”*. *А что, если этот сложный пасьянс никогда не выйдет во второй раз? <...> Да, неужели все это умрет со мной?»* [3, с. 135].

Медленно герой начинает сомневаться в возможности возвращения прошлого и постепенно смиряется с действительностью. Судьбоносным моментом в жизни Ганина становится осознание того, что его сосед Подтягин находится при смерти. Заглянув в окно вечности, герой начинает иначе видеть мир вокруг себя: *«В полутьме все показалось очень странным: и шум первых поездов, и эта большая тень, и блеск пролитой воды на полу. И все это было гораздо таинственнее и смутней той бессмертной действительности, которой жил Ганин»* [3, с. 123].

Отчетливее проясняется в воспоминаниях Ганина тот этап взаимоотношений с Машенькой, когда по независящим от них причинам их чувства угасли. В описании одного из их свиданий В. Набоков оставляет упоминание смерти: *«Они встретились под той аркой, где – в опере Чайковского – гибнет Лиза»* [3, с. 79]. Гибель Лизы здесь выступает символом разрушения отношений между героями. Ганин вспоминает, как в момент расставания с Машенькой, она уже была влюблена в другого, что выражалось в ее редких улыбках и лиловых кровоподтеках на шее. Восстанавливая

целостную картину прошлого, герой понимает, что будет всегда любить Машеньку.

Секрет глубокой привязанности к девушке раскрывается читателю в конце романа. Машенька для Ганина – это воплощение утраченного рая, юность, которую он провел в России, куда больше не вернется никогда. Героиня В. Набокова – это призрак, наполненный эмоциями Ганина. На вокзале, куда Лев Глебович, пришел встречать не Машеньку, а Россию, он вдруг начинает видеть мир по-новому: *«Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале. И так же как солнце постепенно поднималось выше и тени расходились по своим обычным местам, – точно так же, при этом трезвом свете, та жизнь воспоминаний, которой жил Ганин, становилась тем, чем она вправду была, – далеким прошлым»* [3, с. 124]. Интересно, что прозрение героя случается на рассвете. Все повествование Ганина сопровождали тени и призраки, которые теперь побеждены дневным светом. Д. Погорелова писала: *«Воспоминание для Набокова есть духовный опыт воскресения личности»* [4, с. 89].

Лев Глебович выходит из состояния метафизической смерти с его отторжением действительности, и улица, по которой он идет, начинает оживать. Душевная и физическая неподвижность сменяются бодростью и решительностью: герой идет по мостовой, покачивая тяжелые чемоданы, и чувствует себя как никогда здоровым и сильным, способным победить в любой борьбе. Ганин ощущает возвращение остроты восприятия жизни и осознает, что их отношения с Машенькой закончились навсегда. Ему кажется, что та нарядная память о былом осталась в пансионе вместе с умирающим Подтягиным, который также уже превратился в воспоминание. Это упоминание смерти указывает на невозвратимость прошлого – один из вариантов метафизического конца. Минувшее погибает, утрачивает власть над Ганиным, и герой возвращается в реальность – туда, где он должен находиться.

Образ стройки, которую видит духовно проснувшийся герой, символичен. Ганин наблюдает за тем, как каркас, «скелет крыши», заполняется черепицей, и несмотря на раннее утро, работа кипит. Лев Глебович сравнивает рабочих с птицами, которые двигаются по деревянному переплету крыши так свободно и легко, будто способны улететь. В начале романа упоминается скелет для того, чтобы сравнить с ним мебель хозяйки пансиона и подчеркнуть мертвенность состояния Ганина, обреченность призраков-эмигрантов. Скелет крыши в конце романа одевается в черепицу, что символизирует победу жизни над смертью.

Дом, строящийся в конце произведения, противопоставляется мертвому пансиону, каким его видит Лев Глебович и символизирует появившееся у героя будущее. Главный герой романа «Машенька» вернулся домой, то есть в действительность, победив смертность.

Список литературы

1. Бойд, Б. Владимир Набоков. Русские годы / Б. Бойд. – СПб. : Симпозиум, 2010. – 722 с.

2. Набоков, В. Собр. соч. русск. Периода / В. Набоков. – СПб. : Симпозиум, 1999. – 832 с.
3. Набоков, В. Собр. соч. русск. периода / В. Набоков. – СПб. : Симпозиум, 2009. – 784 с.
4. Погорелова, Д. Русская проза В. В. Набокова: от рассказа к роману / Д. Погорелова. – М. : Бизнес-Информ, 2013. – 183 с.
5. Рашидов С. Смысл жизни и страх смерти как обнаружение феномена самосознания / С. Рашидов. – СПб. : Пальмира, 1991. – 203 с.

NECROSPACE IN V. NABOKOV'S NOVEL "MASHENKA"

The article examines the features of the artistic space in V. Nabokov's novel "Masha". The components of necrospace are investigated (antinomy of movement, ontological blindness, reification of the soul), the motive of acting is analyzed. Such an aspect of metaphysical death as the disintegration of relationships (love and friendship) is revealed.

Keywords: mortality, metaphysical death, reality.

УДК 82-1

Пантелеева Н. Ю.,
учитель русского языка и литературы
 ГУ ЛНР «Гимназия № 30 имени Н. Т. Фесенко»
 (г. Луганск, ЛНР, РФ)

ИДЕЯ САКРАЛИЗАЦИИ СЛОВА В ЛИРИКЕ З. ГИППИУС

Идея сакрализации Слова в лирике З. Гиппиус непосредственно связана со многими особенностями её творчества: преобладающим жанром молитвы, идеями безмолвия, преодоления греха, нравственного преображения, темами Бога, греха, детства и т. д., христианскими образами. Молитва является одной из первых попыток обожествления Языка, сакрализации Слова как результата всей духовной деятельности человека. Молитва является для её высшим проявлением поэзии и средством постижения Бога. Именно поэтому молитва становится ключевым жанром в лирике поэтессы. Молитва оказывается не только формой диалога с действительностью, но и своеобразным «духовным поединком» с пороками окружающего мира.

Ключевые слова: молитва, сакрализация, слово.

Поэзия З. Гиппиус вместе с творчеством Д. Мережковского «обозначила религиозно-философскую линию в движении русского символизма» [6, с. 74]. «Поиск Бога в душе, ожидание чуда» считается основным истоком творчества З. Гиппиус [15, с. 41]. В диссертационном исследовании А.О. Бисерова новохристианская философия определяется как главный фактор, формирующий художественную модель мира автора и определяющий принципы ее творчества и жизненное поведение [Цит. по: 5, с. 4].

Религиозность поэзии З. Гиппиус – отнюдь не внешний, формальный показатель, а «глубоко сущностный, концептуальный признак, без учета

которого трудно будет понять и осмыслить уникальный мир декадентской мадонны» как одно из ярчайших и по-своему закономерных проявлений русского духовного самосознания начала XX столетия [5, с. 326].

Представляется, что **идея сакрализации слова**, а также сопутствующие ей мотивы, темы и идеи (безмолвия, греховности человека, нравственного преображения), является основополагающей для лирики З. Гиппиус, становясь воплощением идей поэтессы о сущности поэзии.

Идея сакрализации слова не нова в русской литературе. Человек противопоставлялся животному как словесное, разумное существо существу бессловесному: «Имевшее божественное происхождение, слово представлялось как атрибут разумной деятельности человека» [3]. В связи с этим исследователи вспоминают определение слова у В. Даля: «Слово есть первый признак сознательной разумной жизни», «слово есть воссоздание внутри себя мира». Данная идея оказала существенное влияние на жанровую природу ее лирики.

З. Гиппиус сама определила жанр своих произведений, назвав их **молитвами**, «естественной и необходимейшей потребностью человеческой природы» [7, с. 240]. «Исчезнет молитва, порыв – исчезнет человек», – писала она в своих дневниках [3]. В молитве растворяется язвительность, насмешливость, обнаженная в своих последних пределах предстает перед читателем душа поэта. Молитвы З. Гиппиус – «плод долгих дневных и ночных бдений, она аккумулирует в себе духовный опыт личности» [4, с. 50].

В предисловии к своей первой поэтической книге «Собрание стихов» (1904) З. Гиппиус пишет: «Я считаю естественной и необходимейшей потребностью человеческой природы – молитву, каждый человек непременно молится или стремится к молитве, – всё равно, сознаёт он это или нет, всё равно, в какую форму выливается у него молитва и к какому Богу обращена. Форма зависит от способностей и наклонностей каждого. **Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка – это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва. Поэзия, как определил её Баратынский, – «есть полное ощущение данной минуты». Быть может, это определение слишком обще для молитвы, – но как оно близко к ней!**» [3].

К жанру молитвы обращались А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, К. Рылеев. Интерес поэтов к жанру молитвы не случаен: **молитва является одной из первых попыток обожествления Языка, сакрализации Слова как результата всей духовной деятельности человека.** Уникальность данного жанра проявляется в том, что тексты молитвы, веками сохраняя общие структурные элементы, всегда остаются индивидуальными, «своеструнными» [4, с. 70].

У З. Гиппиус жанр молитвы становится основным в её творчестве, **молитва оказывается не только формой диалога с действительностью, но и**

своеобразным «духовным поединком» с пороками окружающего мира. Поэтесса, отдавая предпочтение религиозно-философской проблематике, уже в начале своего творчества в предисловии к первому сборнику стихов начинает «культивировать молитву как очень ёмкую и перспективную литературную форму» [1, с. 645]. В то же время, избрав жанр молитвы («моей» молитвы, «обособленной», «своеструнной» и «поэтому для других ненужной» [3]), усложнив свои тексты религиозно-мистическими концепциями, она предчувствовала отчуждение от массовой читательской аудитории и обреченность на одиночество, «неуслышанность» в XX в., что вполне согласуется с мотивом одиночества и отчуждённости Поэта.

Композиция молитвы у З. Гиппиус не каноническая: она не завершает её словом «Аминь» и не всегда непосредственно обращается к Богу, потому что поэзия адресована не только Ему, но и читателям. Из-за этого сакральность молитв З. Гиппиус уменьшается, однако в этом – специфика стихотворной молитвы, которая находится на стыке искусства и религии.

Культивируемый поэтом жанр молитвы испокон веков связан с молчанием, тишиной, безмолвием, которые являются основными принципами христианства. Согласно мнению христианина, молитва предполагает особое «состояние», «внутреннюю речь», в отличие от заклинания в ней не так важно точно произнести каждое слово. «В религиозной практике христиан имели место два вида молитвы – «умная молитва», совершенная без слов, речь внутренняя и молитва внешняя, такая молитва озвучивается и сопровождается ритуальными действиями» [28, с. 20]. Таким образом, идея безмолвия как духовной молитвы и молчания как следствия соприкосновения с трансцендентным, с Богом обусловила не только жанровое, но и образное своеобразие художественных текстов З. Гиппиус.

В лирике З. Гиппиус образ Христа – сквозной, и, действительно, не было в литературе поэта, упоминавшего имя бога так часто. В стихотворении «Сообщники» (В. Брюсову, 1902) именно молчание раскрывает образ Христа.

*И спрашивал один, и сомневался,
Другой молчал, – как и в былые дни.
Ты все вперед, к ступеням порывался...
Кричали мы: распни Его, распни!
Шел в гору Он – ты помнишь? – без сандалий...
И ждал Его народ из ближних мест.
С Молчавшего мы там одежды сняли
И на веревках подняли на крест.*

Молчание Христа воспринимается не как отказ от общения или неумение доказать состоятельность и правоту своего учения, а как «внутреннее» слово, слово истинное, не материализованное в реальном пространстве. Молчание

противостоит крику, вербальной агрессии («кричали», «спорили»), которые символизируют внутреннюю пустоту, неуверенность в своей правоте.

Повтор глагола «распни» в повелительном наклонении усиливает противостояние «сообщников» Христу: агрессия, жажда расправы и насилия – с одной стороны и непротивление злу, смирение – с другой. «Молчал» перерастает в имя собственное – Молчавший. Бог – «Молчавший», Бог как суть, как истина, Христос не проповедует, не наставляет, не навязывает свое «слово», не рассеивает ни чьи сомнения. Суть Христа – не реализация идей творца в звучащей речи и поступках, а сохранение своей сути.

Таким образом, в стихотворении «Сообщники» молчание является состоянием Бога, внутренним словом. В данном стихотворении поэт возвращается к исконному значению слова – истина, поступок, «дело» [2]. Христос не проповедует, а совершает поступок – приносит себя в жертву человечеству.

Образ дьявола, контрастирующий в лирике поэта с образом Христа, связан с исследованием в душе демонического начала, с темой греха. С одной стороны, этот образ перекликается со сборником Ш. Бодлера «Цветы Зла», с другой – образ черта неизменно соотносится с исследованием демонического начала в произведениях Ф. Достоевского.

Появления образа дьявола связано с идеей первородной греховности человека и поиском искупления. Самый страшный грех в представлении поэта – «...Богоубьение, / Жизнь без проклятия – и без молитвы» («Что есть грех?»). Разрушительная сила греха оригинально представлена автором в образе «пьявок, липнущих к душе и уничтожающих ее» в стихотворении «Пьявки»:

*Там, где заводь тихая, где молчит река,
Липнут пьявки черные к корню тростника.
В страшный час прозрения, на закате дней,
Вижу пьявок, липнущих и к душе моей.
Но душа усталая мертвенно тиха.
Пьявки, пьявки черные жадного греха!*

Искупление грехов возможно только через страдания. В стихотворении «Опущение» процесс приобщения души – мысли к простой земной жизни реализуется через уподобление ее страннице:

*Армяк и лапти... да, надень, надень
На Душу-Мысль свою, коварно-сложную
И пусть, как странница, и ночь и день,
Несет сермяжную суму дорожную.*

Армяк и лапти, сермяжная сума дорожная – символы простой трудовой жизни придают душе внешний облик странницы. Далее душа испытывает тяготы, страдания, выпадающие на долю странствующего человека (неудобства в быту – под лавкой спит, нищету и голод – слезами едкими свой хлеб солит):

*В избе из милости под лавкой спит,
Пускай наплачется, пускай намается.
.....
Слезами едкими свой хлеб солит,
Пусть тяжесть земная ей открывается...*

Только испытав все лишения странствий, пройдя очищение, изменившись, душа заслуживает прощения (метонимическая метафора: жизнь вернула ей одежду белую):

*Тогда опять ее прими, прими
Всепобедившую, смиренно-смелую...
Она, крылатая, жила с людьми,
И жизнь вернула ей одежду белую.*

Преодоление греховного начала и обретение цельности возможно, по мнению З. Гиппиус, только в воссоединении человека с Богом.

Православная идея искупления греха неразрывно связана с **идея нравственного преображения человека**. Ближе всех к идеалу человека в художественном мире З. Гиппиус оказывается **ребёнок**: «Феномен детства в творчестве З. Гиппиус, являясь воплощением ценностной сущности христианства, есть отражение поисков идеала не только в развитии творческой личности, но и человека вообще» [9, с. 12]. Именно ребёнок у З. Гиппиус способен постичь высший смысл любви, поэтому «самым надежным способом испытания подлинности чувства оставалось для З. Гиппиус соотнесение его с миром детства» [9, с. 25]. И именно с ребёнком оказывается тесно связан образ Поэта, миф о котором З. Гиппиус создала в своём творчестве.

«Богохульные молитвы», как их называла официальная церковь, З. Гиппиус были не больше чем попыткой уйти от веры детских дней в стремлении обрести, по словам самой же поэтессы, новую веру, «*веру со знанием соединить*». Конечная цель человеческой жизни сформулирована поэтом в стихотворении «Не будем как солнце»:

*Умей быть верным верному пути,
Умей склоняться у святых подножий,
Свободно жизнь свободную пройти
И слушать... И услышать голос Божий.*

Список литературы

1. Богомолов, Н. А. Вокруг «серебряного века» / Н. А. Богомолов. – М. : Научная библиотека, 2010. – 800 с.
2. Гиппиус, З. Н. Стихотворения [Электронный ресурс] / З. Н. Гиппиус. – Режим доступа: <http://gippius.com/lib/poetry/>, свободный (дата обращения: 02.–10.12.2022).
3. Гиппиус, З. Н. Живые лица [Электронный ресурс] / З. Н. Гиппиус. – Режим доступа: <http://gippius.com/doc/memory/>, свободный (дата обращения: 02.–10.12.2022).
4. Епифанов, П. Из жизни одной души. Взгляд на личность и творчество Зинаиды Гиппиус / П. Епифанов // Альманах «Крылья голубиные». – 2006. – № 1. – С. 40–64.
5. Зинаида Гиппиус. Новые материалы. Исследования / Сост. Королёва Н. В. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – 384 с.
6. Мескин, В. А. Заклинанье (О поэзии Зинаиды Гиппиус) / В. А. Мескин // Русская словесность. – 1994. – № 1. – С. 74–82.
7. Нартыев, Н. Н. Поэзия З. Гиппиус: проблематика, мотивы, образы: учеб. пособие / Н. Н. Нартыев. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 1999. – 108 с.
8. Нартыев, Н. Н. Декадентский извод в русской поэзии конца XIX начала XX века (на материале творчества З. Гиппиус) (статья вторая) / Н. Н. Нартыев // Вестник ВолГУ. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. – 2014. – № 1. – С. 12–20.
9. Фатеева, Н. А. Синтез целого: на пути к новой поэтике / Н. А. Фатеева. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 352 с.

THE IDEA OF SACRALIZING THE WORD IN THE LYRICS OF Z. GIPPIUS

The idea of sacralizing the Word in the lyrics of Z. Gippius is directly connected with many features of her work: the prevailing genre of prayer, the ideas of silence, overcoming sin, moral transformation, themes of God, sin, childhood, etc., Christian images. Prayer is one of the first attempts to deify the Language, to sacralize the Word as a result of all human spiritual activity. Prayer is for her the highest manifestation of poetry and a means of comprehending God. That is why prayer becomes a key genre in the poetess' lyrics. Prayer turns out to be not only a form of dialogue with reality, but also a kind of "spiritual duel" with the vices of the surrounding world.

Keywords: *prayer, sacralisation, word.*

УДК 821.161.1-17.09+929 Маяковский

Прачковская Е.И.,
студент 4 курса
ФГБОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)

САТИРА В ЛИРИКЕ В. МАЯКОВСКОГО

В данной статье рассмотрена связь сатиры с лирикой В. Маяковского. Определяется роль гротеска в его стихотворениях, способы создания гротеска и сатиры в целом. Представлено отношение писателя к сатире.

Ключевые слова: *гротеск, лирический герой, поэт, окказионализм.*

В. Маяковский – поэт, известный своей оригинальностью. Каждое его стихотворение напоминает гимн свободе, народу, революции. В начале двадцатых годов он обращается к сатирическому жанру. Как известно, в сатирических произведениях очень часто используется гротеск. Гротеском называют вид комического, нарушающий границы правдоподобия, изображение людей, предметов или явлений в фантастически преувеличенном, уродливо-комическом виде [3]. В раннем творчестве писатель восхищался мужеством рабочих, красноармейцев, духом народа. С годами в его творчестве появились стихотворения, обличающие мещанство, бюрократизм, советское общество.

Так, гротеск находит применение в сатирическом стихотворении В. Маяковского «Нате!», где он протестует против буржуазного общества, которое воспринимало его творчество как очередное развлечение. Уже в названии мы видим протест и дух бунтарства, ведь «Нате» – слово просторечное.

Лирический герой – очень смелый и неподвластный никому, он заявляет: «если сегодня мне... кривляться перед вами не захочется – и вот я захохочу и... плюну в лицо вам» [1, с. 15]. Он называет себя «грубым гунном», ассоциируя с кочевником, не ограниченным рамками свободным человеком.

Своей борьбой поэт хочет выразить презрение и обратить на себя внимание, он ищет поддержку со стороны таких же, как он – дерзких, свободных людей.

Толпа изображена антиэстетично, поэт использует прием метонимии: вместо выходящих «в чистый переулок» людей туда «вытекает по человеку» их «*обрюзгий жир*». Публика названа «*стоглавой вошью*»: смысл этой метафоры также понятен, ведь вошь – ничтожное насекомое-паразит, к тому же «вошь» – распространенное оскорбление. Непривлекательны и образы отдельных посетителей кафе: подчеркивается их неопрятность («в усах капуста», «белила густо»), женщина в нарядах сравнивается с безглазой устрицей («Вы смотрите устрицей из раковин вещей»). Тем самым «грязная» толпа противопоставлена «чистому переулку», ведь футуристы, вслед за символистами, ввели в свои стихи образ Города, однако этот образ наполнялся иным, не всегда негативным содержанием.

Грубость поэта – защитная реакция на потребительское отношение к его таланту и искусству в целом [4]. В стихах толпа ищет лишь скандала, она готова залезть в душу к герою, сердце которого столь ранимо и незащищено, что сравнивается с бабочкой. Он, «*бесценных слов транжир и мот*», бессмысленно растрчивает себя, «*мечет бисер*», его стихи подобны драгоценностям, но они чужды толпе, которая искренне считает себя покровительницей прекрасного.

Стоит отметить, что слова «*поэтиного*», «*стоглавая вошь*» являются окказиональными. Это отличает В. Маяковского от других поэтов. Его резкая, порой грубая речь, дерзкие мысли, смелое обличение самых низких человеческих пороков, борьба – отражают его характер.

Поэтому гротеск не только задает общий тон «Нате!», но и заставляет задуматься, что за маской эпатажа поэта может скрываться его отчаяние от того, что толпа его не понимает и не принимает.

В 1921 году, после революции, поэт написал стихотворение «О дряни», в котором он обратился к «мещанам без различий классов и сословий». В. Маяковский, живописуя «мурло мещанина», не стесняется в выражениях, намеренно используя грубую лексику: «*намозолив от пятилетнего сидения зады, крепкие, как умывальники*», «*от самовара разморясь*», «*фигурять на балу в Реввоенсовете*» и др. Примечателен факт, что мещане «нового призыва» как две капли воды похожи на тех, которым бросал свое «Нате!» герой ранней лирики В. Маяковского:

*Эх,
и заведу я себе
тихоокеанские галифища,
чтобы из штанов
выглядывать,
как коралловый риф» [1, с. 100].*

Основа образа – «*тихоокеанские галифища*» – вызывают в памяти «*шаровары шириной с Черное море*» из «Тараса Бульбы», хотя сам Маяковский не раз утверждал, что «*этих книг (т. е. классики) ни при какой погоде не читал*».

Портрет Маркса – «*рамочка ала*», – повешенный на стенку как знак благонадежности хозяев, в свою очередь отплатил им (через фантастический прием, введенный в финал):

*Маркс со стенки смотрел, смотрел...
И вдруг
разинул рот,
да как заорет... [1, с. 100].*

В первую очередь бросается в глаза обилие грубых, резких слов: «*мразь*», «*зады*», «*мурло*», «*дрянь*». Использование уменьшительно-ласкательных суффиксов подчёркивает презрительное отношение поэта к мещанскому быту: «*спаленка*», «*потолочек*». В этом стихотворении, как и в «Нате!» для повышения выразительности В. Маяковский берёт на вооружение авторские неологизмы, которые гармонично дополняют его неповторимый стиль: «*оголтелая канареица*» (символ обнаглевшего мещанства), «*фигурять*».

У В. Маяковского есть и такие произведения, в которых он выступает не с позиции воинствующей революционности, а с позиций здравого смысла. Одно из таких стихотворений – «Стихотворение о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе». Здесь революционное стремление к глобальной переделке мира приходит в прямое противоречие с обыденными интересами рядового человека. Бабе, которой «*грязью обдало рыло*» на непролазной Мясницкой улице, нет дела до глобальных всероссийских масштабов:

*Что бабе масштаб грандиозный наш?!
Бабе грязью обдало рыло,
и баба,
взбираясь с этажа на этаж,
сверху и меня
и власти крыла [1, с. 223].*

Объекты сатирического творчества В. Маяковского разнообразны. Это люди, принадлежащие разным эпохам: дореволюционной и постреволюционной; люди, относящиеся к различным общественным классам: мещанство, купечество; и, наконец, люди, чьи недостатки высмеивает поэт – чиновники-бюрократы. Художественные приемы в сатире поэта также различны: это гипербола, метафора, сравнение, особый строй языка. Все это разнообразие объектов и приемов сатирического творчества поэта великолепно раскрывает недостатки современного В. Маяковскому мира.

Нельзя не отметить, что даже в названиях произведений В. Маяковский отличается от своих современников и коллег: название произведения полностью отражает его суть, мысль автора. Его стихотворения точны, остры, в какой-то мере грубы: «Нате!», «Прозаседавшиеся», «О дряни», знаменитые «Гимны», «Блэк энд уайт». Последнее было написано в 1925 году, после поездки писателя в Америку. В. Маяковский жестко, со свойственной ему прямоотой, обличил все пороки заграничной жизни, к которым относится расовая дискриминация. Блэк и уайт – начало антитезы, с помощью которой и построено стихотворение. Сатирой пропитана каждая строка: именно это средство изобразительности помогло не только показать жизнь Америки начала XX века, но и противопоставить два политических режима – капиталистический, построенный на несправедливости, эксплуатации миллионов людей, и социалистический, построенный на идее социальной справедливости и равноправия: «*В Гаване все разграничено четко: у белых доллары, у черных — нет...*» [1, с. 335].

Когда В. Маяковский понял, что революция не принесла ожидаемого, он стал обличать пороки новой жизни, в которой на первом месте был абсолютный бюрократизм [2, с. 229]. В «Прозаседавшихся», на первый взгляд, показана обыденная активность различных слоев населения, но когда речь заходит о «никому не нужной» бумажной волоките, писатель подводит к заседаниям, являющимся настоящим бичом общества. По мнению автора, они отнимают слишком много времени как у деловых людей, так и у простых рядовых, которым нужно решать мелкие вопросы, а из-за таких заседаний на все уходит чересчур много времени. Нужного чиновника найти кажется невозможным, он неуловим; секретари находят вечные отговорки; день заканчивается – чиновник не найден. Настроение пропадает, решать вопросы совсем не хочется.

*Исколесил сто лестниц
Свет не мил [1, с. 335].*

В «Прозаседавшихся» возникает гротескная картина. В том, что сидят «людей половины реализуется метафора – люди разрываются пополам, чтобы все успеть, а результата это не дает.

Для нашего времени привычно воспринимать сатиру средством смеха, непрямого юмора. Для В. Маяковского же сатира – способ показать недостатки, обличить пороки, научить жизни, что он делает достаточно искусно с помощью использования в поэтической речи авторских неологизмов, ярких метафор, гротеска, гипербол и оригинальных антитез. Он совершенно не боялся быть непонятым народом, для него гораздо важнее было говорить о том, что задевает душевный покой, заставляет задумываться. В. Маяковский был бы искренне счастлив, узнав, что анахронизмом сделалась его сатира, – так сатире и положено, если она действительна, но анахронизмом она сделалась лишь в одном отношении: что было для него патологией, отвратительным исключением из правил, для потомков стало нормой, не стоящей упоминания. То, что выводило его из себя, оказалось неискоренимой и почти уже обаятельной чертой русской жизни; грязь, тупость, воровство, бюрократизм – все это теперь ностальгически мило, ибо на фоне полной расчеловеченности даже человеческая мерзость выглядит трогательным рудиментом [5, с. 13].

Таким образом, можно заметить, как с разочарованием в революции в творчестве В. Маяковского появилось гораздо больше обличений, а гротеск стал грубее, резче. В дореволюционном творчестве мы видим индивидуальный протест и воодушевленность. Когда революционно настроенные массы выступили против социальной несправедливости, поэт ощутил своё единение с народом. После революции чувство собственного достоинства, которое в раннем творчестве заставляло лирического героя В. Маяковского подниматься против «мира сытости», теперь превращается в чувство равенства с массами.

Список литературы

1. Маяковский, В.В. Большое собрание стихотворений и поэм в одном томе / Владимир Маяковский – М. : Эксмо, 2018. – 1312 с.
2. Маяковский В. В. Очерк жизни и творчества // Русская литература XX в. : В 2-х т. / Под ред. Л.П. Кременцова. – С. 415.
3. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://slovar.cc/lit/term/2145103.html>, свободный.
4. Русский футуризм. В. Маяковский (До 1917 года). – В. Хлебников [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studopedia.su/2_25540_russkiy-futurizm.html, свободный
5. Быков, Д. Л. Тринадцатый апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях / Д. Л. Быков. – М. : Молодая гвардия, 2016. – 827 с.

SATIRE IN THE LYRICS OF V. MAYAKOVSKY

This article examines the connection of satire with the lyrics of V. Mayakovsky. The role of the grotesque in his poems, the ways of creating grotesque and satire in general are determined. The author's attitude to satire is presented.

Keywords: *grotesque, lyrical hero, poet, occasionalism.*

СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ОБРАЗОВ ФУТЛЯРНЫХ ЛЮДЕЙ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА

В статье «Способы изображения образов футлярных людей в прозе А.П. Чехова» раскрывается сущность понятия «футлярная жизнь», рассматриваются способы изображения образов футлярных людей в прозе А.П. Чехова.

Ключевые слова: рассказ, футлярные люди, главный герой, образ.

Образы футлярных людей так или иначе просматриваются практически во всех произведениях писателя А.П. Чехова. Это образы людей, которые замкнулись в кругу узких, обывательских интересов, боятся всяких нововведений и изменений в своей жизни.

Человек в нормальном состоянии хочет познавать всё то, что происходит вокруг него. Он не может стоять на месте, имеет желание развиваться и двигаться вперед. Футлярные люди не являются глупыми, порой они очень умны и начитаны. От других их отличает то, что они не имеют желания близко взаимодействовать с окружающими людьми. Зачастую это вызвано болезненными переживаниями, негативным опытом, неправильным воспитанием. Футлярные люди никогда не могут чувствовать себя комфортно в социуме. Поэтому постоянно замкнуты в себе и молчаливы. Они не имеют желания делиться своим мнением и переживаниями, возможно потому, что раньше их чувства и мысли высмеивали, причем делали это публично. Теперь они создали свой мирок, где комфортно и спокойно.

Многие современники А.П. Чехова сетовали на то, что главная черта чеховских рассказов – это неопределенность и незавершенность, неясность того, что будет дальше, и отсутствие анализа причин того, что произошло. Критики проницательно заметили, что это не отсутствие художественного конца – это бесконечность, та победительная, жизнеутверждающая бесконечность, которая неизменно открывается нам во всяком создании подлинного искусства. Очень часто А.П. Чехов обнаруживает в самых, казалось бы, заурядных людях неожиданную для читателей бесконечность, неисчерпаемость внутреннего мира. Именно так происходит, например, в рассказе «Душечка». Но непредсказуемость человека очень часто оборачивается разочарованием, когда человек вдруг, без каких-либо внешних причин, замыкается в себе и, как ни парадоксально, из-за этого себя теряет, тонет в мелкой, повседневной жизни.

На первый взгляд можно усомниться в том, что героиня рассказа «Душечка» «футлярный» человек. Но если присмотреться к ней поближе, мы увидим созданный ею маленький мирок, где она должна кого-то любить и о ком-то заботиться. Основной признак ее любви: жить тем, чем живет ее очередной избранник, говорить его словами, буквально воспроизводить его мнение. Если ее футляр разрушится, она погибнет (вспомните, как она медленно чахла после отъезда ветеринара). Хотя этот рассказ оставляет у нас светлые ощущения, но все-таки мы возмущаемся вместе с писателем: как можно так жить? Ведь кругом дивный, богатый чувствами и знаниями мир.

Одним из самых ярких примеров человека в футляре стал главный герой небольшого юмористического рассказа «Смерть чиновника» – чиновник Червяков. Случайно обрызгав слюной лысину генерала в театре, Червяков приходит в ужас и начинает беспрестанно извиняться. Герой постоянно преследует генерала со своими назойливыми извинениями, пока не доводит того до такого раздражения, что генерал выгоняет его вон из дома. Несчастный чиновник думает, что его карьере на этом наступает конец, приходит домой и... умирает! Примечателен тот факт, что герой умирает, не снимая вицмундира, как будто чиновничья униформа навсегда приросла к нему.

В рассказе «Хамелеон», написанном в 1884 году, главный герой, полицейский надзиратель Очумелов тоже прячется в футляр, внешними своими проявлениями напоминая ящерицу-хамелеона, способную менять свой цвет в зависимости от обстоятельств. В основе хамелеонства Очумелова заложен твердый принцип: «то, что принадлежит генералу, превосходит все остальное» [5, с. 53].

В рассказе «Ионыч» реализуется одна из самых характерных для мира А.П. Чехова ситуаций: люди разобщены, они живут каждый своей жизнью, своими чувствами, интересами, и в момент, когда кому-то необходимо понимание со стороны другого человека, тот занят только своими интересами. Когда доктор Старцев предлагает Екатерине Ивановне выйти за него замуж, она отвечает: «Я безумно люблю, обожаю музыку...» [5, с. 30], то есть ей нет никакого дела до его чувств, она занята устройством своей собственной жизни.

Дмитрий Ионыч воздвигает вокруг себя некую «крепость», футляр, защищающий его от потрясений. Лучше всего эту роль выполняют деньги. Поэтому Ионыч копит их. Неуловимо для читателей произошло перерождение доктора Дмитрия Ионыча Старцева в Ионыча, «ожиревшего» душой человека, который срывается на больных, ничем, кроме денег, не интересуется. Футляр «захлопнулся» как мышеловка, оставив Ионыча пленником накопительства. А ради кого и чего он копит, покупает дома, разрывается на частную практику и земскую больницу – «жадность одолела». Он, как «вещь в себе», действует по инерции, не рассуждая, не задумываясь над смыслом происходящего. Страшно становится, когда дочитываешь рассказ до конца.

Предметом творческого исследования является для А.П. Чехова сложный и противоречивый мир человеческой души. В небольших по объему рассказах писатель воспроизводит истории жизней людей, изменение их внутреннего

мира. На современном ему материале автор ставит проблемы большого общечеловеческого значения, имеющие универсальный смысл, который сохраняется надолго.

В девяностые годы в жизни страны происходят важные перемены. Глухая реакция сменяется общественным оживлением и подъемом. В эти годы с особой настойчивостью, на разных судьбах, писатель решает проблему равнодушия, так называемого футляра, то есть рамок, в которые загоняет себя человек. Его рассказы и повести – своего рода художественные исследования души современного ему человека. Жив человек духовно или навеки уснул, погрузился в «сонную одурь», лень, мертвое безразличие в погоне за чином и рублем? Есть ли еще в нем «искра» – отзывчивость к чужой беде, к чужому страданию, к народному горю, стремление к иной, лучшей жизни? Вот вопросы, над которыми бьется пытливая мысль художника.

Но главным образцом человека, ведущего футлярный образ жизни, является учитель греческого языка Беликов, герой рассказа «Человек в футляре». Герой рассказа – наиболее полно раскрывающего проблему футлярности – рисуется автором иронически: «Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши..., нож у него был в чехольчике... Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх» [5, с. 45]. Этот герой ушел в себя настолько, что парадоксальным образом стал тираном для всех окружающих. Он – некая смесь социопата, параноика и интроверта. Всего живого он боится. Его жизненный девиз таков: «Как бы чего не вышло» [5, с. 42]. Он ко всему, что его окружает, относится с осторожностью и страхом. Беликов не способен мыслить свободно, так как каждая его идея находится в футляре.

И ладно, если бы таким он был в обществе. Но ведь даже дома он ведёт себя аналогично! Одевается в длинный халат и колпак, ставни на окнах плотно запирает, защёлкивая задвижки. Кровать у него с пологом, и когда Беликов в неё ложится – то укрывается одеялом с головой. Естественно, он соблюдает все посты, и не заводит слуг женского пола – опасаясь, что другие будут его подозревать в отношениях с ними. Беликов – самый настоящий отшельник, который, в прямом смысле слова, боится жить. Ситуация усугубляется тем, что герой является учителем словесности. Такая профессия предполагает открытость, но Беликов отстранен от всех и всего настолько, насколько это оказывается в его силах. Герою предоставляется шанс изменить и себя, и свою жизнь, когда он знакомится с Варварой. Однако на такой кардинальный шаг герой не отваживается – его не хватает на это, он уже слишком глубоко и безвозвратно ушел в себя, замкнулся от всего мира.

Футлярным человеком в рассказе оказывается не только главный герой, но и люди, которые боятся и живут по его правилам. Да и рассказчик, Буркин, – тоже «человек в футляре». Он также трепещет перед Беликовым.

Беликов умер, но «сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их» [5, с. 56].

Рисуя в своих произведениях образы футлярных людей, А.П. Чехов стремился показать негативные стороны подобной жизни. Рано или поздно человек в коробке будет выброшен на обочину судьбы, как старый телевизор. Писатель призывал читателей быть открытыми новому, прогрессивному, неизведанному. Ярко описывая жизнь «футлярного» человека, Чехов заставляет проявлять самостоятельность, независимость от чужого мнения, активность в принятии решений. Либерал по натуре, Антон Павлович не признавал консерватизм. Именно идею стремления ко всему новому и неизвестному пронес автор через свои произведения.

Футляр – не всегда плохо. Бывают ситуации, в которых он необходим, чтобы спрятаться в нем от того, что причиняет тебе боль, но не стоит рассматривать футляр как постоянное убежище. Помещая себя в него, стоит набраться новых сил для жизни, и снова выходить из него. Да, иногда это бывает сложно, и ты делаешь это с неохотой, но доставать себя необходимо.

Тема футлярности у А.П. Чехова – это тема отсутствия контакта и понимания между людьми, которые, замкнувшись в себе, уйдя в футляр, оказываются не способными к близости с другим человеком и миром.

Список литературы

1. Бердников, Г. Жизнь замечательных людей: А. П. Чехов / Г. Бердников. – М., 1974. – 344 с.
2. Бялый, Г. А. История русской литературы: А. П. Чехов / Г. А. Бялый. – М. – Л., 1959. – Т.9, Ч.2. – 326 с.
3. Катаев, В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В. Б. Катаев – М. : Издательство Московского университета, 1979. – 326 с.
4. Линков, В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова / В. Я. Линков – М. : Издательство Московского университета, 1982. – 128 с.
5. Чехов, А. П. Рассказы / А. П. Чехов. – М. : Детская литература, 1985. – 73 с.
6. Эренбург, И. Перечитывая А. П. Чехова / И. Эренбург. – М. : Художественная литература, 1960. – 123 с.
7. Эйхенбаум, Б. М. О Чехове / Б. М. Эйхенбаум. – Л., 1969. – 370 с.

METHODS OF DEPICTING IMAGES OF CASE PEOPLE IN THE PROSE OF A.P. CHEKHOV

The article reveals the essence of the concept of "case life", examines the ways of depicting the images of case people in the prose of A. P. Chekhov.

Keywords: *story, case people, main character, image.*

*Пшеничная А. А.,
студент 3 курса
ФГБОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)*

ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА С.П. ЩИПАЧЕВА

В статье рассматривается любовная лирика С.П. Щипачева. Анализируются особенности его стихотворений о любви, среди которых психологизм, исповедальность, эмоциональность и т. д.

Ключевые слова: психологизм, исповедальность, эмоции, самоанализ, назидательность.

Любовная лирика занимает большое место в русской и мировой литературе. Она раскрывает всеобъемлющий внутренний мир человека, достаточно глубоко передает переживания и чувства. Следует отметить, что сегодня ученые нередко пересматривают концепции прежнего восприятия любовной лирики и осмысливают ее по-новому. Литературоведение особо интересуется стихотворениями о любви, а потому актуально будет рассмотреть любовную лирику С.П. Щипачева.

С.П. Щипачев – известный поэт, творчество которого отличается краткостью и афористичностью. Мир его поэзии – добрый, светлый мир, в котором внимание уделяется даже неприятным, малым вещам. «*Поэт доверчив и откровенен, мудр и рассудителен во всем, что касается жизни сердца...*» – писал В.В. Дементьев [6, с. 6]. Трудно не согласиться с таким мнением. Любовная лирика С.П. Щипачева действительно раскрывает многогранный внутренний мир влюбленного человека, который «*глубоко сродни бессмертному удалцу песен почти всех народов с его беспокойной мятущейся душой, несбыточной мечтой, широко распахнутым для красоты мира и любви сердцем и трагическим уделом*» [5, с. 69].

Стихотворения С.П. Щипачева о любви эмоциональны: «*Знаю я, как волны с камнем спорят. / Меж сырых голубоватых скал / повстречал я девушку у моря. / – Хорошо здесь! – только и сказал*» [6, с. 22]. Многие его произведения передают чувствительность, ранимость влюбленного человека:

*Русый ветер, какой ты счастливый!
А вот я, словно кто приковал,
об одной, о далекой, красивой,
столько лет тосковал!* [6, с. 13]

Любовная лирика С.П. Щипачева психологична. Например, поэт объяснял: если ты по-настоящему любишь девушку, то «с нею заодно / ты и дом ее полюбишь, / сад, где были с ней в кино» [6, с. 15]. Любовь не проходит: «Пусть твердят, что моря мелеют, / я не верю, чтоб любовь прошла» [6, с. 22].

Кроме того, оказывается, влюбленный «с тротуара в сотнях окон» найдет окно своей возлюбленной [6, с. 15].

«Каждый поэт по-своему переживал свой кризис», – справедливо пишет Е.И. Наумов [2, с. 227]. *«Лиричность рождается там, где чего-то недостает, где что-то отсутствует, где есть ностальгия и сожаление. Там, где одни бросаются на колени для молитвы, другие сочиняют стихи»,* – говорила С.П. Лафитт [1, с. 79]. Действительно, душевная боль, разочарование и тоска С.П. Щипачева чувствуются, например, в стихотворении «Хургулек» [6, с. 43]. Автор демонстрирует нам внутренний мир лирического героя, который вспоминает «стройную девушку» [6, с. 43] с лукавым взглядом: «...столько раз она певала мне, / только мне, присев со мною рядом» [6, с. 3]. Поэт показал, что человек может вспоминать свою прошлую любовь вопреки расставанию с ней: «Как забуду!» [6, с. 43]. Лирический герой не способен перестать думать об этой девушке по имени Хургулек: «...имени такого – Хургулек / не затмить: оно в строке сверкает» [6, с. 43]. Более того, автор объясняет: если любовь настоящая, то человек ставит интересы возлюбленной выше своих:

*Я до слез чужому счастьем рад,
за свои поступки не краснею.
Есть на свете молодой арат –
пусть он счастлив будет с нею* [6, с. 43].

Психологично и произведение «*Как хочешь это назови...*» [6, с. 45]. Лирический герой и его девушка стали друг другу дороже, «заботливей, нежней в любви» [6, с. 45]. Однако парень почему-то тревожится: «Стал придавать значение снам, / порой задумаюсь, мрачней...» [6, с. 45] Просто «чем любовь сильнее, / тем за нее страшнее» [6, с. 45].

Стихотворение «*Ты знаешь сам...*» раскрывает внутренний мир влюбленной девушки: «Ты это сердце бойся оскорбить. / Когда оно от боли твердым станет, / то и слезой мужской не растопить» [6, с. 73]. В своем творчестве поэт объясняет чувство ревности:

*Опять старуха-ревность нашептала
черт знает что рассудку моему:
чтоб я ни поцелуям, ни слезам,
ни гневным оправданиям не верил,
ходил бы по твоим следам –
и на ее аршин все мерил* [6, с. 52].

Кроме того, его любовная лирика часто исповедальна: «...а я, я хотел бы хоть строчкой одной / к твоим прикоснуться устам» [6, с. 92]. Стихотворения С.П. Щипачева несут в себе «общезначимые ценности поэзии и покоряющую искренность выражения человеческих чувств» [4, с. 214]. Иногда в творчестве поэта прослеживаются и *черты тщательного самоанализа*:

Своей любви перебирая даты,

*я не могу представить одного,
что ты чужою мне была когда-то
и о тебе не знал я ничего [6, с. 46].*

Творчество С.П. Щипачева порой бывает *назидательным*. «Любовью дорожить умеете, / с годами дорожить вдвойне», – советует автор [6, с. 26]. «...Где доблести предел? / Предела нет! А кто сказал, что наша / любовь должна быть мельче наших дел?» [6, с. 53] – поэт убеждает нас в том, что настоящая любовь без дел ничтожна. В произведении «*Воздушная почта*» С.П. Щипачев демонстрирует безответную любовь, давая читателю понять, что насильно мил не будешь: «Четвертое письмо тебе / воздушной почтой я отправил /... Ответа нет и нет... Ну что ж, / бывают горькие уроки, / когда ни по какой дороге / до сердца милой не дойдешь» [6, с. 23]. Назидательно и стихотворение «*Не бери пример с подруг, не надо...*», в котором автор просит девушку бросить курить: «Не бери пример с подруг, не надо. / Ты других не хуже, не грубей. / На окурках след губной помады / лишь брезгливость вызовет к тебе» [6, с. 31].

Таким образом, любовная лирика С.П. Щипачева психологична. Его произведения о любви часто эмоциональны, назидательны. «*Людям нужен, жизненно необходим этот пламень падушей звезды, время от времени прорезающий непроглядную тьму беспросветной вселенской ночи. Зачем-то она нужна нам – поэзия, эта пресволочнейшая итуковина, из-за которой во веки веков люди мучаются, страдают, влюбляются, стреляются, которую сколько ни убивай, как ни борись с ней, как ни наступай ей на горло, а она – существует, и ни в зуб ногой!*» – отметил Б.М. Сарнов [3, с. 447]. И действительно, поэзия С.П. Щипачева нужна людям. Это настоящая исповедь ранимого и искреннего человека.

Список литературы

1. Лафитт, С. П. Произведения и портреты / С. П. Лафитт. – М. : Советский писатель, 1959. – 219 с.
2. Наумов, Е. И. Личность. Творчество. Эпоха. / Е. И. Наумов. – Л. : Лениздат, 1973. – С. 167–227.
3. Сарнов, Б. М. Заодно с гением / Б. М. Сарнов. – М. : «Москвоведение», 2014. – С. 447.
4. Твардовский, А. Т. Полн. шеститомное собрание сочинений, Т. 5 / А. Т. Твардовский. – М. : Художественная литература, 1980. – 508 с.
5. Харчевников, В. И. Черты народной Руси / В. И. Харчевников. – М. : Русская литература, 1975. – С. 63–77.
6. Щипачев, С. П. Тебе – до востребования / С. П. Щипачев // Сост., вступ. статья и примеч. В. В. Дементьева. – М. : Дет. лит., 1975. – 191 с.

LOVE LYRICS BY S.P. SHCHIPACHEV

The article discusses the love lyrics of S.P. Shchipachev. The features of his poems about love are analyzed: psychologism, confessional, emotions.

Keywords: *psychologism, confessional, emotions, introspection, edification.*

*Хатнюк А. В.,
аспирант кафедры русской и мировой литературы
ФГБОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)*

МЕТОД РЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА ЕФРЕМОВА

Статья посвящена вопросу красоты и метода реализма в творчестве И. А. Ефремова. Не оставляет сомнений тот факт, что это понятие неоднократно пытались выявить множеством различных подходов. Здесь же будет рассмотрена позиция автора «Лезвия Бритвы».

Ключевые слова: прекрасное, концепция, эстетика, пропорция.

В своих исследованиях И.А. Ефремов полагался на ряд учёных и философов, занимавшихся этим вопросом. Например, в его творчестве не раз встречались упоминания о красоте, как о целесообразности, соразмерности – здесь развиваются идеи Аристотеля о том, что мера должна быть соблюдена во всём, что красота заключается в величине и порядке: «Нетрудно, зная материалистическую диалектику, увидеть, что красота – это правильная линия в единстве и борьбе противоположностей, та самая середина между двумя сторонами всякого явления, всякой вещи, которую видели еще древние греки и называли аристон – наилучшим, считая синонимом этого слова меру, точнее – чувство меры» [3, с. 259]. Равно как и идеи Пифагора, сводившего красоту к математическим наукам, точными уравнениями пытавшегося найти некий идеал прекрасного, вплоть до миллиметра измеряя длину носа, ног и пальцев.

«Задачи, которые я ставлю себе в литературе, несколько отличаются от общепринятых. Мне хочется показать красоту Науки, научного исследования, природу во всём её могучем разнообразии на всей нашей планете» [1, с. 36].

Как известно, реализмом является мировоззрение, в соответствии с которым материя как объективная реальность является первичным в бытии, а идеализм лишь истекает из него. Эмпирический научный подход, красотой которого очарован Иван Ефремов и которой он хочет поделиться, является бесспорным аргументом научного мировоззрения писателя.

Целью статьи является, на основании критического изучения его творчества, сформировать и объяснить художественную концепцию и метод Ивана Ефремова как целостного явления, выявить и охарактеризовать его особенности формы, проблематику и художественное своеобразие.

Поставленная цель обуславливает решение следующих задач: рассмотреть эволюцию концепции красоты в историческом контексте; выявить, в частности, особенности преемственности данных идей и их развитие в советской культуре; на основе изученного, показать влияние данных идей на творчество Ивана Ефремова, в частности на концепцию красоты в произведении «Лезвие бритвы».

Анализ степени научной разработанности темы: труды таких авторов, как Е.К. Агапитова, Ю.В. Беспечанский, В.В. Комиссаров, В.М. Мапельман, Е.А. Московина, Е.А. Мызникова, Т.В. Тимошенко, А.А. Фокин, П.С. Гуревич, В.В. Бычков, Н.И. Киященко, Э.О. Ильенков, Я.Э. Заваров, Л.А. Столович и многие другие с той или иной стороны рассматривали вышеуказанный вопрос.

Стоит отметить, что И.А. Ефремов был человеком своего времени, когда социалистический реализм был государственным идеалом, в том числе и красоты, а доминирующей функцией искусства социалистического реализма была функция воспитательная, главной его темой – тема метаморфозы отдельных личностей и целых коллективов на пути к идеалу [2, с. 161], к которому постоянно стремится «положительный герой» произведений социалистического реализма, его святая святых, его краеугольный камень и главное его «достижение». Именно поэтому И.А. Ефремов, безусловно принявший часть этих идей, смотрел не только на физиологическую, но и на психологическую, и на социальную составляющую. Одновременно развивая современную ему идею прекрасного человека, как всесторонне развитого, духовно и физически, так и, вновь перекликаясь с Античностью, подводя прекрасное как понятие под идеал калокагатии – прекрасного и хорошего, красивого и доброго – идеал прошлых времён, когда этика и эстетика ещё окончательно не расстались друг с другом [1, с. 48].

Как писал сам И.А. Ефремов в произведении «Туманность Андромеды»: «Нетрудно, зная материалистическую диалектику, увидеть, что красота – это правильная линия в единстве и борьбе противоположностей, та самая середина между двумя сторонами всякого явления, всякой вещи, которую видели еще древние греки и называли аристон – наилучшим, считая синонимом этого слова меру, точнее – чувство меры» [3, с. 259].

В одном из своих главных произведений «Туманность Андромеды» И.А. Ефремов писал о том, что красота обусловлена двумя факторами: естественным и половым отбором, обобщив, что красота служит важнейшим инструментом для выживания и продления рода. Далее, чем больше развивалась и усложнялась человеческая культура, тем больше расширялись и облагораживались концепции красоты, постоянно меняясь от более близких природной основе к более комплексным, окрашенным этикой, благородством и добром [5, с. 195].

Соответственно каждая красивая линия в теле человека может быть объяснена эволюционным витком, частью естественного отбора, в ходе которого менее гармонично сложенные люди просто не выжили. Красота, таким образом, выступает в роли того, что в античной Элладе называли аристомом – наилучшим. Наилучшим же они считали то, что соблюдает и содержит в себе чувство меры. «Главное, что я хотел сказать, это то, что существует объективная реальность, воспринимаемая нами как безусловная красота. Воспринимаемая каждым, без различия пола, возраста и профессии, образовательного ценза и тому подобных условных делений людей» [3, с. 569]. Позднее же, с развитием цивилизации, человек старался, пребывая в социуме, добиться гармонии с природой, пытался сделать свою красоту в равной степени физической и духовной – калокагатией. Это хорошо рассмотрено в «Лезвии Бритвы», где в будущем всестороннее развитие, в том числе физическое и эстетическое, является требованием для «людей новых времён».

Сам культурный прогресс автор сравнивает с биологией, эволюцией: Веда Конг в «Лезвии Бритвы» во время посещения школы рассказывает ученикам об устройстве общества, используя анатомические аналогии и подчёркивая этим аналогию форм разных уровней организации материи:

«Разве это не напоминает вам человеческий мозг? Исследовательские и учётные центры – это центры чувств. Советы – ассоциативные центры. Вы знаете, что вся жизнь состоит из притяжения и отталкивания, ритма взрывов и накоплений, возбуждения и торможения. Главный центр торможения – Совет Экономки, переводящий всё на почву реальных возможностей общественного организма и его объективных законов. Это взаимодействие противоположных сил, сведённое в гармоническую работу, и есть наш мозг и наше общество – то и другое неуклонно движется вперёд» [3, с. 297].

Итак, поиски красоты И.А. Ефремова привели его к идее о гармоничном развитии физического и духовного здоровья человека и всего социума, направленного на совместное облагораживание людей и мира в целом. В «Лезвии бритвы» им излагается идея о том, что человек должен уметь оценить красоту природы и себя самого, так и для её преумножения, он должен приложить усилия с тем, чтобы максимально глубоко изучить все тонкости наук, в том числе этики, поскольку прекрасное, что лишено добра, несёт в себе демоническое, разрушительное в своей основе, а настоящая красота проявляется лишь в созидательности.

Одно из центральных представлений романа – это отношение человека к труду. Невозможно планировать и осуществлять великие дела, нося в себе нелюбовь к труду и постоянное желание ускользнуть от работы. Учёт горя и радости также обязателен при принятии всех важных решений. Для этого

необходимы единые критерии оценки, то есть понимание объективного характера положительных или отрицательных эмоций человека [4, с. 348].

В целом, группа людей, действующая ради блага друг друга, будет приумножать как свою духовную красоту, так и окружающих, тем самым способствуя повышению общего уровня прекрасного. Это и выражается в видении автором прекрасного социума будущего, где люди занимаются созиданием, а не разрушением и удовлетворением исключительно эгоистических, животных потребностей. Так что можно подытожить, что поиск красоты И.А. Ефремовым привёл его к тому, что на уровне личностном она состоит в здоровом и соразмерно развитом теле, духе и разуме. Тогда как на уровне общественном ею является творчество, прогресс Истины и на его основе Общества, то есть прогресс общества в гармонии с Истиной, соразмерной всему обществу как основы Добра.

Перспективы дальнейших исследований мы видим во всё более всеобъемлющем и детальном изучении творчества Ивана Ефремова с тем, чтобы более явно ответить на вопрос о том, что же является идеалом красоты в его творчестве.

Список литературы

1. Агапитова, Е. К. Фольклорная и сказочная традиция в произведениях И. А. Ефремова / Е. К. Агапитова. – Петрозаводск : ПетрГУ, 2016. – 221 с.
2. Акопов, Л. А. Поэзия в произведениях И. А. Ефремова / Л. А. Акопов // Иван Ефремов – ученый, мыслитель, писатель. Взгляд в 3-е тысячелетие. Предвиденья и прогнозы. – М. : Искусство, 1998. – 456 с.
3. Ефремов, И. А. Собрание сочинений. Т. 1 [Текст] / И. А. Ефремов. – СПб. : Зебра Е, 2008. – 1198 с.
4. Канарский, А. С. Диалектика эстетического процесса / А. С. Канарский. – М. : Высшая школа, 1979. – 615 с.
5. Левчук Л. Т. Эстетика / Л. Т. Левчук. – М. : Высшая школа, 2006. – 231 с.

THE METHOD OF REALISM IN THE WORK OF IVAN EFREMOV

This article is devoted to the issue of beauty in the work of I. A. Efremov and the method of realism used by him. There is no doubt that this concept has repeatedly tried to identify many different approaches. The position of the author of "Razor's Edge" will also be considered here.

Keywords: *beautiful, concept, aesthetics, proportion.*

*А.В. Чулюкина,
студентка 4 курса
ФГБОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)*

ОСОБЕННОСТИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЛИРИКИ И.А. БУНИНА

Статья «Особенности пейзажной лирики И.А. Бунина» представляет собой исследование пейзажной лирики И.А. Бунина. Здесь рассматриваются жанры, которыми представлена пейзажная лирика, идеи и мотивы, транслируемые поэзией, и художественные средства, при помощи которых автор это всё воплощает. Теоретическую основу исследования составляют труды исследователей: М.Л. Гаспарова, Т.Ф. Гостевой, Л.В. Гурленовой, В.А. Кухаренко, В.Н. Левина, О.Ю. Лысовой, К.В. Пигаревой и др. Рассмотрение особенностей пейзажных описаний в творчестве И.А. Бунина позволит по-новому взглянуть на творческое наследие автора, а также заполнить существующие лакуны в современном научном филологическом дискурсе.

Ключевые слова: *И.А. Бунин, поэзия, пейзаж, жанр, идея, художественные средства.*

Термин «пейзаж» французского происхождения, образован от слова «paysage», которое в свою очередь этимологически походит от *rays* – местность. Общее значение термина «пейзаж» – вид, изображение какой-либо местности.

Литературный пейзаж – это словесное изображение природного окружения персонажей, образ незамкнутого пространства. В литературе пейзаж имеет полифункциональную сущность, являясь средством образного выражения авторского замысла. К.В. Пигарев, сравнивая пейзаж литературный с пейзажем в живописи, отмечает: «Основное отличие живописного или графического пейзажа от пейзажа литературного заключается в том, что первый представляет собой самостоятельный художественный жанр, тогда как второй обособленным жанром не является, входя в качестве составного элемента в произведения различных прозаических и стихотворных жанровых форм (роман, повесть, рассказ, поэма, лирическое стихотворение)» [9, с. 64].

В научном филологическом дискурсе осуществлялись попытки классификации литературного пейзажа. К проблеме обращались такие исследователи, как Л.В. Гурленова, В.Н. Левина, К.В. Пигарев, Г.Н. Толова, М.Н. Эпштейн, и др.

Л.В. Гурленова в исследовании «Чувство природы в русской прозе 1920–1930 годов» предлагает типологию пейзажей в зависимости от:

1) литературного направления и течения: сентименталистский, романтический, реалистический, символистский, экспрессионистский, авангардистский и т.д.;

2) принадлежности к роду литературы: лирический, эпический;

3) принадлежности к стилю: объективный, субъективный; нейтральный, экспрессивный, иносказательно-философский, и др.;

4) соотнесенности с другими видами искусства: живописный, пластический, графический, статичный, динамичный;

5) меры и степени соотношения с реальностью: реальный, условный, конкретный, фантастический, обобщенный, мифологический, библейский;

6) выполняемых функций: живописный, символический, психологический;

7) ландшафта, изображенного в пейзаже: равнинный, горный, морской, весенний, зимний;

8) сезона: зимний, весенний, летний, осенний;

9) от эмоционального тона: радостный, веселый, печальный, унылый, величественный, и др. [5].

Принципы классификации пейзажных единиц в художественном тексте подробно рассмотрены и В.Н. Левиной. Пейзажная единица определяется исследователем, как «особое средство накопления, хранения и передачи знаний, инструмент познания действительности, что позволяет постичь национальную ментальность, изучить языковые и культурные категории» [7, с. 22]. В.Н. Левина проанализировала литературные пейзажи, рассмотрев их как особые единицы текста, имеющие изобразительную семантику, грамматическое проявление средствами различных уровней языковой системы, а также функциональную значимость для всего содержания произведения. Следствием такого анализа стало выявление трех принципов классификации пейзажных единиц: семантического, функционального и грамматического. Согласно семантическому принципу выделяются несколько тематических групп пейзажа. Первая группа объединяет пейзажные единицы согласно событийно-сюжетной направленности: сезона, темпоральности, локальности, метеорологичности, и т.п. В пейзажных единицах первой группы воплощено первичное смысловое значение пейзажа в тексте. Вторая группа пейзажных единиц связана с социальным аспектом смысловой нагрузки и включает сельский, городской, степной пейзажи. В третьей группе основной семантической нагрузкой выступает психологическая, а пейзажные единицы подразделяются автором исследования на пейзаж-настроение и пейзаж-переживание. В четвертую группу обобщены пейзажи философской направленности: пейзаж-рассуждение и морально-этический пейзаж.

Как следует из анализа В.Н. Левиной, семантический принцип классификации пейзажных единиц напрямую связан с ведущей функцией пейзажа в произведении, однако исследователем с функциональным принципом соотнесен отдельный подход, который, на наш взгляд, в большей мере отражает структурно-композиционную значимость пейзажных единиц. Так, В.Н. Левина выделяет пейзаж-экспозицию, пейзаж-концовку, пейзаж-лейтмотив, пейзаж-сквозную деталь.

Независимо от классификации литературного пейзажа как элемента художественного произведения, его эстетическая ценность стоит во главе угла. Пейзажные описания в художественном произведении помогают и позволяют увидеть языковое мастерство писателя, узнать и понять его творческую манеру.

Одна из базовых функций литературного пейзажа – фондовая: связывает действие с определенным локусом, передает местный колорит. С фондовой функцией перекликается хронотопическая функция. Она несколько шире, т.к. позволяет определить, в том числе, и временные рамки произведения. Также с фондовой функцией связана декоративная: описание открытых пространств позволяют «украсить» повествование. По мнению О.Ю. Лысовой, декоративная функция пейзажа реализуется только в пейзажных описаниях, находящихся в экспозиции произведения, что обусловлено свойством фонового пейзажа характеризовать место действия, а также указывать на историческое время, в течение которого развивается сюжетное действие [8, с. 109].

Исследователь Т.Ф. Гостева подчеркивает, что «пейзажное описание может рассматриваться <...> и как способ построения целого текста, формирования его темы и идеи, как текстовая единица, реализующая структурно-содержательную целостность художественного текста» [4, с. 18]. Литературный пейзаж может служить средством характеристики социальных условий жизни, что будет способствовать созданию образа персонажа в контексте его общественной жизни.

Также пейзаж несет в себе психологическую характеристику, т.к. способен подчеркивать эмоциональное состояние героев путем сходства или контраста: «он либо выражает гармонию персонажа с природой, либо их антагонизм» [6, с. 138]. Е.Н. Себина, в свою очередь, выделяет психологическую функцию пейзажа, подчеркивая и другие цели, преследуемые автором при введении пейзажа в канву произведений: обозначение места и времени действия, сюжетная мотивировка, форма психологизма, пейзаж как форма присутствия автора. Идея передачи внутреннего мира героев, их ощущений в моменте текста, не нова в литературе. Расцвет традиции психологического пейзажа совпадает с доминированием такого направления, как сентиментализм. В произведениях этого направления образы героев раскрывались преимущественно на фоне природы, обычно не тронутой человеком, а значит гармоничной и идеально организованной.

Таким образом, пейзаж может функционировать как пространство, мотив, сюжет, художественный прием, предмет размышлений или идея произведения.

В контексте нашего исследования нам необходимо проанализировать жанровое своеобразие лирических произведений автора, в особенности обратив внимание на его работы, содержащие пейзажные описания. Теоретики литературы и литературные критики сходятся во мнении, что в основном корпусе текстов И.А. Бунина основную массу составляют стихотворения без четкой жанровой ориентации. Определение жанровой природы конкретного произведения может представлять трудности в связи с наличием собственной авторской дефиниции жанра его работы и отличными взглядами литературоведов на это же произведение (например, дискуссии возникают относительно сонетов И.А. Бунина, в которых рифмовка не соответствует сонетной и т.п.)

О.Н. Владимиров подчеркивает, что в количественном отношении в творчестве И.А. Бунина преобладают пейзажные стихотворения на начальном этапе творчества (1886–1899), сонеты во второй период (1900–1910) и балладные композиции в третий период творчества (1910–1916). Отметим, что выделение поэтических произведений раннего периода творчества И.А. Бунина в отдельный блок пейзажной лирики воспринимается некоторыми исследователями, как обособление жанрового блока. В основе такой классификации лежит тематический принцип деления лирики, основанный на систематике Л.И. Тимофеева. Мы определяем жанровые особенности произведений, основываясь не на тематическом подходе, а на формально-содержательной структуре стихотворений. Следовательно, считаем, что пейзажная лирика автора представлена разными жанрами.

Одним из лирических жанров, широко представленных в творчестве И.А. Бунина, является элегия – «стихотворение средней длины, медитативного или эмоционального содержания (обычно печального), чаще всего – от первого лица, без отчетливой композиции» [2]. К жанру элегии относятся такие произведения автора, как «Листопад» (1900 г.), «Стояли ночи северного мая...» (1901 г.), «Сумерки» (1901 г.), «Запустение» (1903 г.), «Могильная плита» (1913 г.), «Настанет день – исчезну я» (1917 г.), и др. В некоторых из них к традиционным эмоциям печали добавляются жизнеутверждающие настроения, доля оптимизма. Однако основное настроение стихотворной лирики Бунина – элегичность, созерцательность, грусть как привычное душевное состояние.

И.А. Бунин также обращался к такому жанру, как баллада. Балладам поэта присуща такая родовая особенность лирики, как запечатление внерациональных импульсов и ощущений, что полностью соответствует настроениям третьего периода поэтического творчества автора. Исследователи отмечают, что балладам поэта присущ сонетный лаконизм, драматизм сонета перерастает согласно жанровому заданию в балладную трагедийность, что указывает на художественную преемственность в творчестве автора, органичную взаимосвязь произведений разных жанров. В жанре баллады написаны такие произведения И.А. Бунина, как «Горе» (1906 г.), «Мачеха» (1913 г.), «Отрава» (1913 г.), «О Петре-разбойнике» (1916 г.), и др.

Таким образом, Бунин-поэт обращался к разным лирическим жанрам. Вариативностью жанровых форм отмечено его творчество 1900–1916 гг. Основными лирическими жанрами творческого наследия И.А. Бунина стали собственно стихотворения, элегии, сонеты и баллады.

Введение пейзажных описаний в общую канву лирических произведений способствует реализации авторских интенций, связанных с идейно-тематическим и сюжетно-содержательным планами его работ.

В некоторых произведениях И.А. Бунина, сфокусированных на восприятии окружающего мира лирическим героем, тема природы является доминирующей. Такая лирика относится к описательной, т.к. в ней лирические высказывания выносятся на второй план, в то время как основное внимание уделяется предмету изображения. Описательная лирика воссоздает

окружающие людей вещи, черты наружности человека, раскрывает его внутренний облик и рисует природу. Примером такого лирического произведения может послужить стихотворение «Листопад» (1900 г.), написанное в жанре элегии. Поэт полностью сконцентрирован на описании картин природы: в мельчайших деталях описывается лес, меняющие цвет деревья, летающая серебристая паутина, последние мотыльки, и т. д. Основные образы элегии – лирического героя, осеннего леса, осени-вдовы. Композиционно стихотворение можно разделить на три части: описание леса, рассказ об Осени-вдове и обращение Осени к лесу.

Хронотоп произведения расширяется от начала и до финальной части: описание одного дня в конкретной локации («...Сегодня на пустой поляне, / Среди широкого двора...» [1]) расширяется до временного промежутка в месяц, а описываемое пространство включает в себя весь лес вместе с его обитателями, с небом над ним:

*Лес, точно терем без призора,
Весь потемнел и полинял,
Сентябрь, кружась по чащам бора,
С него местами крышу снял. [1]*

Изменения природы непосредственно обуславливают изменения настроения лирического героя, сквозь призму восприятия которого и показан пейзаж. Последние теплые дни начала осени сменяются холодом и ожиданием зимы, с ее инеем и сугробами. На фоне осеннего пейзажа лирический герой погружается в напряженное молчание, а мрачности картинам природы добавляют совиный хохот и запах гнилой листвы. Последние строфы элегии представлены от лица Осени, обращающейся к лесу и его обитателям, а настроение произведения становится более позитивным. В стихотворении «Листопад», как и во многих других лирических пейзажных зарисовках, И.А. Бунин следует принципам реалистического пейзажа XIX в., вместе с тем делая акцент на самодостаточности и независимости природы от человека. Не стремясь увидеть символ и определить его вездомное значение, Бунин боготворит реальную действительность. А потому стремится к живописной точности и детальности зарисовок.

Созданию ярких и реалистичных картин природы способствует использование многочисленных визуальных образов и цветовых характеристик. Стихотворение «Листопад» насыщено цветовыми образами: в каждой строфе присутствуют определенные цвета. В одном стихотворении сливаются лиловый, золотой, багряный, голубой, желтый, зеленый, синий, янтарный, пурпурный, серебристый и др.

*Лес, точно терем расписной,
Лиловый, золотой, багряный,
Веселой, пестрою стеной
Стоит над светлою поляной.*

*Березы желтою резьбой
Блестят в лазури голубой,
Как вышки, елочки темнеют,
А между кленами синеют
То там, то здесь в листве сквозной
Просветы в небо, что оконца [1].*

Первые две строки из приведенной цитаты рефреном повторяются в стихотворении, акцентируя внимания читателя на ярких осенних красках. Цветовая палитра произведения дополняется оттенками и полутонами: «бледной, легкой мглой», «светло кругом», «елочки темнеют», и др. Для обозначения цвета И.А. Бунин создает неологизмы, характерной особенностью которых ... является то, что в них соединяются в одну лексическую единицу два независимых слова. Составные имена прилагательные в поэзии автора представляются красочными сложными эпитетами, которые создают необычайно-красивые образы, индивидуальный стиль, например, «свинцово-тусклый блеск железной крыши», «там глыбы желто-пепельных камней», «под небом мертвенно-свинцовым», и т. д.

Стихи Бунина – это созерцание картин природы, созданных средствами определенных деталей и ярких звуков, точных красок и полутонов. В пейзажной лирике поэта цветовые образы чередуются со звуковыми, что позволяет оживить картину окружающего мира:

*Сквозь шум деревьев, за долиной,
Теряясь в глубине лесов,
Угрюмо воеет рог туринный,
Скликая на добычу псов,
И звучный гам их голосов
Разносит бури шум пустынный [1].*

Поэт не только описывает звуки, которые он слышит, будучи окруженным природой, но также использует такой прием, как оноματοпья – «имитация звуковых особенностей явлений действительности как подбором слов с однородными, близкими звуками, так и прямым звукоподражанием» [3, с. 470–471]. Например, повторение звука [ш] призвано создать иллюзию шорохов и шумов осеннего леса, опадающей листвы, порывов ветра:

*В лесу и в синей вышине,
Что можно в этой тишине
Расслышать листика шуршанье [1].*

Концентрация звуко-цветовых образов не единственная особенность поэтики произведений И.А. Бунина. Лирические тексты автора насыщены классическими тропами: эпитетами, метафорами, сравнениями, олицетворениями. Проанализируем использование тропов поэтом на примере стихотворения «Крещенская ночь». Текст стихотворения насыщен эпитетами,

передающими красоту зимней природы: «серебро кружевное», «вьюга седая», «дикой песнею», «вкрадчивым шагом», «стройные чащи», «хрустальное царство».

Ночь и зима для поэта синонимичны, т.к. в холодную пору природа спит спокойным сном. Продемонстрировать тишину и покой зимней ночи поэту позволяют многочисленные олицетворения: «задремали, склонившись, березы», «убаюкала вьюга седая», «лес опустелый, / и заснул он, засыпанный вьюгой», «спят таинственно стройные чащи». В целом текст стихотворения высоко метафоричен: в нем льются следы и дорожки, в лунном свете сплетаются узоры из веток, у трона господня блещет звезда.

Особая роль принадлежит сравнениям, обогащающим образно-символическое наполнение текста:

*Темный ельник снегами, как мехом,
Опушили седые морозы,
В блесках инея, точно в алмазах,
Задремали, склонившись, березы [1].*

Поэтика пейзажной лирики И.А. Бунина отличается особым присутствием или, скорее, отсутствием, лирического героя. В стихотворениях не всегда существует личностное «я», «мне», «меня» и т. п., однако образ лирического героя, созерцающего красоту окружающей природы, имплицитно представлен в лирике поэта. Такой прием отстраненности лирического героя от окружающей действительности позволяет показать самодостаточность и завершенность природы, ее независимость от человека.

Таким образом, представленные примеры изобразительно-выразительных средств пейзажной лирики И.А. Бунина не исчерпывают всего объема употреблений тропов и синтаксических фигур, однако позволяют представить богатство и разнообразие художественных образов, созданных поэтом.

Произведения автора, содержащие пейзажные описания, затрагивают различные темы, воплощают разные идеи. В большинстве текстов И.А. Бунина образы природы встречаются в стихотворениях описательной лирики. В некоторых работах автора основной идеей выступает собственно созерцание природы, изображение ее силы и красоты. В стихотворениях пейзажно-философской лирики образы природы взаимосвязаны с внутренним миром лирического героя, его рассуждениями. Мотивы времен года, леса, сада и моря являются основными.

Неповторимость поэтики пейзажной лирики И.А. Бунина заключается в использовании звуковых и цветовых образов, насыщенности тропами и синтаксическими фигурами. Имплицитная представленность лирического «я» подчеркивает самодостаточность и завершенность образа природы.

Список литературы

1. Бунин, И. А. Стихотворения. Рассказы. Повести [Электронный ресурс] // Библиотека Всемирной литературы. М.: Худож. лит., 1973. Интернет-библиотека Алексея

- Комарова. – Режим доступа : <https://ilibrary.ru/text/1489/p.1/index.html> , свободный (дата обращения: 07. 03. 2023)
2. Гаспаров, М. Л. ЭЛЕГИЯ [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия (2017). – Режим доступа : <https://old.bigenc.ru/literature/text/4928338#> , свободный (дата обращения: 06.03.2023)
 3. Гаспаров, М. Л. Фоника // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
 4. Гостева, Т. Ф. Лингвостилистические особенности и текстообразующий потенциал пейзажных описаний в американской прозе XIX-XX // Диссертация. филол. наук: 10.02.04 / Т. Ф. Гостева. – Барнаул, 2007.
 5. Гурленова, Л. В. Чувство природы в русской прозе 1920-1930-х годов [Текст] / Л. В. Гурленова. – Сыктывкар, 1998. – 179 с
 6. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста: Учеб. пособие. [Текст] / В. А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
 7. Левина, В. Н. Принципы классификации текстовых пейзажных единиц / В. Н. Левина // Вестник МГОУ. Серия Русская филология. – 2011. – № 3.
 8. Лысова, О. Ю. Лингвистические особенности описательных фрагментов текста: монография. – Самара, 2007.
 9. Пигарев, К. В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. [Текст] / К.В. Пигарев. – М., 1972. – 125 с.

PECULIARITIES OF I. A. BUNIN'S LANDSCAPE LYRICS

The article "Peculiarities of I. A. Bunin's landscape lyrics" is a study of I. A. Bunin's landscape lyrics. It examines the genres represented by landscape lyrics, the ideas and motives transmitted by poetry, and the artistic means by which the author embodies it all. The theoretical basis of the study is formed by the works of researchers: M.L. Gasparov, T.F. Gosteva, L.V. Gurlenova, V.A. Kukharenko, V.N. Levin, O. Yu. The study of landscape descriptions in the works of I. A. Bunin will give a new insight into the creative heritage of the author, and fill the existing gaps in contemporary scientific philological discourse.

Keywords: *I.A. Bunin, poetry, landscape, genre, idea, artistic means.*

УДК 821.161.1 – 1.09+929 Блок

Шикина Е. С.,
студент 4 курса
ФГБОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)

ФУНКЦИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ МОТИВОВ В ПОЭМЕ А.А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

В центре внимания статьи находится драматическая любовная интрига комедии дель арте, черты которой нетрудно обнаружить в поэме «Двенадцать». Герои поэмы Ванька, Катька и Петруха – ярчайшие представители русского балагана. Поэма «Двенадцать» и пьеса «Балаганчик» построены вокруг любовного треугольника, с бросающимся в глаза соответствием имен персонажей (Коломбина/Катька, Пьеро/Петька). Цель данной статьи – исследовать функции театральные мотивов в поэме.

В отношении поэмы «Двенадцать» А.А. Блока выдвигались доводы, охватывающие весь спектр жанровых возможностей: что это традиционная эпопея, что это стихотворная драма без разграниченных высказываний, что это сплетение лирики, своего рода лирический цикл, и, наконец, что это сочетание всего вышеперечисленного. Обратимся к проблеме жанра «Двенадцати» и рассмотрим существующие исследования по этому вопросу. Хотя «Двенадцать» включает в себя множество литературных форм, которые занимали поэта на протяжении всей его карьеры, в этом тексте доминирует одно конкретное средство. А.А. Блок видел своё произведение как в лирическом, так и в драматическом ключе, и в конечном итоге он решает написать «поэму» во многих традиционных ее проявлениях.

Большая часть исследований «Двенадцати» классифицирует произведение, прямо или косвенно, как стихотворную драму. Это оправдано, так как поэма действительно содержит условности пьесы. В статье о структуре «Двенадцати» Е.Г. Эткинд указывает, что экспозиция текста функционирует по законам драмы: «не повествует, а показывает» [10, с. 120]. А.Е. Горелов целую главу своей книги посвящает значимости драматического опыта А.А. Блока для «Двенадцати» [6, с. 430–510]. Он проводит параллели между более ранними драматическими произведениями А.А. Блока, такими как «Соловьиный сад», «О любви, поэзии и государственной службе. Диалог», «Незнакомка», «Роза и Крест». По-видимому, и современники А.А. Блока считали, что «Двенадцать» хорошо подходит для театра. В 1920-е годы были популярны различные инсценировки. В какой-то момент В.Э. Мейерхольд попытался поставить поэму «Двенадцать» на сцене вместе с пьесами «Рамзес» и «Король на площади» [8].

Б.М. Гаспаров исследовал связи между народным театром и поэмой А.А. Блока [5]. Подобно заявлению Е.Г. Эткинда о драматическом изложении поэмы, Б.М. Гаспаров приводит доводы в пользу первостепенного драматического принципа «Двенадцати», заключая, что поэма имеет тенденцию к театральности как по структуре, так и в своих отсылках к другим театральным произведениям. Б.М. Гаспаров и Ю.М. Лотман комментируют элемент «зрелищной культуры», низких форм театра и кино в «Двенадцати» [4].

Исходя из подобных исследований поэмы, мы приходим к выводу, что элемент драмы в «Двенадцати» важен как отправная точка, а не как конечный результат. Во время сочинения «Двенадцати» поэт, кажется, ищет идею, которая является для него ядром «эпического», и постоянно противопоставляет этот «эпический» принцип «драматическому» в своих статьях и дневниковых записях, а также внутри самой поэмы.

Работая над поэмой «Двенадцать», А.А. Блок разработал план драмы о жизни Иисуса. Заметки А.А. Блока об этом проекте позволяют предположить, что его намерением было создать политическую аллегория современной революционной действительности. Важным ориентиром в то время для поэта была «Жизнь Иисуса» Ж.Э. Ренана, в которой Иисус рассматривается как историческая фигура. Для Ж.Э. Ренана февральская революция 1848 года была религией в процессе становления [3, с. 17–25]. Эта философия близка собственному повороту А.А. Блока к истории, в которой поэт улавливает очертания своего вдохновенного видения. Это видение больше не ограничивается изолированным образом Прекрасной Дамы, но, скорее, обнаруживается во всех аспектах окружающего его мира. По мере того, как история становится все более важным игроком в мышлении А.А. Блока, он все больше ищет способ выразить свое видение вне лирической поэзии или драмы. Важно иметь в виду, что пьеса о жизни Иисуса в конечном итоге не состоялась. Поэма же о современной действительности была закончена с поразительной быстротой (за три с половиной недели).

Несмотря на то, что А.А. Блок изо всех сил пытался разработать план драмы, работая над «Двенадцатью», этот текст – эпическая поэма. Поэма «Двенадцать» не только структурно соответствует условностям поэмы, но и почти явно комментирует их. Показательно, что многие исследователи поэмы считают ее произведением эпического жанра. Л.К. Долгополов утверждает, что А.А. Блок, с одной стороны, представлял «Двенадцать» как цикл коротких стихотворений, с другой стороны, свои эпические амбиции он связывал исключительно с работой над «Возмездием» [7, с. 89–90].

При всем формальном и тематическом родстве с более ранними «лирическими драмами» А.А. Блока, действительно новым в «Двенадцати», т. е. недостающим блоковским драмам, является именно то, что является важной составляющей жанра поэмы: исторический фон. «Двенадцать» – это переосмысление старой темы и переоценка художественных ценностей в более широком масштабе.

Драматическую любовную интригу комедии дель арте нетрудно разглядеть в «Двенадцати». А.А. Блоком была затронута европейская театральность, выраженная посредством образов, схожих с известными персонажами, такими как Пьеро, Коломбина и Арлекин. Герои поэмы «Двенадцать» Ванька, Катька и Петруха – ярчайшие представители русского балагана. Таким образом, поэма «Двенадцать» и пьеса «Балаганчик» построены вокруг любовного треугольника с бросающимся в глаза соответствием имён персонажей (Коломбина/Катька, Пьеро/Петька). Пьеро/Петька проигрывают девушку своим конкурентам (Арлекину/Ваньке). Наконец, женский объект

соперничества либо падает (в пьесе), либо сбивается с ног и ложится в снег (в поэме).

Ключевое различие между двумя трактовками одного и того же треугольника можно сформулировать в соответствии с дихотомией вымысел/реальность. Вспомним определение А.А. Блоком драмы как «восстания против плоти», явно разыгрываемого в стандартных терзаниях «карикатурно-несчастливого Пьеро» и его «картонной невесты». Утверждалось, что главные действующие лица «Двенадцати» также карикатурны и одномерны. Однако в исследованиях поэмы можно найти и противоположные аргументы. Сам факт того, что персонажи этой поэмы с трудом вписываются в ту или иную схему, подчеркивает их многообразие (или, по крайней мере, подрывает теории об их одномерности). Историческая реальность «Двенадцати» способствует конкретизации ее главных героев.

Описание Катьки резко контрастирует с ее аналогом в пьесе. Те, кто доказывает плоскостность персонажа, упускают из виду простое представление о том, что Катька – сама плоть этого мира. Телесность – суть ее образа жизни. Она является противоположностью обеих эпитафий, описывающих возлюбленную Пьеро, ни «картонной», ни «невестой». Буржуазный образ жизни, который ведет Катька, предпочитая Ваньку Петьке, определяется материальным миром: она приобретает вещи в обмен на свою плоть. В то время как пьеса построена на клише поэтической тоски Пьеро по своей недостижимой Коломбине, основная нить действия в поэме движима реализованными (достигнутыми) телесными желаниями. Профессия Катьки заключается в реализации этих желаний; Петька убивает ее именно по этой причине. Более того, читателю неоднократно напоминают о ее телесности. Постоянно упоминаются части ее тела: зубы («*Зубки блещут жемчугом...*») [1, с. 579], шрамы на шее и груди («*У тебя на шее, Катя, [...] / У тебя под грудью[...]*») [1, с. 579], ноги («*Больно ножки хороши!*») [1, с. 580], глаза («*В огневых ее очах*») [1, с. 581], родимое пятно у правого плеча («*Из-за родинки пунцовой / Возле правого плеча*») [1, с. 581]. Падение Катьки диаметрально противоположно падению Коломбины своей жестокостью и кровью. Она лежит на снегу, с простреленной головой.

Сцена убийства Катьки вызывает в воображении красный цвет крови, контрастирующий с белизной снега. Единственный раз, когда этот цвет упоминается в черно-белых образах поэмы, – это кроваво-красный флаг, который несет Христос. В «Балаганчике» присутствуют те же три цвета. Костюм Пьеро белый с красными пуговицами, Коломбина появляется в белом, двое влюбленных на маскараде одеты в черное и красное, в последней сцене Смерть одета в белое и, наконец, окровавленный шут. Появление крови на сцене оказывается театральной уловкой в «Балаганчике» в виде клюквенного

сока («*Помогите! Истекаю я клюквенным соком!*») [2, с. 10]. Актеры рушатся в своем ремесле, репрезентация самого акта художественного изображения (вспомним определение А.А. Блоком театра как «бестелесного» и «искусства для искусства»). Эта воображаемая кровь контрастирует с «настоящим» кровотоком, которое имеет «реальные» последствия (например, смерть) в «Двенадцати».

В поэме существует Евангельская трактовка конфликта персонажей. Поэма была названа числом 12, так как в ней присутствуют 12 красноармейцев, в роли которых выступают 12 Евангельских апостолов. Ванька сопоставим с Иоанном Богословом. Фамилия апостола говорит сама за себя: Ванька «заговаривает» убийство Катюхи. Образ Петрухи сопоставлен с апостолом Петром. Пётр предаёт Христа точно так же, как Петруха предаёт возлюбленную Катюху и, впоследствии, убивает её. Сама Катюха – образ божественной женщины. В поэме Катюха изображается легкомысленной девицей, но за её маской скрыта истинная женственность.

Маски применены А.А. Блоком для того, чтобы отобразить божественный конфликт. С этой же целью применялись маски и в комедии дель арте. Количество масок в данной комедии велико, всего их насчитывается более ста. Но большинство из них являются родственными персонажами, которые различаются только именами и незначительными деталями. За каждой маской скрывается истинное обличье каждого из персонажей. Так же и в поэме А.А. Блока «Двенадцать»: за масками главных героев скрыта их душа, их потайные мысли и чувства.

Все размышления Блока о драме объединяет одна мысль: нынешнее состояние, в котором находится жанр, как нельзя лучше подходит для исследования лирической разобщенности и переживаний отдельной души. Важно, что индивидуальный плач – это именно то, что отрицается в «Двенадцати», особенно для мужского персонажа. В духе Пьеро Петюха начинает тосковать по утраченной любви («*Ох, товарищи родные, / Эту девку я любил*») [1, с. 581]. Разница между этими литературными двойниками очевидна. Пьеро навсегда заперт в своем высказывании от первого лица.

Рассматривая контрастные параллели между пьесой и поэмой в сфере переднего плана (т. е. отдельных действующих лиц), мы видим поразительные различия между фоновыми компонентами двух текстов.

Оппозиция внутреннее/внешнее указывает на существенное различие жанров двух текстов. Подобно тому, как Петюха отворачивается от личных мук и растворяется в идущей массе, как автор-рассказчик растворяется в представленной им более широкой картине, так и драматический любовный треугольник выталкивается на открытый воздух и подвергается одинаково метеорологическим и историческим вихрям. Любовный конфликт теряет свою

непосредственность, когда противопоставляется силам внешнего мира. В поэме встречаются редкие упоминания о закрытых пространствах, но, когда упоминается этот тип пространства, он ассоциируется с буржуазными ценностями ненарушенного личного комфорта. Например, строчки «*А Ванька с Катькой – в кабаке [...] / У ей керенки есть в чулке!*» [1, с. 578] диаметрально противоположны непосредственно предшествующим ей строчкам: «*Тра-та-та! / Холодно, товарищи, холодно!*» [1, с. 578]. Сцена в трактуре представлена глазами красногвардейцев, холодных и злых, со стороны смотрящих на Катькино и Ванькино веселье.

Пьеса и поэма разделяют важный тематический элемент процессии. В «Балаганчике» замкнутость Пьеро подчеркивается именно его неспособностью присоединиться к процессии пар. В своем первом монологе он спрашивает: «*Сквозь улицы сонные / Протянулась длинная цепь фонарей, / И, пара за парой, идут влюбленные, [...] Где же ты? Отчего за последней парой / Не вступить и нам в назначенный круг?*» [2, с. 202]. Адресат Пьеро, прекрасная дама, как правило, отсутствует. Его высказывания предназначены для наблюдения публикой; они не предназначены для достижения своего непосредственного адресата (Коломбины). Самые сокровенные мысли Петьки, напротив, никогда не произносятся изолированно. Его романтическое стремление находит немедленный отклик.

Движение вперед – важный лейтмотив «Двенадцати». Он приобретает те же черты, что и марш в «Балаганчике», двигаясь по ночной петербургской улице, освещенной рядом уличных фонарей. В конце пьесы вновь появляется образ освещенного шествия в виде «*факельного шествия*» [2, с. 118], возглавляемого соперником Пьеро Арлекином. Любопытно, что Арлекин, хотя и сведенный к театральной маске, тоже жаждет выйти в «мир» и вдохнуть его воздух: «*О, как хотелось юной грудью / Широко вздохнуть и выйти в мир! [...] Здесь живут в печальном сне! [...] Иду дышать твоей весною / В твоё золотое окно!*» [2, с. 110]. Он сравнивает место своего теперешнего жилища со сном. Ремарка гласила: «*Прыгает в окно. Даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту*» [2, с. 112]. Арлекин скован стенами театра. Вид из окна, намек на внешний мир, оказывается еще одним плоским символом, который ведет просто в другое место на той же сцене.

Репрезентация пространства в «Двенадцати» резко отличается от таковой в «Балаганчике». Во-первых, поэма выворачивает распределение внешнего/внутреннего пространства пьесы наизнанку: в то время как актеры пьесы смотрят внутрь, персонажи поэмы смотрят наружу. В пьесе «расстояние» оказывается начерченным на плоском листе бумаги. Понятие «даль» в поэме, наоборот, имеет первостепенное значение. Это ключевой элемент как

тематически, так и структурно. Л.К. Долгополов утверждает, что расстояние в «Двенадцати» ощущается скорее как временная категория, имеющая отношение к процессу истории [2, с. 176]. Поэма объединяет три временных периода: скорое прошлое фигур старого мира, настоящее время, в котором доминирует разрушительная сила гвардейцев, и будущее, представленное Христом. Марш вдаль – это символический марш в будущее.

Таким образом, отмечая сходство между «Балаганчиком» и «Двенадцатью», С.А. Хакель отмечает, что более ранняя пьеса недостаточно сложна, чтобы отражать национальные, политические и социальные темы [9]. «Двенадцать» и «Балаганчик» – отличные контрастные пары, иллюстрирующие, что происходит с одним и тем же основным предметом, когда он преобразуется в другую форму. Идея жанра выдвигается на первый план, когда А.А. Блок обращается к традиционному драматическому любовному треугольнику и пытается освободить его от его искусственности. Блоковское предубеждение, что драма управляется лиризмом, так или иначе следует за драматическими экспериментами А.А. Блока в дальнейшем его творчестве. Однако в случае «Двенадцати» присущая жанру самой поэмы особенность, ее конкретные пространственные и временные координаты позволяют поэту обращаться к проблемам, упущенным в драматической форме. Даже если прочесть шествие двенадцати мужей в конце поэмы как бесплотный символ, повторяющееся обобщение, у А.А. Блока получается произведение с конкретным исходным пунктом на пути к этим неосязаемым сферам: конкретный город Петроград и события, развернувшиеся в нем в революционной России. Это позволяет поэту иметь дело с проблемами, которые отсутствуют в драматической форме, по крайней мере, в оценке поэтом ее современного состояния.

Список литературы

1. Блок, А. А. Стихотворения / А. А. Блок // сост. предисл. и примеч. Вл. Орлова. – Л. : Советский писатель, 1955. – 822 с.
2. Блок, А. А. Балаганчик: избранное / А. А. Блок. – М. : Нигма, 2019. – 362 с.
3. Блум, Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Гарольд Блум; пер. с англ. Д. Харитонов. – М. : Новое литературное обозрение, 2017. – 647 с.
4. Гаспаров, Б. М. Игровые мотивы в поэме «Двенадцать» [Электронный ресурс] / Б. М. Гаспаров, Ю. М. Лотман. – Режим доступа: https://ruthenia.ru/reprint/igrovy_e_motivy_u_Bloka.pdf, свободный (дата обращения: 10.03.2023).
5. Гаспаров, Б. М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» / Б. М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы. – М. : Наука, 1994. – С. 4–27.
6. Горелов, А. Е. Гроза над соловьиным садом: Александр Блок / А. Е. Горелов. – Л. : Советский писатель, 1973. – 607 с.
7. Долгополов, Л. К. Поэма Александра Блока «Двенадцать» / Л. К. Долгополов. – Л. : Художественная литература, 1979. – 102 с.

8. Орлов, В. Н. Литературное наследство Александра Блока / В. Н. Орлов // Литературное наследство. – 1937. – Т. 27/28. – С. 505–574.
9. Хакель, С. А. Поэт и революция: Поэма «Двенадцать» Александра Блока / С. А. Хакель. – Оксфорд: Оксфордский университет, 1975. – 165 с.
10. Эткинд, Е. Г. Демократия, опоясанная бурей: О музыкально-поэтическом строении поэмы А. Блока «Двенадцать» / Е. Г. Эткинд // Форма как содержание : избр. статьи. – СПб. : Максима, 1996. – №. 9. – С. 103–129.

THE FUNCTIONS OF THEATRICAL MOTIFS IN A.A. BLOK'S POEM "TWELVE"

The article focuses on the dramatic love affair of Commedia dell'arte, the features of which are not difficult to find in the poem "Twelve". The heroes of the poem Vanka, Katka and Petrukha are the brightest representatives of the Russian farce. The poem "Twelve" and the play "Balaganchik" are built around a love triangle, with a striking correspondence of the names of the characters (Columbine/Katka, Pierrot/Petka). The purpose of this article is to investigate the functions of theatrical motifs in the poem.

Keywords: *theatrical motifs, "Twelve", Commedia dell'arte, "The Farce".*

Раздел II

*Теория литературы.
Проблемы анализа и интерпретации
художественного текста*

*Аулов А. М.,
кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры русской и мировой литературы
ФБГОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)*

ДЕМОНИЧЕСКОЕ КАК ОБЪЕКТИВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОБРАЗОВ МИФОЛОГИИ И ТРАГЕДИИ (в работах философа и эстетика М.А. Лифшица)

В статье представлены взгляды М.А. Лифшица, выдающегося советского философа и эстетика, на объективную природу образа, выраженном в понятии «демонического». Они изложены в фундаментальной его работе «Античный мир, мифология и эстетическое воспитание», а также некоторых других. Это позволяет понять основу не только сложных образов фольклора, но и литературы, истоки основных эстетических категорий, суть катарсиса. В статье идеи М.А. Лифшица пояснены автором этой публикации.

Ключевые слова: *демоническое, ирония внешних сил, ирония истории, катарсис.*

Традиция мысли от Платона, Аристотеля, Гете, Гегеля, Канта, Герцена, Чернышевского и других авторов – в основе тонких, умных работ М.А. Лифшица, в которых он развивает лучшее в философии искусства на основе материалистического взгляда на мир, давая ответы на острые вопросы. Идеи, которые он изложил в работах «Античный мир, мифология и эстетическое воспитание», «Немезида», «В мире эстетики», «Эстетика Гегеля и современность» и др., избавляют литературоведческую, эстетическую области от субъективного произвола за счет глубокого обоснования объективного содержания образа. А вместе с лучшей стороной субъективного это позволяет сделать эти отрасли духа вполне научными, что рождает удивительно плодотворный инструмент исследования, причем ранее неимоверно трудных, для действительного понимания различных явлений эстетики (в том числе ее категорий), литературы и самой жизни.

Изложим его основные взгляды, опираясь прежде всего на фундаментальную работу «Античный мир, мифология и эстетическое воспитание» [1], внося необходимые для ясности восприятия, на наш взгляд, наши собственные комментарии и дополнения, но при этом основываясь на некоторых его других работах, а также исследованиях идейно примыкавших к нему авторов (И. Ильина) и великих предшественников.

Демоническое, в гетевском понимании, – продуктивность высшего порядка, не подвластная никакому приказу, свободная, как дар обстоятельств и личной судьбы. Она проявляется в творчестве гениев культуры и деятельности

великих исторических личностей. Это как бы частица божественного в людях или созданиях природы.

По мысли Гете, в четвертой части «Поэзии и правды», обращает внимание М.А. Лифшиц, загадочность демонического все же особенная: эта сила не является божественной – она кажется неразумной, ее нельзя считать человеческой – она лишена рассудка, или дьявольской – она может быть благодетельной, не может быть она и ангельской, ибо ей не чуждо злорадство.

Поэзия унаследовала от мифологии ее *возвышенный, страшный или комический* мир. Многосторонние образы мировой поэзии берут начало в двойственности мифологических представлений древних.

Разгадка демонического не лежит в психологической области, чистой человеческой фантазии. Она находится в практической деятельности человека в природе. Здесь он соединяется с ее простейшими механическими силами. Это является его примитивной техникой, хитростью разума. Так человек формализует необходимые ему процессы природы. Но технически формализованное оказывается в противоречии с тем, что в природе по-прежнему не зависит от человека. Эти процессы, существующие при определенных, созданных людьми условиях, сталкиваются с самостоятельно бытующими природными процессами.

Техника развивает в человеке сознание, но развивает в нем в первую очередь рассудок и волю. Это позволило ему вскоре возвыситься над многими явлениями природы. Но такое достижение обязательно влечет за собой невольную расплату.

За всякое подобное завоевание, писал Ф. Энгельс, природа нам мстит. Это выражение следует понимать, конечно, не буквально. Человек, провоцируя своими непредусмотрительными действиями вещество, которое не «заключено» им в какие-то рамки, активизирует его. Сама природа обретает здесь свойство активности: объект становится как бы субъектом.

Если вы высоко в горах нечаянно заденете камень, то он увлечет за собой массу других камней. Все вместе они становятся целым. Это уже обвал, неудержимая разрушительная сила, несущая, возможно, невероятную беду, несчастье. И если первоначально действие было направлено от человека на природу, то теперь от природы на человека – в обратную сторону.

Такое явление и есть один из примеров демонического. Оно, по сути, есть человеческое, возвратившееся к нему же, оказавшись более величественным, чем человеческий масштаб. Таким образом рождается в германской мифологии сказание о духе гор Рюбецале.

Но мифология любого народа строится в первую очередь на *обратных* силах природы. (Несколько опережая изложение, скажем, что обратные силы природы лежат в основе и возвышенного, и страшного, и низменно-

комического.) Обратная сила – это ответ большого мира на обособление от него какой-то части, претендующей на автономность, являющейся вызовом целому.

Обратные силы не выдуманные образы, чистые фантазии, а действительные величины, фантастически истолкованные по причине несопоставимости их масштаба с масштабом вызова человека. Первобытный человек первоначально называл их мана, трово, имуну.

Обратно-отрицательные силы носят еще название *иронии внешних природных сил* или же, на уровне отношений внутри общества, – *иронии истории*. Ирония внешних сил отмечена культурами самых разных народов в разное время. В учении Гераклита: «Солнце не преступит надлежащих границ, а не то его разыщут Черноокие союзницы Правды (эринии. – А. А.), стерегущие прегрешения [2, с. 220].

У древних египтян космическая справедливость «Маат», в индийских «Ведах» космический закон «рта». Повторяемость, сходство в независимых друг от друга культурах разных стран, разных континентов и в разное время дает возможность видеть в этом явлении объективный его характер, считать его законом.

Демоническое в представлениях о какой-то таинственной силе – это разбуженные самим человеком огромные силы природы. Позже, не имея еще возможности объяснить их, он часто наделял эти силы обликом фантастического существа, бога или героя. Мифы и верования возникают изначально не из *слабости* человека перед природой, путем проекции этих своих чувств и мыслей на природу и общество. Они возникают из его *активности*. В этом важнейшая их черта, перешедшая и к литературе. Демоническое – разбуженные человеком силы внешнего мира, ответ на вмешательство грозным противодействием, наказанием или страшной карой. Поэтому вера в наказание и грех на такое уж и суеверие. *Кара*, вызывающая суеверный *ужас*, – важнейшая черта мифологии, но не единственная.

Демоническое может повернуться по-разному. Чтобы понять это отличие, рассмотрим три возможных способа взаимодействия человека с миром, вытекающие из логики изложения М.А. Лифшица. Первый способ, условно можно назвать «религиозным». Зная, что вселенная грозит ответить наказанием, страшной иронией в ответ на вмешательство в ее законы, люди не проникают в область еще не известного, довольствуются однажды познанным, малым. Поэтому здесь господствуют жесткие рамки правил; выход за границы установлений, обычая, ритуала сурово наказывается. Это целые общества, суровые религиозные системы, некоторые традиции, способы мышления.

Второй способ можно назвать цивилизованным, или, учитывая недостаток этого термина, лучше назвать его «гармоническим». В этом случае действие человека находится в согласии с законами самой жизни, космоса,

общества, а не разрушает их. Демонические силы становятся не наказанием, а наоборот *благом*, неимоверно увеличивая силы человека. Такими были открытия цивилизации. В их ряду земледелие. Этот пример Лифшица легче понять, если мы сравним его со скотоводством. В сравнении с земледелием скотоводство более разрушительно. В земледелии люди научились впервые не только брать (например, выпасая скот, человек уничтожает травы, не высеивая новые), но и *воспроизводить* природные законы роста растений, круговорота воды, восстановления «живого вещества» почвы в севообороте и щадящих способах обработки земли и т. д. Воссоздание законов, а не варварски-разрушительное, истребляющее использование их. Культ умирающего и *воскресающего* бога не случайно прочно связан с земледелием. Цивилизации, общества, основанные на земледелии, были более могущественными, т.к. овладели большими силами, законами природы, за счет *воспроизводства*, восстановления этих сил.

Третий способ – «варварский». Пример его – в организации жизни представителей скотоводческих сообществ, неоднократно отмеченном в истории грабеже ими соседей. Собираательство – еще более древняя форма грубого отношения с окружающим природным миром. Подчеркнем еще раз: разрушение законов мира – его суть. Он лежит в основе провокации обратных сил, «отрицательного» демонического, в отличие от «благодетельного». *Ужас* в мифологии – результат «варварского» воздействия на широкий мир: нахрапистое действие человека наталкивается на глухую стену.

Двойственность в образах мифологии отражает полярные способы взаимодействия: привлекательное, благодетельное, возвышенное или забавное, с одной стороны, и ужасное, отталкивающее, жестоко мстящее, с другой.

Явление демонизма, благодетельные, а также различные иронические его превращения – все это выражение великой мысли, что человек и человечество не подчиняют природу, а сами зависят от «вещей», более грандиозного, бесконечного объективного мира.

Но люди, познавая его законы, могут использовать их во благо. Знание этих закономерностей в этом случае может стать мерой, руководством в действии – творчеством «по законам красоты» [3, XLII, с. 94]. В ином подходе, когда истина – подчинение «вещам» – отвергается, получается совершенно противоположное. Пример этого есть в поучительной истории философии. Гностики в античности считали, что их задача – достижение знания, а знание о вещах не является вещью. Значит, приходили к выводу, знающий свободен от зависимости и подчинения вещам. Поэтому он свободен и от подчинения каким-либо запретам, а также требованиям действительности. Гностик Василид, по некоторым утверждениям, «проповедовал открытый разврат»

[4, I, с. 305]. Писали и об аморальном поведении другого известного гностика Мариа. Это явление получило в философии название *либертинизма*.

Опасность последствий этого *культа свободы* во всех областях и сейчас стоит перед человечеством во весь рост.

В классический период развития общества Древней Греции отдельный человек был связан с космосом, господствующим над ним. Эта связь благодаря близости к природе, была широкой: в Афинах аттическое крестьянство составляло «едва ли не большинство населения...» [5, с. 397]. Вернее, это были землевладельцы, как заметил в одном месте К. Маркс, не потерявшие умение владеть орудиями труда и оружием. Благодаря «вертикальной связи со всеобщим посредством орудий труда, отдельный человек познавал *законы* абсолютного мира, т. е. не только причины, близлежащие, но и более отдаленные связи, отношения. Это знание «дисциплинировало человека, через осознаваемую норму ограничивая его произвол, в общем, воспитывало. Воспитание шло, в основном, через ответ законов природы и общества. У греков Зевс учит людей, *наказывая*.

Аналогична «вертикальной» связи посредством орудий труда с природным бытием «горизонтальная» связь древних с общественным космосом через «умение владеть оружием». Последнее – грань, позволяющая осуществиться закону гражданской *солидарности* (*истинной* полноты сил!), необходимой даже в суровой борьбе с соседями. Гражданское *мужество* в период расцвета – нравственная норма, т. е. закон самого существования общественного организма, который стал частью внутреннего мира отдельного человека, дисциплинируя его границами *разума* в этой его исторически возможной форме.

Дальнейший противоречивый процесс развития человека вызывает к жизни новые формы обратных сил. Они получают больший размах, новую социальную окраску, оставаясь вещественными по характеру. Например, представление о роке (миф о судьбе), как пишет М.А. Лифшиц, возникает в Древней Греции вследствие несправедливого раскола общества на богатых и бедных, вызвавшего потребность охраны его, что приводит к закреплению всего общества. А попытки получить несправедливое превосходство среди небольших общин вызывает рост силы внешнего врага, намеревающегося и способного разрушить жизнь всех их в отдельности и всех вместе. Так рождается *ирония истории* – обратное действие слепых интересов людей. Схема ее состоит в том, что грубое, варварское нарушение общности, непомерное выделение, *hubris* (гордыня), ведет к наказанию, ответу законов общественной связи.

Литература – прямая родственница мифологии – унаследовала «ужасное» в классической трагедии и явление одной природы с «ужасным», но менее

разрушительное – «каверзы» вещей и обстоятельств – в классической комедии. В их основе лежит ирония истории. Необходимо остановиться на особенностях жанра трагедии, чтобы увидеть своеобразие свойств возникшей как следующая историческая ступень комедии и комического.

В период выделения из мифологии жанров демоническое стало осознаваться не как *внешняя* сила по отношению к человеку (боги, даже герои, рожденные от богов и смертных): люди заметили, говорит М.А. Лифшиц, связь *собственных* действий с разными их последствиями.

Жанр трагедии возникает в эпоху «разложения родового быта» [6, с. 206], начала разложения мифологического сознания. Утверждение культа Диониса было связано с широким народным движением в VI в. до н.э. Это была народная реформация, но в совершенно другом стиле, чем реформация нового времени. Уравнительное движение... подавило аристократию» [6, с. 207]. Личность гражданина, освобожденная от древней скованности, ступая не по накатанной дороге обычая, действовала как *разрушитель* ранее принятых форм жизни, вызывая демоническую силу общественного характера. «Кровавая история... родов» [6, с. 208], в которую одевалось содержание многих трагедий, служила просто оболочкой для современных нравственных проблем личности.

Страх в трагедии, о котором писал Аристотель, имеет то же происхождение, что и ужасное в мифологии. Только подразумевается в роли нарушителя прежде всего личность, *гражданин*. Но откуда в трагическом герое берется положительное, каковы новые действительные силы, составляющие основу демонического? Обратимся к трагедии Эсхила «Орестея». Но перед этим поясним следующее. Конечно, в отличие от вещественных отношений, «прямых» следствий иронии, материально значимые силы могут действовать опосредованно, отражаясь в идеях, нравственных принципах. Поэтому в трагедии ирония может действовать не обязательно как прямая кара материальных сил. Так, например, происходит в самонаказании Эдипа, героя Софокла («Эдип-царь»). Здесь огромную роль играет воображение, но имеющее все же опору в жизни.

Осознанный в новом жанре «демонизм самой человеческой воли» [1, III, с. 390] получает «нравственную оправданность» потому, что (приведем одно место у Гегеля) в нем заключено «*положительное*» и «*субстанциональное*» [7, III, с. 577]. Субстанциональное – «ступень» и «начало дальнейшего подлинного развития» [8, с. 341]. Такой новой ступенью было *общество* свободных граждан, республика, сплывавшая «людей на более широкой основе» [6, с. 207], чем узкая организация жизни рода. В трагедии, в оболочке родовых еще представлений, отстаивалось начавшее утверждаться современное *равенство* и свобода: под защитой Орестом отца, который был «неполноценным» человеком с точки зрения Клитемнестры, материнского

права, подразумевалась защита *граждан*, которых теснят в неустоявшемся еще обществе кровнородственные пережитки. В греческой трагедии («Антигона» Софокла) есть столкновения также иного плана. Государственная власть, отойдя и возвысившись над тесной близостью большинства, излишне преследует свой интерес: закон запрещает хоронить изменника. В этой трагедии, таким образом, звучит напоминание «о том, что *человеческое общество шире гражданского*» [5, III], – оно еще более мощная основа, чем отношение посредством права. Эта гуманистическая идея была выражена в старой форме кровнородственных отношений.

Что означала защита граждан? Общество объединяло всех людей, а не только по кровному родству. Понятно, что новая более широкая общность имела *большую* материальную силу в столкновении с природой и воинственными соседями. Это и является решающим фактом, лежащим в основании *положительного демонизма* главного действующего лица, благодаря которому он получает оправдание. Как и в мифологии, обаяние героя возникает потому, что он воплощает в себе более мощные силы, дающие большую свободу. Хотя часто она жестокая необходимость. Специфика же в том, что персонаж действует здесь в согласии с *историческими* законами.

Трагедия показывает самый момент выхода «из недр рода» [8, с. 64], новое еще не установилось. Пережитки родового быта сказывались повсеместно. С этой позиции в трагедии выступает как второй нарушитель – Клитемнестра. Она, например, не считавшаяся преступницей по установлениям материнского права («убила мужа, не родная кровь»), становится ею в глазах зрителей в течение трагедии благодаря трагическому очищению сознания. Теперь Клитемнестра осуждается как *преступница* против принципа гражданского равенства. Тем самым она, прежде всего, воплощает в себе источник, вызвавший к жизни ужасное, страх (отрицательное демоническое, справедливо подавившее ее). Катарсис же приводит «к изменению общественной оценки поступков, которые с прежней традиционной точки зрения осуждались...» [9, с. 122]: главный герой *постепенно* осознавался в трагедии воплощающим не отрицательное демоническое, а, наоборот, положительное. Орест становился в глазах зрителей воплощением обратных сил, следствием собственных действий Клитемнестры.

Список литературы

1. Лифшиц М. А. Античный мир, мифология, эстетическое воспитание / М. А. Лифшиц // Лифшиц М. А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. – М. : Изобраз. Искусство, 1986. – 560 с.
2. Фрагменты ранних греческих философов: Часть 1. От эстетических теокосмогоний до возникновения атомистики / Отв. ред. и автор вступ. ст. И. Д. Рожанский. – М. : Наука, 1989. – 576 с.

3. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года / К. Маркс // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 42. – М. : Изд-во политической литературы, 1974. – С. 41–174.
4. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2-х книгах/ А. Лосев. – М. : Искусство, 1992. Книга 1. – 656 с.
5. Подземская Ч. Комментарий // Аристофан. Комедии: В 2-х т. Т. 1: Пер. с древнегреческого. – М. : Искусство, 1983. – С. 395–402.
6. Лифшиц М. В мире эстетики/М. Лифшиц. – М. : Изобраз. искусство, 1985. – 320 с.
7. Гегель Г. Эстетика: В 4-х т./Г. Гегель – М. : Искусство, 1968–1973.
8. Ильенков Э. Субстанция: Философия и культура/Э. Ильенков. – М. : Изд-во полит. лит-ры, 1991. – 464 с.
9. Ильин И. История искусства и эстетики : Избр. статьи / Предисл. и общ. ред. Мих. Лифшица/И. Ильин. – М. : Искусство, 1983. – 288 с.

DEMONIC AS OBJECTIVE CONTENT IMAGES OF MYTHOLOGY AND TRAGEDY

(in the works of the philosopher and aesthetician M.A. Lifshits)

The article presents the views of M.A. Lifshits, an outstanding Soviet philosopher and aesthetician, on the objective nature of the image expressed in the concept of "demonic". They are set out in his fundamental work "The Ancient World, mythology and aesthetic education", as well as some others. This makes it possible to understand the basis of not only complex images of folklore, but also literature, the origins of the main aesthetic categories, the essence of catharsis. In the article, the ideas of M.A. Lifshits are explained by the author of this publication.

Keywords: *demonic, irony of external forces, irony of history, catharsis.*

УДК 82

Котомцев Д. О.,
ассистент кафедры русской и мировой литературы
ФБГОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)

ЭССЕИСТИКА Х. ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА: ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье представлен обзор теоретико-литературных идей испанского философа и эстетика Х. Ортеги-и-Гассета, связанные, в частности, с теорией романа, эпосом как жанром, концептуализацией метафоры.

Ключевые слова: *роман, эссеистика, метафора, эпос, искусство.*

Эстетическое, культурно-философское и литературоведческое наследие Х. Ортеги-и-Гассета и сегодня имеет выдающееся историческое значение. Оно сохраняет непреходящую ценность для всей мировой культуры. Однако, к

сожалению, идеи Х. Ортеги-и-Гассета интерпретировались учёными слишком упрощённо и ошибочно. В нём видели и продолжают видеть апологета «дегуманизации искусства», «духовного аристократа», презирающего простого человека и ратующего за элитарность в искусстве и в жизни. Однако если взглянуть на испанского философа с другой стороны, окажется, что он был лишь чутким сейсмографом культуры и проницательным диагностом болезненных явлений бытия и искусства XX в. Убеждённый хранитель лучших традиций испанской и мировой культуры, Х. Ортега-и-Гассет был вместе с тем и сыном своей эпохи, который стремился осмыслить нужды и тенденции искусства своего времени, наметить пути к будущему, потому что был полон тревоги за настоящее.

Философия не была делом всей жизни Х. Ортеги-и-Гассета. Ею пронизано всё его наследие, однако вопросы, которых он касался в своих книгах и эссеистике, обширны по тематике и проблематике, затрагивая области социологии, эстетики, культурологии, теории и истории искусства и даже теории литературы. Получив образование, путешествуя по Европе, Х. Ортега-и-Гассет впитал в себя множество эстетических идей немецких, французских, итальянских и испанских учёных, при этом сумев выработать оригинальный взгляд на искусство и на литературу. Показательно, что первая его работа (оставшаяся незавершённой) посвящена «Дон Кихоту» и **теории романа**.

Первое, что бросается в глаза в этом обширном эссе, – это чёткое разграничение эпоса и романа. Для Х. Ортеги-и-Гассета важно, что содержание и форма нераздельны, однако между ними есть разница: «Форма – орган, а содержание – функция, его создающая. Иными словами, литературные жанры представляют собой поэтические функции, направления, в которых развивается поэтическое творчество» [2, с. 113]. Эпопея, таким образом, не поэтическая форма, а субстанциальное поэтическое содержание, которое в своём движении достигает полноты. Лирика – это не условный язык, на который можно перевести что-то сказанное на языке драмы или романа, а нечто, что следует сказать, и единственный способ сказать это с достаточной полнотой.

Главная же тема литературы (и искусства), по мнению Х. Ортеги-и-Гассета, – это **человек**. А жанры – это углы зрения, под которыми рассматриваются важнейшие стороны человеческого. И каждая эпоха смотрит на человека по-разному – поэтому у каждой эпохи есть свой любимый жанр. Роман – это сложный и органичный жанр для современности. Эпос же доминирует в древности. Ортега оценивает роман, по существу, как отдельный род литературы (что не может не напомнить нам идеи М.М. Бахтина, возникшие, однако, немного позднее; см., напр., [1]). Роман описывает **современность как современность**, эпос – повествует о **прошлом как прошлом**, которое отвергает любую идею настоящего. Фигуры эпоса – это

существа единственные в своём роде. Эта мысль предвещает позднейшие теории об архетипах. В романе же фигуры типичны; мы можем представить их и соотнести с кем-то. **Литература, находясь в постоянном движении, вдруг становится механизмом воплощения действительности (человека) в художественном мире.** Однако не всегда воплощается нечто реалистическое. **Пристрастие к реализму**, считает Х. Ортега-и-Гассет, это определяющая черта нашего времени, – но **не норма**. Современная литература предпочитает воображению иллюзию сходства. Роман – главный жанр нашей эпохи – замыкается в себе.

Х. Ортега-и-Гассет не останавливается в своих размышлениях лишь на вопросах структуры романа. Он улавливает важную тенденцию для развития романа XIX–XX вв.: этот жанр словно посвящает себя в печаль. «Кто скрашивает её доброй улыбкой, кто изливает жалобы и так переполнен дурными предчувствиями, что сердце сжимается; но пессимизм играет с нами злую шутку» [2, с. 151]. Романы французских натуралистов – сплошная жалоба о судьбе обездоленных; Ч. Диккенс и У. Теккерей «проливают слёзы над нищим духом». Русские романисты «изображают только лохмотья, голод и всяческие низости» [Там же] (что, конечно, спорно). Художники словно предчувствуют «сумерки истории», поэтому пытаются как можно точнее зафиксировать свою эпоху в романах. Добавим, что в XX веке множество романистов идёт ещё дальше: на примере разлагающихся семейных династий демонстрируют упадок общества (Т. Манн, У. Фолкнер); заглядывают в самые тёмные уголки бытия человека, обнажая его слабость и беспомощность перед обществом (Ф. Кафка, С. Беккет); показывают, как меняется мир, обезображенный ужасами войны, и вместе с ним – человек, неспособный забыть эти ужасы (Э. Ремарк, Э. Хемингуэй, Ф. Фицджеральд); демонстрируют девальвацию культуры прошлого, которая неспособна победить обнищание искусства современности (К. Вагинов, Г. Гессе); или же описывают изменения в обществе, которое вдруг попало в круговорот истории (эмигрантские и советские писатели). Роман становится летописью печали и справочником по социологии (это началось ещё с О. де Бальзака, как считает Х. Ортега-и-Гассет).

И на фоне подобной тематики выделяются те, кто отказывается фиксировать страдания и боль, скрупулёзно изучая изменения в обществе и культуре. Таких писателей не так много. Их произведения замечательны тем, что на широком историческом полотне современности они пытаются решить проблемы этой современности, найти выход из безрадостного существования культуры и человека. Это – В. Вулф, М. Пруст, Дж. Джойс, В.В. Набоков, К.К. Вагинов, Б.Л. Пастернак, М.И. Цветаева и др. Яркие дарования, не слишком отмеченные штампами каких-либо «-измов», их объединяет то, что

ещё ранее считал стержнем любого романа Х. Ортега-и-Гассет: их литература полна жизненных сил, она красива и сложна – и тем не менее стремится постигнуть жизнь. Легко изображать боль и страдания, когда все окружены ими, но превратить их в материал, из которого в итоге прольётся счастливый свет, любовь и утверждение жизни – это оказалось не каждому по силам. Их можно было бы назвать сторонниками искусства ради искусства, бездуховными, безыдейными писателями (как, например, часто называют В.В. Набокова), однако позднее оказывается, что ценности этих писателей на долгой дистанции побеждают ценности тех, кто сосредоточился на блуждании во тьме общественных потрясений и человеческого подсознания, а не на поисках выхода из этой тьмы.³

Поиск выхода – это всегда движение: мысли, художественного образа, творчества. Поэтому в этом ключе любопытны размышления Х. Ортеги-и-Гассета о **метафоре**. Он считает, что метафора – это и мыслительная деятельность, которая направлена на очищение одного образа от физической и зрительной реальности, и результат, когда новый образ получает новое, тончайшее качество, приобретая свойство прекрасного и переходя в искусство. Поэт Л. Пико называет кипарис «призраком мёртвого пламени» [2, с. 205]. Кипарис чем-то отдалённо похож на пламя – это несущественная идентичность; но в метафоре несущественное становится самым существенным. В метафоре, таким образом, живёт ясное сознание неидентичности двух образов. Мы наполняем реальную форму новой субстанцией, которая чужда реальному предмету, – так и рождается искусство. **Литературе**, по мнению Х. Ортеги-и-Гассета, **чужда статика**; а ведь образ, вещь из реальности – это термин, «конечный пункт движения мысли», а помещённая в литературу, пройдя сквозь поэтическое мышление автора, вещь с помощью метафоры обретает новую идентичность, становится частью художественного мира. **С помощью метафоры литература находится в вечном движении.**

Позднее в эссе «Адам в раю» Х. Ортега-и-Гассет вскользь замечает, что основа поэтики романа (начиная с М. Сервантеса), «живящая её сила» – это **диалог**, который также скидывает оковы статичности изображения [2, с. 59]. Философ не развивает эту мысль, однако то, что он смог уловить эту стихийную тенденцию, характерную для развития романа (детально разработанную позднее в работах М.М. Бахтина), подтверждает существование особого типа мироощущения начала XX в. В обстановке такого мироощущения и вырос Ортега, а вместе с ним – все крупнейшие писатели-модернисты, философы, исследователи культуры, искусства, литературы – и в частности само общество.

³ Даже сама смерть всё же побеждается жизнью: после неё обязательно следует рождение (жизни, красоты), – вспомним «Рождество» В.В. Набокова. Счастье побеждает страдание, любовь уничтожает отчаяние, а жизнь навсегда остаётся в искусстве («Дар» В.В. Набокова или «Козлиная песнь» К.К. Вагинова).

Отметим, что все эти прогрессивные идеи родились именно в эссеистике Х. Ортеги-и-Гассета – философа, культуролога, эстетика и, по существу, литературоведа (именно в совокупности всех ипостасей), – что доказывает плодотворность методологического принципа изучения литературы в её взаимосвязи с другими видами искусства. Этому же принципу, несомненно, следовал и М.М. Бахтин (деятельность которого совсем не ограничена рамками чистого литературоведения), когда выдвигал свои ключевые идеи о диалогизме, полифоническом романе, карнавале как основе народной смеховой культуры, готическом реализме и т. д. Даже исследовательские методы схожи. Для иллюстрации положений о смеховой культуре Средневековья М.М. Бахтин обращается к картинам П. Брейгеля и И. Босха, показывая, как чутко и грубо метафорично изображалась вся культура Средних веков в живописи.

Х. Ортега-и-Гассет же, изучая вопрос о соотношении реальности и искусства, задаётся вопросом о картине Д. Веласкеса: «А такова ли Испания на самом деле?» [2, с. 89]. Подобный вопрос сразу отменяет ценность картины как образца живописи, уходя в размышления о том, насколько достоверно изображён тот или иной предмет или мимика персонажа. «Эта проблема пластического реализма отброшена, как мешок», – пишет Х. Ортега-и-Гассет [Там же]. За мазками любой картины (внешним планом, как бы скопированном с действительности) брезжит внутреннее содержание, личность Веласкеса, мир идей и смыслов – скрытая энергия творчества, превращающая картину в картину, а не в дагерротип. Это размышление Х. Ортега-и-Гассет проецирует и на литературу, отменяя эстетическую ценность пресловутого натурализма, превращающего художественный мир в документ. Литературное произведение для Х. Ортеги-и-Гассета, таким образом, есть нечто «чисто виртуальное»: оно отображает некую вещьность; а всё, что в нём заключено помимо вещей (реальности), – это неразложимое и ирреальное смысловое целое, которому нет соответствий в природе. Эта идея, высказанная в начале XX века, красной нитью проходит сквозь творчество многих выдающихся писателей как прошлого, так и современности (настоящая литература ходит по краю иррационального, по утверждению В.В. Набокова). А в современных учебниках по теории литературы уже не обойтись без рассмотрения соотношения искусства и действительности в литературе.

Вера Х. Ортеги-и-Гассета в совершенно иную природу искусства, отличную от реальности, и вместе с тем вмещающую её в себя, крайне актуальна и сегодня. Ведь «искусство не игрушка»; оно обусловлено необходимостью выразить то, что «человечество не смогло и никогда не сможет выразить никаким иным способом» [2, с. 93]. **Организирующую литературу единство должно иметь не философскую, мистическую или историческую, а чисто литературную природу. Видеть в литературе только**

метафизический или философский трактат, «человеческий документ» или срез исторических событий и не видеть искусства, – это значит не замечать литературу вообще и быть слепым в эстетике. Х. Ортега-и-Гассет считает, что искусство не трамплин, который вдруг выбрасывает нас в какую-либо область человеческого знания. «Картина до последней пяди своей обязана быть живописью» [Там же]. По мнению Х. Ортега-и-Гассета, написать что-либо в художественном произведении – значит дать написанному возможность вечной жизни. Что-то избранное писателем (будь то какой-то образ, Время или сам художник) обретает бессмертие в искусстве.

Конечно, данными проблемами не ограничивается ни теория литературы, ни размышления Х. Ортега-и-Гассета. Мы выделили некоторые важнейшие вопросы, ответы на которые искали и ищут лучшие писатели, философы, литературоведы XX века и наших дней. Х. Ортега-и-Гассет тоже пытался найти ответы, которые мы изложили в докладе, и их ценность заключается не только самой постановкой тех или иных проблем, касающихся литературы, но и в их решении, которое образовалось на стыке науки и других видов искусства, и в этом синкретичном подходе заключается не столько оригинальность стиля философа, сколько осознание невозможности понять литературу только с помощью литературы и категорий теории.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 424 с.
2. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 588 с.

ESSAYS BY H. ORTEGA Y GASSET: PROBLEMS OF LITERARY THEORY

The article presents an overview of the theoretical and literary ideas of the Spanish philosopher and aesthetician X. Ortega y Gasset, related, in particular, to the theory of the novel, the epic as a genre, the conceptualization of metaphor.

Keywords: *novel, essay, metaphor, epic, art.*

УДК 821.161.1.09-021.321

*Тепикина А. Ю.,
студентка 4 курса
ФГБОУ ВО «ЛГПУ»
(Луганск, ЛНР, РФ)*

СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Основным объектом научного анализа в настоящей работе является русская литературная критика XXI века, ее философско-эстетические особенности, своеобразие и отличие от русской литературной критики прошедших столетий. Обращение к исследованию критических материалов объясняется стремлением рассмотреть их под новым углом зрения, сквозь призму становления, развития, социальной и эстетической значимости, а также объективно оценить на конкретных примерах результаты этого процесса.

Ключевые слова: современная критика, литературная критика, критика и литературоведение.

Явление литературной критики достаточно позднее. Всегда писатели своего текста – поэты, прозаики, драматурги – выпускали их в свет, а литературные критики в свою очередь определяли место этого художественного произведения в системе искусства. В широком общекультурном смысле литературная критика – обозначение восходящей к глубокой древности филологической рефлексии по поводу любого словесно-организованного текста [7, с. 8].

В литературоведческих отечественных исследованиях литературная критика является особым родом литературной деятельности, который направлен на понимание и оценку по преимуществу современных словесно-художественных произведений.

Критика — род социальных отношений, предполагающих высказывания порицательного свойства об избранном объекте [7, с. 8]. Однако функция литературной критики не заключалась только в том, чтобы указать на недостатки и выразить одно лишь отчётливо выраженное отрицание. Имеются в литературной критике лишь некоторые исключения в виде сатирически окрашенных жанров: памфлетов, фельетонов, пародий и т. д.

Литературная критика – это литература о литературе. Замечание Ролана Барта точно подтверждает это: критика «занимает промежуточное положение между наукой и чтением» [1, с. 361].

Цель литературной критики заключается в том, чтобы объяснить невыразимые смыслы или предпосылки порождения этих смыслов художественного произведения. Критика готовит читателя к прочтению литературного произведения, настраивает его, вступает в диалог с автором творцом текста, с другими критиками, что также позволяет читателю лучше понять произведение, его скрытые и потаенные смыслы и погрузить читателя в эстетику читаемого. Литературный критик выступает неким посредником между произведением и читателем, психотерапевтом художественного произведения. «Вы читаете поэму, смотрите картину, слушаете сонату –

чувствуете удовольствие или неудовольствие – вот вкус; разбираете причину того и другого – вот критика», – так писал В.А. Жуковский [5, с. 218].

Литературная критика естественно соотносится со многими областями науки и культуры: с филологией, философией, историей, эстетикой, герменевтикой, культурологией, психологией, социологией, книговедением, с публицистикой и журналистикой, с критикой художественной, музыкальной, театральной, с кинокритикой, телевизионной критикой и др. Испытывая непосредственное влияние близких или смежных гуманитарных сфер, литературная критика в свою очередь способствует их развитию. По признанию В.В. Набокова, «вслед за правом создавать, право критиковать – самый ценный из тех даров, которые могут предложить нам свобода мысли и речи» [11, с. 704].

Литературный критик является первым исследователем творчества автора, является первопроходцем его эстетики и мировоззрения. Критик стремится определить ценностные параметры произведения. Так, к объектам литературно-критического произведения относятся литературный процесс и словесно-художественные произведения, отвечающий требованиям искусства. Литературный критик чаще обращается к литературному достоянию современности, но может также обращаться и к давним произведениям, которые все еще влияют на умонастроение современного литературного поколения. Отечественная литературная критика последних двух столетий часто выполняла функции, присущие многим демократическим институтам, отсутствовавшим в российской реальности. Далеко выходя за круг собственно к приёмам эзоповского иносказания, критики обсуждали в подцензурной печати общественно-политические, правовые, социально-нравственные, естественно-научные и многие другие животрепещущие проблемы.

Формирование русской литературной критики – длительный процесс, связанный как с изменениями в литературном сознании, так и с усложнением характера литературной коммуникации, расширением и расслоением читательского круга [7, с. 20]. Широко известны слова В.Г. Белинского: «... каждая эпоха русской литературы имела свое сознание о самой себе, выражавшееся в критике» [3, с. 148].

Рубеж XIX–XX веков был периодом обновления самых разных видов и жанров художественного творчества, периодом рождения новых форм, выработки «нового художественного зрения» (Ю.Н. Тынянов) [12, с. 4]. После крушения СССР многие исследователи – филологи, философы, культурологи – заговорили о конце эпохи литературоцентризма, прежде свойственного русской культуре. Суть происходящего точно описана критиком Сергеем Беляковым: «Десятилетиями русские писатели и критики – западники и почвенники, реалисты и модернисты... стремились освободить «художника от оков»

[2, с. 81]. Оковы пали, но одновременно изменилось и отношение читателя к литературе. Писатели и критики обнаружили, что они, в сущности, никому не нужны, как не нужны их романы, повести, рассказы, статьи и очерки». Поэтому 90-е, продолжает Беляков, стали для литературного сообщества (особенно для старших его представителей) «временем отрезвления, разочарования, пессимизма». Свидетельством тому может служить известная реплика Льва Аннинского: «Литература уходит с авансены русской жизни. Критика не знает, что делать. Ей, критике, надо уходить вслед за литературой». Литература переходного периода — это время вопросов, а не ответов, это период жанровых трансформаций, это время поисков нового Слова» [2, с. 77].

Свою роль в осмыслении кризиса отечественной словесности сыграло и новое поколение критиков – в частности, постмодернисты. Они рассматривали ситуацию с точки зрения теории Ж. Деррида о конце европейского логоцентризма, предрекая наступление эпохи “новой первобытной культуры”.

С концом русского литературоцентризма, утратой критикой прежней общественной роли обычно связывается разделение литературного пространства на несколько изолированных областей, то есть его сегментация. «После завершения вничью гражданской войны в литературе в отечественной словесности сложилась ситуация «апартеида», – пишет Сергей Чупринин, поясняя: – Враждующие лагеря более не обмениваются полемическими выпадами и, либо разделив уже имевшиеся, либо создав новые организационные формы внутрикорпоративного сотрудничества, сосуществуют, с ревнивой подчеркнутостью не замечая друг друга» [4, с. 176].

В начале 1990-х либеральная и консервативная «партии» раскололись еще на несколько «фракций». У каждой появились свои издания, свой круг предпочтительных авторов, своя целевая аудитория. В случае либеральной «партии» это, с одной стороны, критики-традиционалисты («шестидесятники» и частично «семидесятники»), продолжавшие публиковаться преимущественно в толстых журналах, а с другой стороны – критики нового поколения, заявившие о себе в 1980–1990-е: Александр Агеев, Александр Архангельский, Дмитрий Бавильский, Дмитрий Бак, Павел Басинский, Дмитрий Быков, Олег Дарк, Михаил Золотоносов, Андрей Зорин, Игорь Зотов, Дмитрий Кузьмин, Борис Кузьминский, Илья Кукулин, Вячеслав Курицын, Марк Липовецкий, Ефим Лямпорт, Андрей Немзер, Михаил Новиков, Дмитрий Ольшанский, Мария Ремизова, Евгений Шкловский. Их основным местом работы стали газеты, глянцево-еженедельники или Интернет-СМИ. Формат этих изданий предполагал уже иной, нежели в толстых журналах, подход к литературе.

В 2000-е противоречия между толстожурнальными и газетными критиками постепенно сгладились, однако внутри литературного сообщества начинали происходить изменения. Критики, связанные с толстыми журналами

(Наталья Иванова, Сергей Чупринин) и качественными газетами (Павел Басинский, Дмитрий Быков, Андрей Немзер), четко противопоставили себя «младофилологам», публикующимся, как правило, в литературно-художественных и научных изданиях «нового поколения» – «НЛО», «Новой русской книге», «Критической массе», «Воздухе», на сетевом портале OpenSpace.ru (Дмитрий Кузьмин, Глеб Морев, Станислав Львовский) [4, с. 175].

По словам петербургского исследователя Марии Черняк, критика в 1990-е стала ориентироваться «на выявление модных, культовых текстов» [12, с. 20]. Между тем, по убеждению Владимира Новикова, «в русской литературной традиции, от которой совершенно незачем отказываться, критик – это мыслитель, писатель». Русской литературной критике, таким образом, следует заново осознать себя «жанром литературы» [4, с. 173].

Уже в начале 1990-х стало очевидно, что принципы анализа и интерпретации текста, выработанные в прежние времена и зафиксированные в соответствующей научной литературе, нуждаются в серьезной переработке. В этом отношении, на наш взгляд, к 90-м применимы слова Б.М. Эйхенбаума: «Литературная современность выдвинула ряд фактов, требующих осмысления, включения в систему», и от критиков потребовались «постановка новых проблем и построение новых теоретических гипотез, в свете которых эти... факты окажутся значимыми» [4, с. 180].

В 1990-е и 2000-е фактами, которые потребовали включения в систему, стали литература «другая» (Эдуард Лимонов, Юрий Мамлеев, Виктор Пелевин, Дмитрий Александрович Пригов, Людмила Петрушевская, Лев Рубинштейн, Владимир Сорокин) и литература массовая, развлекательная. У каждого из этих типов (лучше даже сказать – уровней) литературы появилась «своя» критика, которая по нормам и функциям резко отличалась от «традиционной». Имеется в виду постмодернистская критика, филологическая критика, а также литературная журналистика.

В настоящее время одним из ключевых направлений в русской литературной критике является исследование процессов, происходящих в современном обществе. Большинство критиков оценивают созданные авторами произведения как отражение духа и состояния общества и пытаются выделить, как эти произведения могут способствовать решению социальных проблем и вызвать изменения в общественном мнении. В современной литературной критике часто используются современные методы исследования. Они могут включать феноменологический и культурологический анализ, исследование воздействия интернета, теории жанра и многие другие техники, позволяющие создать новое понимание литературы в соответствии с аспектами времени.

Кроме того, в последнее время возросло внимание к созданию новых форматов общения между писателями, критиками и читателями. Так, все

большее число писателей и критиков прибегает к использованию социальных сетей, блогов и других электронных каналов, что позволяет увеличить количество и разнообразие литературных обществ, а также создать новые возможности для общения и обмена мнениями

Сетевая критика как самостоятельный жанр сложилась только в 2000-е. Исключение составляют лишь издания национал-патриотического толка.

К началу 2000-х многие ведущие критики стали публиковать сетевые обзоры текущей литературы. Здесь стоит упомянуть А. Немзера («Немзерески»), В. Курицына («Курицын-weekly») и Д. Быкова («Быков-quickly»). Кроме того, со временем большинство современных критиков обзавелись блогом, аккаунтом в социальных сетях или даже персональным сайтом.

Современная русская литературная критика является сложным и многогранным явлением, которое прошло значительную эволюцию в последнее время. С момента зарождения литературы, искусство критики играло важную роль, оценивая и разбирая произведения, помогая читателям лучше понимать их. Однако со временем взгляды и методы критики изменились. Существует ряд специфических черт, которые определяют современную русскую литературную критику.

Определяя специфику современной литературной критики, происходит деление на «традиционную» критику и «постмодернистскую». Деление критики происходит «по взятым на себя обязательствам и по литературной амбиции» [6, с. 182–192].

Критикой «традиционной» можно назвать толстожурнальную критику, связанную с традицией В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского, поскольку именно журналы на протяжении полутора веков были преимущественной формой ее бытования.

Мировоззрение «традиционных» критиков основывается на том, что эстетическое измерение художественного текста неразрывно связано с этическим. Этика в данном случае опирается на гуманистические ценности: «индивидуальную свободу, уважение к личности, ответственность перед традицией, эрудицию, юмор, почтительность к классике, недоверие к радикальному экспериментаторству, презрение к моде» (по формулировке М.Н. Липовецкого), а эстетика – на опыт классической художественной и научной мысли – прежде всего, отечественной [8, с. 317]

Свою задачу критики-традиционалисты видят не только в том, чтобы проанализировать художественный текст, но и в том, чтобы дать ему оценку: пусть приблизительно, но определить, какое место он занимает в литературной иерархии своего времени. Они исходят из того, что критика, в отличие от академического литературоведения, имеет дело не с общепризнанными

«литературными фактами», а с тем, что только претендует на это звание – возможно, необоснованно. Но для критического разбора интересен и такой «отрицательный материал», поскольку на его основе бывает легче увидеть и описать тенденции, характерные для текущей эпохи.

Постмодернистская критика 90-х, по мысли Биргит Менцель, отличалась от «традиционной» «отношением к литературе, не обремененным идеологической полярностью, и большей сосредоточенностью на формально-эстетических аспектах. Критики занимались выработкой новых теоретических и методологических понятий и критериев, расширением самого понимания литературы». При этом большинство авторов «отдавали предпочтение общим теоретическим исследованиям на темы философии культуры и истории, нередко пренебрегая конкретным анализом эстетических, художественных аспектов отдельных произведений или творчества авторов в целом» [9, с. 151].

Ключевую роль в становлении «русского литературного постмодернизма» сыграла дисциплина, именуемая «литературной теорией». Согласно И.В. Кабановой, «она подвергает сомнению основные, бесспорные понятия академического литературоведения: категорию автора как источника значения произведения, возможность объективной интерпретации произведения, обоснованность эмпирического исторического знания, авторитетность канона классики». Причем литературная теория, подчеркивает Кабанова, «не есть очередная школа... не сводится к набору новых методов для изучения литературы, а претендует на то, чтобы быть частью идущего сегодня всестороннего пересмотра гуманитарного знания, цель которого – создать итоговое... представление о человеческом сознании и культуре или, скорее, продемонстрировать невозможность создания такого представления» [8, с. 10].

Таким образом, разбирая художественный текст, критики-постмодернисты стремятся избежать любой упорядоченности и однозначности: в их творчестве, по словам Владимира Новикова, «на смену твердой иерархии ценностей» приходит «анархия», предполагающая «хаотичность и бессистемность эстетических оценок».

Завершить разговор о нынешней литературной критике можно было бы словами Марии Черняк: «Критики сегодня мучительно ищут тот единственно верный “новый” язык, который бы соответствовал и современному тексту, и новому состоянию филологии, и “духу времени”» [12, с. 254].

Список литературы

1. Барт, Р. Критика и истина / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 361 с.
2. Беляков, С. С. Современна ли современная литература? / С. С. Беляков // Новые Белинские и Гоголи на час. – 2007. – № 4. – С. 77–94.
3. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : В 13 т. / редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. Т. 9. Статьи и рецензии / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – 148 с.

4. Войткевич, Н. Критика / Н. Войткевич // Октябрь. – 2013. - № 1. – С. 173–186.
5. Жуковский, В. А. О критике. Письмо к издателям «Вестника Европы» / В. А. Жуковский. – М. : Эстетика и критика, 1985 – 218 с.
6. Иванова, Н. Кому она нужна, эта критика? / Н. Иванова // Знамя. – 2005. – № 6. – С. 182–192.
7. История русской литературной критики : учеб. пос. для студ. высш. пед. учеб. заведений / [В. В. Прозоров, Е. Г. Елина, Е. Е. Захаров и др.]; под ред. В. В. Прозорова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – С. 8–20.
8. Кабанова, И. В. Современная литературная теория. Антология / И. В. Кабанова. – М. : Флинта: Наука, 2004. – 105 с.
9. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) : Монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Урал: гос. пед. ун-т., 1997. – 317 с.
10. Менцель, Б. Перемены в русской литературной критике / Б. Менцель // Взгляд через немецкий телескоп. – 2003. - № 4. – С. 151.
11. Набоков, В. В. Искусство литературы и здравый смысл [Текст] / В. В. Набоков // Н. Г. Мельников. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. – М. : Независимая газета, 2002. – 704 с.
12. Черняк, М. А. Современная русская литература: учеб. пособие / М. А. Черняк. – М. : ФОРУМ: САГА, 2008. – 254 с.

THE SPECIFICS OF MODERN RUSSIAN LITERARY CRITICISM

Russian Russian literary criticism of the XXI century, its philosophical and aesthetic features, originality and difference from the Russian literary criticism of the past centuries are the main object of scientific analysis in this work. The appeal to the study of critical materials is explained by the desire to consider them from a new angle, through the prism of innovation, development, social and aesthetic significance, as well as to objectively evaluate the results of this process on concrete examples.

Keywords: *modern criticism, literary criticism, criticism and literary criticism.*

УДК 821.161.1 – 31.09: 929 Достоевский

Фадеев Н. В.,
студент 4 курса
ФГБОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ КРИТИКИ

В статье представлено творчество Ф.М. Достоевского (произведения писателя разных периодов) в оценке русских критиков: от современников писателя до литературоведов XXI века.

Ключевые слова: *литературная критика, творчество, рецепция, роман.*

Федор Михайлович Достоевский – великий русский писатель XIX века. Написано огромное количество научных работ, проведено множество

исследований, главной темой которых является жизненный и творческий путь писателя. Внимание коллег по литературному цеху и критиков привлекли уже первые работы автора.

Ф.М. Достоевский дебютировал на литературной арене с романом «Бедные люди», который сразу же получил одобрение читательской аудитории и высокую оценку критиков. Ф.М. Достоевский ознакомил с отрывком из «Бедных людей» Д.В. Григоровича, который посоветовал молодому автору показать свое произведение Н.А. Некрасову – одногодке Достоевского, однако уже заявившему о себе на литературной арене. В дневнике Ф.М. Достоевского есть запись о его сомнениях и страхах, после вручения рукописи «на оценку» товарищам по цеху: *«Я снес (рукопись), видел Некрасова минутку, мы подали друг другу руки. Я сконфузился от мысли, что пришел с своим сочинением, и поскорей ушел, не сказал с Некрасовым почти ни слова. Я мало думал об успехе»* [4].

Н.А. Некрасов рассказал о Ф.М. Достоевском В.Г. Белинскому, уже имевшему вес и авторитет литературного критика. Дневник Ф.М. Достоевского содержит запись о словах В.Г. Белинского: *«Вы до самой сути дела дотронулись, самое главное разом указали. Мы, публицисты и критики, только рассуждаем, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художник, одною чертой, разом в образе выставляете самую суть, чтоб ощупать можно было рукой, чтоб самому нерассуждающему читателю стало вдруг все понятно! Вот тайна художественности, вот правда в искусстве! Вот служение художника истине! Вам правда открыта и возвещена как художнику, досталась как дар, цените же ваш дар и оставайтесь верным и будете великим писателем!»* [4, с. 102].

Очевидно, что поддержка уважаемого критика укрепила в начинающем писателе желание посвятить себя литературному творчеству. Однако, негативные отзывы также имели место, что во многом было связано с формальной «нестандартностью» романа. Н.В. Кукольник писал: *«...роман, который не имеет никакой формы и весь основан на подробностях утомительно однообразных, наводит такую скуку, какую нам еще испытывать не удавалось»* [6].

Ф.М. Достоевский присоединился к литературному кружку В.Г. Белинского, где мог находиться в самом центре литературной жизни страны. О писателе и его романе «Бедные люди» В.Г. Белинский писал: *«В продолжение нескольких месяцев имя г. Достоевского одно занимало наши журналы. Это движение доказывало, что дело идет о произведении и таланте, выходящих из ряду обыкновенных явлений... Роман этот носит на себе все признаки первого, живого, задушевного, страстного произведения»* [2]. Критик отмечал высокую реалистичность описания действительности в романе, точную передачу характеров главных героев, что, по его мнению, составило основу таланта Ф.М. Достоевского. Однако, хвалебные отзывы о «Бедных людях» сменились критикой последующих произведений писателя: *«Г-н Достоевский недавно напечатал свой новый роман "Хозяйка", который не*

возбудил никакого шума и прошел в страшной тишине. Шум, конечно, не всегда одно и то же с славой, но без шума нет славы. "Бедные люди" доставили своему автору громкую известность, подали высокое понятие о его таланте и возбудили большие надежды – увы! – до сих пор не сбывающиеся» [2].

Вышедший в 1861 г. роман «Униженные и оскорбленные» стал первым крупным произведением писателя, созданным после периода ссылки. Роман отличался топографической точностью, что впоследствии сделает его объектом пристального внимания исследователей урбанистической литературы. Критик Н.Г. Чернышевский положительно отозвался о произведении, подчеркнул правдивое описание действительности, глубину образов и тонкий психологизм.

Полный критический разбор романа «Униженные и оскорбленные» представил Н.А. Добролюбов в статье «Забитые люди», опубликованной в сентябрьском выпуске «Современника» за 1861 год. Критик полагал, что первичной целью любого произведения искусства должна являться функция служения обществу, следовательно, ценность литературного произведения определяется его полезностью. Ф.М. Достоевский вел полемику с критиком, отстаивая мысль о первичности художественно-эстетического начала в литературе. Н.А. Добролюбов считает общий тон романа «Униженные и оскорбленные» фальшивым, образы неестественными, кроме того, в тексте, по его мнению, имеются композиционные недостатки. Тем не менее, критиком отмечено, что роман Ф.М. Достоевского стал самым значительным литературным событием 1861 года.

С 1866 по 1880 гг. выходят романы «великого пятикнижия»: «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы».

Романы «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» стали объектами пристального внимания критиков. Как и все великие произведения, в особенности те, которые опередили свое время, роман «Братья Карамазовы» имел противоречивые отзывы, был сложен для понимания. Роману уделяли пристальное внимание М.А. Антонович, К.А. Леонтьев (каждый в отдельности рассматривал воплощение философских и религиозных взглядов автора в произведении), Л.В. Алексеев (отмечал осмысление автором природы человеческой души). Упомянутые отзывы неоднозначны: некоторые аспекты романа подвержены резкой критике, некоторые заслужили похвалу. Для критики Д.С. Мережковского, «...характерно отношение к Достоевскому как к художнику, осознавшему головокружительную сложность, таинственность, вечную трагическую раздвоенность души человека» [5, с. 132].

Художник И.Н. Крамской, современник Ф.М. Достоевского, оставил восторженные отзывы о романе: «Ну, если и после этого мир не перевернётся на оси туда, куда желает художник, то умирай человеческое сердце!» [5, с. 132]. Роман «Братья Карамазовы» был активно читаем и за рубежом, где был высоко оценен.

Таким образом, проза Ф.М. Достоевского была удостоена внимания современной автору литературной критики. Ввиду своей формальной и

содержательной «сложности» романы писателя получали противоречивые отзывы, что было главным образом связано с их оценкой с позиций социальной пользы, вместо оценивания с позиций эстетики, художественной ценности и новизны проблематики.

Начало XX века было ознаменовано выходом книги Л.И. Шестова «Достоевский и Ницше (философия трагедии)» (1903 г.). Исследователь отмечает сходство мировоззренческой парадигмы двух великих личностей. «Шестов сближает творчество Достоевского и Ницше, считая, что в основе их сочинений лежит сходный трагический опыт, который заставил их усомниться в морали и разуме и привел одного к перерождению убеждений, а другого – к переоценке всех ценностей» [3, с. 66].

В 1924 г. Н.А. Бердяевым написана книга «Миросозерцание Достоевского». Исследователь сфокусирован на религиозных воззрениях писателя, влиянии христианской философии на его творческую доктрину. Утверждения Н.А. Бердяева об особом «строении» русской души, сделанные по результатам осмысления философом творчества Ф.М. Достоевского, до сих пор вызывают дискуссии в западной филологии, так как мир героев его романов близок не только русским читателям.

Фундаментальный анализ творчества Ф.М. Достоевского представлен в исследовании М.М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского», опубликованном в 1929 г. Чуть позже книга была немного переработана и увидела свет под названием «Проблемы поэтики Достоевского». Автором исследования в научный обиход введен термин «полифонический роман», подчеркивающий сложную внутреннюю организацию текстов Ф.М. Достоевского. М.М. Бахтин проанализировал особенности раскрытия образов главных героев романов писателя, основные идеи его произведений, способы сюжетной организации. Также исследователь провел стилистический анализ текстов Ф.М. Достоевского, сфокусировавшись на словесном оформлении текстов (роли диалогов и монологов и т. п.). Комплексно проанализировав особенности поэтики писателя, М.М. Бахтин пришел к выводу, что Ф.М. Достоевский *«противопоставляет самосознанию каждого героя в отдельности не свое сознание о нем, объемлющее и замыкающее его извне, но множественность других сознаний, раскрывающихся в напряженном взаимодействии с ним и друг с другом»* [1, с. 34].

М.М. Бахтин подчеркивал, что *«для литературно-критической мысли творчество Достоевского распалось на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философем, представленных его героями»* [1, с. 57]. Такое замечание может служить как обоснованием повышенного научного интереса к творчеству писателя, так и объяснением большого количества спорных и дискуссионных моментов, связанных с интерпретацией прозы автора.

Одним из знаковых исследований XX века стала монография Г.М. Фридендера «Реализм Достоевского». В работе автором рассмотрены особенности творческого метода писателя, характерные черты реализма

Ф.М. Достоевского, отличающие его от предшественников и последователей. Г.М. Фридендер анализирует реалистическую модель произведений автора, акцентируя внимание на обусловленности его творчества историческими событиями, социальной и литературной ситуацией в стране.

Н.М. Чирков в исследовании «О стиле Достоевского» проанализировал ряд аспектов творчества писателя, таких как жанровые особенности романов (роман-комедия, роман-сатира, роман-трагедия, философский роман), типологические черты образов главных героев, воплощение философской тематики и проблематики и т. д. Также исследователь обратил особое внимание на изобразительно-выразительные средства, используемые Ф.М. Достоевским.

Многие исследователи проводили параллель между творчеством Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, анализируя особенности реалистического метода писателей. Одной из наиболее известных и признанных монографий является работа В.В. Вересаева «О Достоевском и Льве Толстом». В заключении исследования автор называет писателей двумя противоположностями, несмотря на то, что оба представляют реалистическое направление в русской литературе.

В 1989 г. опубликовано исследование Н.В. Кашиной «Эстетика Достоевского», посвященное эстетическим представлениям писателя, их преломлению в его произведениях, соотношению эстетики Ф.М. Достоевского с эстетическими теориями его времени и современностью. В работе проанализированы взгляды Ф.М. Достоевского о роли искусства и литературы в жизни общества.

Литературно-критический интерес к творчеству Ф.М. Достоевского не угасает, о чем свидетельствуют исследования XXI века, посвященные творчеству автора. В фокус внимания современных исследователей попадают многие аспекты творчества писателя. Б.С. Кондратьев представил научной общественности монографию «Мифопоэтика снов в творчестве Достоевского». В работе проанализированы мифопоэтические основы творчества писателя, роль национально-культурной традиции в мифопоэтике снов, функциональная нагрузка сновидений в композиции романов.

Различные аспекты поэтики и философии Ф.М. Достоевского исследовались С.М. Капилупи («Проблема спасения в творчестве Ф.М. Достоевского: Философско-антропологический аспект», 2006 г.), К.А. Степаняна («"Реализм в высшем смысле" как творческий метод Ф.М. Достоевского», 2007 г.), Е.М. Понкратовой («Смеховое и комическое в эстетике и поэтике Ф.М. Достоевского», 2012 г.), и др.

Таким образом, творческое наследие Ф.М. Достоевского уже более полутора веков является предметно-объектной основой литературно-критических исследований. Современная автору критика фокусировалась на вопросах реалистичности характеров героев Ф.М. Достоевского, правдивости изображения действительности, соотношения эстетического начала и социальной значимости его произведений. Его книги вызвали дискуссии в литературных кругах сразу после их публикации. Различные аспекты поэтики и

философии Ф.М. Достоевского стали объектом исследования многих критиков прошлого века. Научный интерес к его произведениям не иссякает и по сей день, что говорит о незаурядном писательском таланте автора.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 234 с.
2. Белинский, В. Г. Бедные люди. Роман Фёдора Достоевского [Электронный ресурс] / В. Г. Белинский. – Режим доступа: <https://ru.wikisource.org/wiki/>, свободный (дата обращения: 11.05.2023).
3. Ворожихина, К. В. Лев Шестов о Ф. М. Достоевском: Pro et contra / К. В. Ворожихина // Философская школа, 2019. – № 7. – С. 65–70.
4. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя. 1877 год [Электронный ресурс] / Ф. М. Достоевский. – Режим доступа: <https://ru.wikisource.org/wiki/>, свободный (дата обращения: 09.05.2023).
5. Коптелова, Н. Г. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» в интерпретации Д. С. Мережковского // Вестник КГУ, 2012. – № 2. – С. 131–134.
6. Кукольник, Н. В. Критика о романе «Бедные люди» Достоевского [Электронный ресурс] / Н. В. Кукольник. – Режим доступа: <https://www.literaturus.ru/2020/12/kritika-bednye-ljudi-dostoevskij-otzyvy-sovremennikov.html>, свободный (дата обращения: 09.05.2023).

DOSTOEVSKY IN THE MIRROR OF RUSSIAN CRITICISM

The article "Dostoevsky in the Mirror of Russian Criticism" presents the work of Dostoevsky (the main works of the writer of different periods) in the assessment of Russian critics: from his contemporaries to literary critics of the XXI century.

Keywords: *literary criticism, literary creativity, reception, novel.*

УДК 82

Чистякова М. Н.,
магистрант кафедры русской и мировой литературы
ФГБОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)

ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА ОБРАЗНОГО СТРОЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье предлагается интерпретация общелингвистического подхода к анализу образного строя художественного текста. Иллюстрирующие тезисные интерпретации художественных образов в различных произведениях подтверждают целесообразность системного анализа образного строя.

Ключевые слова: *художественный образ, текст, анализ, образный строй.*

Изучение образного строя литературного произведения находится в неразрывной связи с «планом выражения» (Ф. де Соссюр) художественного текста, т. е. с его словесной организацией. Языковые средства, по убеждению В.В. Виноградова, служат не только для того, чтобы изобразить внеязыковую действительность (мир предметов, мир фактов), но и для формального воплощения художественных образов⁴. Н.А. Николина обращает внимание на «приращения смысла», которые достигаются благодаря акцентировке на семантике языковых средств, на их взаимосвязи друг с другом (сильный композиционный приём – повтор) [3, с. 74]. Художественные образы находятся в определённых композиционных отношениях, воплощаются в речи, обретают многомерность порождаемых смыслов и выразительность эстетических впечатлений. Н.А. Кожевникова отмечает, что «структура словесного образа заключена в сложном соотношении слова как такового и слова как носителя художественной субстанции» [2, с. 37–38].

Система взаимосвязей между художественными образами (предметными деталями, мотивами, персонажами) порождает образный строй текста. Без изучения образного строя, который окружает героя произведения или повествователя, невозможно целостное представление о специфике художественности его образа и единстве эстетического впечатления. Внутрилитературный контекст (герой – текст – повествование) обеспечивает адекватность интерпретации (И.А. Есаулов), однако не стоит забывать и о историко-культурном и «внешнем» литературном контекстах, обращение к которым позволяет обогатить представления о персонажах, истоках их образов, идейной концепции писателя. К примеру, понимание образа Понтия Пилата возможно выстроить в трёх траекториях: первое прочтение фокусирует внимание исключительно на текстовой действительности, на специфику Пилата как персонажа; второе – на его связь с прототипом, римским прокуратором Понтием Пилатом, жившим в начале первого тысячелетия (для этого необходимо обращаться к историческим, религиозным источникам); третье прочтение (наиболее оптимальное) синтезирует оба подхода, позволяя целостно реконструировать художественный образ и смысл, задуманный М.А. Булгаковым.

Художественный образ, по утверждению Н.А. Николиной, зависит от предмета изображения, сюжетной ситуации, темы [3, с. 75]. При этом образ сам подчёркивает своеобразие характера, особенности места действия, изображённого времени, специфику реалии, мотива, темы. Так, образ зубной боли Вронского в финале романа Л.Н. Толстого соотносится с началом произведения, в котором говорится о его *улыбке, сплошных зубах, образующих*

⁴ Часто слово может обозначать основное содержание художественного образа. Так, образ бури, который воплощает предчувствие катастрофы, в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» закреплён за словами «метель, буря, буран, снег». Аналогичная ситуация наблюдается в «Метели» А.С. Пушкина и «Двенадцати» А.А. Блока.

ровный ряд цвета слоновой кости: душевная катастрофа (гибель Анны) влияет и на физический облик Вронского, что свидетельствует о разочарованности, усталости, желании умереть (не случайно поэтому он отправляется на войну, где его, возможно, ожидает смерть). Образ-деталь «белый плащ с кровавым подбоем» в портрете Понтия Пилата вызывает ужас и страх в читателе, ведь образ крови ассоциируется со смертью (точно так же, как и окровавленные руки Клитемнестры в «Орестее» Эсхила или леди Макбет в шекспировском «Макбете»). Образ-деталь позволяет углубить наше представление о персонаже.

В стихотворении О.Э. Мандельштама «*Мы с тобой на кухне посидим...*» образная система помогает понять смысл текста. Текст начинается с воспевания уюта: «*Мы с тобой на кухне посидим, / Сладко пахнет белый керосин*» – создаётся образ абсолютного счастья и уюта. В пространстве стихотворения изображается семейная пара, а в реальности – видимо, сам О.Э. Мандельштам с женой. Они находятся в состоянии блаженного покоя: «сладкий», «белый» – эти слова традиционно связаны с положительной семантикой. Керосин нужен для приготовления еды; далее этот образ углубляется:

*Острый нож да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай...*

Эти образы воплощают уютную семейную обстановку. Однако постепенно смысловая структура омрачается: керосин ведь нужен не только для еды – это ведь и пламя («*Дело пахнет керосином*»), а острый нож нужен не только для разрезания хлеба. Идиллическая картина нарушается и далее:

*А не то верёвок собери
Завязать корзину до зари...*

Корзину можно интерпретировать как предмет, в который супруги кладут свои вещи; однако рядом со зловещими образами – верёвкой (смерть, казнь и т. д.), ножом – возникает вопрос: почему корзина должна быть завязана до зари? Текст, несмотря на свою гипотетичность, идеалистичность, вызывает ощущение беспокойства, тревоги – герои будто торопятся: порезать хлеб, накачать примус, собрать верёвок. Мысленное движение усиливается, и этот мотив погони, спешки разрешается в финале:

*Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.*

О.Э. Мандельштам создаёт в коротком стихотворении насыщенную сцену; причём первые строки коррелируют с финальными: что может быть

антонимом кухне (дому, уюту, очагу, покою) как не вокзал – с его спешкой, толпой народу, суетой. Образ, созданный в начале стихотворения, разрушается – но делается это не мгновенно, а с первых же строк. Значит, дело не в изображении уюта, а в создании атмосферы беспокойства, страха, спешки, тревоги, которые пусть и мысленны, но, что ужасней, возможны в условиях того времени (30-е годы XX века).

Понимая это, повторное прочтение стихотворения позволяет углубить его понимание: оказывается, текст создаёт образ вовсе не уюта, а оцепенения людей, которые ожидают ареста (поэтому керосином и пахнет). Хлеб нужно разрезать побыстрее, ведь нужно успеть поест; корзину завязать – чтобы успеть на вокзал, где никто их не найдёт. Таким образом, смысловая структура мандельштамовского стихотворения изменчива: абсолютная гармония и покой оборачиваются зарисовкой безнадёжной попытки избежать ареста и гибели.

Образный строй может мотивироваться точкой зрения персонажа или повествователя, его картиной мира. Именно поэтому так специфична сказовая манера Н.С. Лескова, И.С. Шмелёва, А.М. Ремизова. Например, в романе «Лето Господне» выбор речевых средств для описания мира обусловлен средой жизни (у героя-рассказчика это купеческий быт, окружение, транслирующее христианское вероисповедание и мировидение), возрастом Вани (десять лет), его окружением (отец, Горкин – носители архаизированной разговорной речи):

Я просыпаюсь от резкого света в комнате: голый какой-то свет, холодный, скучный. Да, сегодня Великий Пост. Розовые занавески, с охотниками и утками, уже сняли, когда я спал, и оттого так голо и скучно в комнате. Сегодня у нас Чистый Понедельник, и все у нас в доме чистят. Серенькая погода, оттепель. Капает за окном – как плачет. Старый наш плотник – «филёщик» Горкин, сказал вчера, что масленица уйдет – заплачет. Вот и заплакала – кап... кап... кап... Вот она!

Масленица уподобляется живому человеку («уйдёт», «заплакала»), отсюда и сравнение «как плачет». Погода не «серая», а «серенькая» (разговорный уменьшительно-ласкательный суффикс появился в речи мальчика из-за Горкина). Предложения намеренно парцеллированы, чтобы сохранить сказовую интонацию.

Выявление устойчивых образов и закреплённых за ними смыслов позволяет увидеть целостность художественного произведения не только в пространстве одного текста, но и целого цикла (соотнесённость лейтмотивов внутри лирического целого считал композиционной скрепой поэтики цикла И.В. Фоменко [4]). А.Б. Есин подчёркивал важность повторяющихся образов в композиции произведения. По мысли литературоведа, «они зачастую не только служат объединяющим целое моментом, но и несут повышенную смысловую нагрузку, воплощая какую-то важную для автора мысль» [1, с. 87].

Выявление повторяющихся образов при характеристике героев внутри романного целого (объёмного текстового единства), видимо, имеет схожий механизм с изучением лейтмотивов внутри лирического цикла. Так, в «Мастере и Маргарите» определяющее для понимания смысла романа значение имеет соотнесение образов в ершалаимских и московских главах. Такими образами, имеющими символическое значение, следует считать солнце, луну, «чёрную жёлтобрюхую тучу», грозу, зной. Их переключки создают смысловую и эмоционально-оценочную связь между событиями, происходящими в Москве и Ершалаиме. Среди образов героев, которые связывают главы, можно назвать Воланда и Левия Матвея, которые появляются в обоих пространствах – мистической столицы и древнего иудейского города (а также упоминаемые Иешуа, Понтий Пилат, в финале романа идущие в небо по лунной тропе). Смысловая и эстетическая целостность, которая обеспечивается повтором названных образов в композиции романа, позволяют выразить глубокое авторское убеждение: разница между городами – почти две тысячи лет, однако человеческая натура, проблемы трусости и храбрости, нравственной ответственности, доброго отношения к другому человеку, вообще о добре и зле, о свете и тьме остаются волнующими идеями. Транслятором этой мысли становится не только Воланд на сцене театра «Варьете», но и образная система. Композиция образной системы романа является и выражением единства мира в представлении М.А. Булгакова.

Однако не только повторяющиеся, но и противопоставленные друг другу образы (антитезы, контрасты) важны для композиционного устройства художественного текста. Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус» контрастно на всех уровнях художественного текста: от строфического до смыслового. Каждая строфа отчётливо делится на две противопоставленные части: в первых двух строчках каждой строфы изображается физический мир, чувственно воспринимаемая реальность («Белеет парс одинокой / В тумане моря голубом!..», «Играют волны – ветер свищет, / И мачта гнётся и скрытит...», «Под ним струя светлей лазури, / Над ним луч солнца золотой...»), в третьих и четвёртых строчках – мыслительные картины, обобщающие образы («Что ищет он в стране далёкой? / Что кинул он в краю родном?», «Увы! он счастья не ищет / И не от счастья бежит!», «А он, мятженный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой!»). Образы бури, мятежа, побега, далёкой страны противопоставлены образам счастья, золотого луча солнца, светлой лазури, белого паруса. Сам парус парадоксально теряет материальные черты реальной лодки, воплощая образ одинокого, мятущегося, свободолюбивого, отчаявшегося человека. Красота природы подчёркнуто противоположна духовному смятению лирического героя.

На основе противопоставления строятся и системы персонажей: Моцарт и Сальери в пьесе А.С. Пушкина, Базаров и Николай и Павел Кирсановы в романе И.С. Тургенева, Раскольников и его двойники-антиподы Свидригайлов, Лужин, Порфирий Петрович, Сонечка Мармеладова в «Преступлении и наказании», Кутузов и Наполеон в толстовском романе-эпопее, Иешуа и Понтий Пилат в романе М.А. Булгакова, Гумберт Гумберт и Клэр Куильти в «Лолите» В.В. Набокова и множество других примеров. Противопоставление образов основано как на различии в героях, так и на их духовной, личностной близости. В «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского Раскольников и Соня, несмотря на кардинальные различия в мировоззрениях, тем не менее тянутся друг к другу. В Раскольникове очевидна доведённая до отчаяния гордыня, презрение к миру и людям, нигилистические настроения – в то же время Соня воплощает христианское смирение, любовь к ближнему, «ненасытимое сострадание», самопожертвование. Раскольников подчиняется разуму, который после горечи испытаний «тонет» в безумии, а Соня живёт чувствами, душевными переживаниями, сердцем. Исходя из второй беседы со Свидригайловым, мы знаем, что Раскольников не верит в будущую жизнь, а Соня, напротив, уверена в благостное бытие Божие, и вера эта поддерживает её, мешает мыслям о самоубийстве за совершаемые поступки (грехи). Точка соприкосновения героев, гармонизации двух мировоззрений, нравственного преображения в первую очередь Раскольникова – это совместные чтения Евангелия: историю чудесного воскресения Лазаря Родион Романович воспринимает как чудо личного спасения, собственного морального воскресения. После этого Раскольников исповедуется Соне, рассказывает о совершённом преступлении, добровольно сдаётся Порфирию Петровичу (но пока что не раскаивается, т. е. не совершает решающее духовное усилие над собой).

Необходимо также учитывать глубинную взаимосвязь художественных образов, раскрытие которой помогает понять идейную концепцию писателя. К примеру, реплика доктора Астрова в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» «*А жара в этой Африке – страшное дело*». Образ Африки ничем не мотивирован. Никто не спрашивал Астрова о географии и климате Африки. Но за образом, который воплощён в этой фразе, скрыто не обращение (оно в любом случае останется без ответа), а удушье и тоска провинциальной жизни, серость и бездарность, бессмысленность. Африка – это антитеза серой провинции, потому что находится настолько далеко, что умом не постигается и кажется другой, лучшей. Или же образ креста в «Преступлении и наказании»: крест входит в символическую цепочку – Лизавета с Соней поменялись крестами, став тем самым крёстными сёстрами (даже ближе, чем родные Лизавета и Алёна Ивановна); потом крест Лизаветы Соня дарит Раскольникову вместе с

Евангелием. Таким образом Раскольников оказывается духовно связанным с Лизаветой и, что важнее всего, с Алёной Ивановной – убийство и самоубийство («Я не старуху убил, я себя убил») обернулись братоубийством.

Таким образом, изучение образного строя литературного произведения должно опираться на исследование композиционно-речевой структуры художественного текста, в которой выделяются детали-подробности, лейтобразы и мотивы, антитезы и контрасты, глубинные идейно-эстетические взаимосвязи. Словесная ткань произведения насыщена повторяющимися элементами, которые и составляют его образную систему. При изучении этой системы важно не только фиксировать изобразительно-выразительные средства и повторы, но и находить смысловые и эмоционально-чувственные связи между ними, которые раскрывают идейную концепцию произведения, помогают понять картину мира героя, специфику изображённой реальности. Художественные образы находятся в системных композиционных отношениях, воплощаются в речи, обретают многомерность порождаемых смыслов и выразительность эстетических впечатлений.

Список литературы

1. Есин, А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения : учеб. пос. / А. Б. Есин. – М. : Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
2. Кожевникова, Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Н. А. Кожевникова; Рос. АН, Ин-т рус. яз. – М. : ИРЯ, 1994. – 333 с.
3. Николина, Н. А. Филологический анализ текста : учеб. пос. / Н. А. Николина. – М. : Издательский центр «Академия», 2000. – 256 с.
4. Фоменко, И. В. Поэтика лирического цикла : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08 / И. В. Фоменко. – М., 1990. – 21 с.

PROBLEMS OF ANALYZING THE FIGURATIVE STRUCTURE OF A WORK OF ART IN LITERARY THEORY

The article offers an interpretation of the general philological approach to the analysis of the figurative structure of a literary text. Illustrative thesis interpretations of artistic images in various works confirm the expediency of a systematic analysis of the figurative system.

Keywords: artistic image, text, analysis, figurative structure.

УДК 82–31.09:81'42

Шумская А. В.,
*преподаватель кафедры английской
и восточной филологии
ФБГОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)*

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ «МЕТА-АВТОРА» В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА

В статье автор рассматривает такой нарратологический подход в повествовании, как «мета-автор». Проанализировав труды отечественных ученых, дается подробное определение этому термину. Описывая функции «мета-автора» в контексте зарубежной и отечественной художественной литературы, автор приводит примеры известных случаев применения этого метода повествования.

Ключевые слова: роман, нарратология, повествование, мета-автор.

В последние годы в отечественной филологии шел активный процесс поиска новых подходов к интерпретации литературы.

Исследователи достигли впечатляющих результатов как в описании поэтики отдельных произведений, так и в рассмотрении различных аспектов литературного процесса, стиля, жанрообразования. Возникла возможность создания обобщающих концепций, теоретических моделей. Важную роль в этом процессе может сыграть нарратологический подход.

Хотя нарратология сформировалась в западной науке, многие ее основополагающие концепции напрямую связаны с работами таких отечественных исследователей, как Р.О. Якобсон, В.Б. Шкловский, Б.В. Томашевский, В.Я. Пропп, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский. В. Шмид и другие.

Роман, как жанр, предлагает автору широкий спектр возможностей для создания повествовательных стратегий и использования различных структурных элементов. Некоторые наиболее распространенные нарративные стратегии, используемые в жанровой структуре романа, включают:

1. Многоплановую структуру. Роман может иметь множество сюжетных линий, которые пересекаются и взаимодействуют друг с другом. Эта стратегия позволяет автору показать различные точки зрения на события, а также создать более глубокий и сложный образ мира, в котором происходят действия.

2. Разнообразие персонажей. Роман часто включает в себя большое количество персонажей, каждый со своей уникальной историей и мотивацией. Это позволяет автору создавать разнообразные и многомерные персонажи, которые дополняют друг друга и обогащают сюжет.

3. Флэшбэки и монтаж. Роман может использовать такие приемы, как флэшбэки и монтаж, чтобы переключаться между различными временными периодами или событиями. Это позволяет автору создавать более сложную и глубокую историю, раскрывать характеры персонажей и углублять тематические мотивы.

4. Различные рассказчики. Роман может иметь несколько рассказчиков или переходить между различными рассказчиками. Это позволяет автору

показать различные точки зрения и создать многомерный образ мира, в котором происходят действия.

5. Метафигтуривные элементы. Роман может использовать метафигтуривные элементы, чтобы обращаться к читателю и обсуждать литературный процесс в целом. Это может включать в себя использование различных стилей повествования, а также включение метафорических и символических элементов.

6. Частичная или полная дезорганизация хронологии. Роман может использовать такой прием, как дезорганизация хронологии, чтобы создать более сложный образ мира и раскрыть характеры персонажей. Это может включать в себя перепрыгивание во времени, предвосхищение [4, с. 88].

Мета-автор – это понятие из теории литературы, которое относится к авторской позиции, сознательно создаваемой писателем в тексте. Такой авторский прием используется для того, чтобы подчеркнуть, что текст является не просто литературным произведением, но также и предметом рассуждения, анализа и самопознания.

Отечественные литературоведы неоднократно пытались классифицировать разные уровни «авторства» художественного произведения, начиная с В.В. Виноградова, различавшего между реальным писателем и «образом автора». «Дуальность» фигуры автора подчеркивалась М.М. Бахтиным в разные периоды его творчества. В статье «Формы времени и хронотопа в романе» М.М. Бахтин вводит категорию «биографического автора»: «Автора мы находим вне произведения как живущего своею биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как с творцом и в самом произведении» [2, с. 240]. В начале 1970-х гг. Бахтин рассуждает о понятиях первичного и вторичного автора: «Первичный (не созданный) и вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором)... Первичный автор не может быть образом: он ускользает из всякого образного представления. Когда мы стараемся образно представить себе первичного автора, то мы сами создаем его образ, то есть сами становимся первичным автором этого образа... Первичный автор облекается в молчание...» [2, с. 301].

Отношения автора с героями, которые в свою очередь являются авторами, иерархичны. Как пишет Н.Д. Тмарченко, равноправие двух участников эстетического события у М.М. Бахтина относительно, поскольку их роли различаются в связи с категориями пространства и времени иерархически: авторская активность «внежизненна» и принадлежит к другим «ценностным планам» бытия, нежели активность героев [1, с. 400].

Надежда Григорьева в своих трудах отмечает, что «субъект письма всегда нуждается в «мета-авторе». Однако он здесь рассматривается не просто как «надстройка» над «несознательным» творческим «я», но как отношение

творческого субъекта к самому себе как «я-объекту», как «диалог с собственным Другим». В этих рассуждениях без труда узнается философская антропология автора «Бытия и творчества», которая, помимо прочего, восходит к теориям М.М. Бахтина 1920–1930-х гг. Логика Н.Я. Григорьевой, таким образом, осуществляет двойное движение: приостанавливая действенность постмодернистских выводов о «шизофренической» природе авторства и обращаясь к их истоку, исследовательница формулирует современную теорию «мета-автора», вбирающего в себя и «смерть автора», и его новое «бытие-из-смерти» [3, с. 102].

Теория литературы не случайно возвращалась вновь и вновь к анализу авторской «дуальности». Само понятие авторства подразумевает создание оппозиций первичного/вторичного, творящего/творимого: автор противостоит и предсуществует тексту, читателю и герою. Учитывая сложность и многосоставность творческого Я, ведущего диалог с собственным Другим, вводится понятие «метаавтор» – композитный автор, включающий в себя более чем одну креативную инстанцию, одна из которых может контролировать другую [1, с. 243].

Другими словами, мета-авторская позиция - это концепция, при которой автор повествует о самом процессе написания произведения. Он может рассказывать о своих мыслях, эмоциях, творческих проблемах и коллизиях с героями.

В литературе мета-авторство стало популярным в XX веке, и это явление позволило авторам лучше учесть механизмы литературного процесса и применять мета-конструкции для создания более сложных и глубоких произведений.

Исходя из всего ранее сказанного, мы можем прийти к выводу, что мета-авторская позиция - это концепция, при которой автор повествует о самом процессе написания произведения. Он может рассказывать о своих мыслях, эмоциях, творческих проблемах и коллизиях с героями.

Эта позиция также может проявляться в повествовательной структуре романа через такие приемы, как авторские отступления, комментарии, размышления и рассуждения, которые вставляются в текст и обращаются к читателю. В литературе мета-авторство стало популярным в XX веке, и это явление позволило авторам лучше учесть механизмы литературного процесса и применять мета-конструкции для создания более сложных и глубоких произведений. В зарубежной литературе существует множество примеров использования мета-автора.

Одним из наиболее известных примеров метаавторства является роман «Лолита» Владимира Набокова, в котором автор использует свой авторский голос в качестве персонажа-рассказчика, который рассказывает историю своей

любви к юной девушке Лолите. В. Набоков не только создает живописный образ Лолиты и описывает ее отношения с главным героем, но и активно взаимодействует со своим читателем, используя различные литературные приемы и игры слов.

Еще одним примером метаавторства является роман «Время разлуки» Маргарет Этвуд, в котором автор использует свой авторский голос в качестве персонажа, который рассказывает историю своего друга Криса и его жены Тони, которые пытаются сохранить свой брак на протяжении нескольких лет. Автор не только описывает их отношения, но и включает в текст размышления о природе любви, семьи и брака.

В романе «Гордость и предубеждение» Джейн Остен автор использует мета-авторскую позицию через наблюдения и комментарии о поведении и мыслях персонажей. Это помогает читателю понять, как автор воспринимает персонажей и как она относится к социальным нормам и принципам, которые описываются в романе.

В русской литературе мета-авторскую позицию можно увидеть в произведениях разных жанров и эпох. Например, в романе «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова мета-авторскую позицию можно найти в персонаже Ивана Николаевича Понырёва, который сам является писателем и обсуждает с другими персонажами темы своего произведения. В романе «Война и мир» Льва Толстого мета-авторская позиция проявляется в многочисленных авторских отступлениях и размышлениях, которые вставляются в текст и комментируют события, происходящие в романе. Эти комментарии помогают читателю понять, как автор относится к историческим событиям, описанным в романе, и как он видит свою роль в рассказе этих событий. В повести Антона Чехова «Палата №6» главный герой, доктор Андрей Ефимыч Рагин, пишет мемуары о своей жизни и работе в психиатрической больнице. При этом он рассказывает о своих мыслях, эмоциях, творческих проблемах и коллизиях с героями, что является примером мета-авторства.

Также мета-авторскую позицию можно увидеть в поэтических произведениях, например, в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» Александра Пушкина, где автор комментирует свое собственное творчество и свое место в истории литературы.

Таким образом, мета-авторство в литературе позволяет авторам создавать более сложные и глубокие произведения, обогащать тексты различными слоями и открывать новые возможности для интерпретации. Мета-авторская позиция является важным приемом в русской литературе, который позволяет автору выразить свою собственную точку зрения на свое произведение и на

литературу в целом. Этот прием также может помочь читателю лучше понять цели и намерения автора и углубить свое восприятие произведения.

Список литературы

1. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 384–391.
2. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
3. Григорьева, Н. Я. Концептуализация писательского труда в русской литературе 1920–30-х гг. : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 : Теория литературы / Н. Я. Григорьева. – М., 2004. – 269 с.
4. Коротченко, Е. П. Метанаррация // Постмодернизм. Энциклопедия / Под ред. А. А. Грицианова, М. А. Можейко. – Минск, 2001. – С. 45–46.
5. Лотман, Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб, 2005. – С. 423–436.

FEATURES OF THE FUNCTIONING OF THE «META-AUTHOR» IN THE NARRATIVE STRUCTURE OF THE NOVEL

In the article, the author views such a narratological approach in narrative as a «meta-author». After analyzing the works of domestic scientists, a detailed definition of this term is given. Describing the functions of the «meta-author» in the context of foreign and domestic fiction, the author gives examples of known cases of the use of this method of storytelling.

Keywords: *novel, narratology, narrative, meta-author.*

Раздел III

*Актуальные проблемы методики
преподавания литературы*

Савина Л. Н.,
доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой литературы и методики её преподавания
ФГБОУ ВО «ВГСПУ»
(г. Волгоград, РФ)

**«МЫ ИМУЩИЕ, НО НЕ ОБРЕТШИЕ»: УРОК ВНЕКЛАССНОГО
ЧТЕНИЯ ПО РАССКАЗУ ПРОТОИЕРЕЯ Н. АГАФОНОВА
«ЮРОДИВЫЙ ГРИШКА» В 11 КЛАССЕ**

В статье представлен опыт проведения урока внеклассного чтения по рассказу Н.В. Агафонова «Юродивый Гришка» в 11 классе. Произведение рассматривается как образец приходской прозы, раскрывающей путь человека к истинной вере через познание Чуда.

Ключевые слова: приходская проза, православная литература, юродство, рассказ, Агафонов.

«Мы имущие, но не обретшие. У нас разные мысли, разные веры. Но мы не спорим, а ищем вместе», – так сформулировал своё кредо выдающийся русский мыслитель и богослов Георгий Федотов в далёком 1918 году. В полной мере это высказывание актуально и для поколения, живущего в начале третьего тысячелетия. Вопрос об отношениях христианства и культуры, испытание современной культуры «раной богословского вопроса о Духе, её созидающем» (А.С. Филоненко), приковывают к себе внимание исследователей самых разных направлений.

Последние изыскания привели к общему итогу: *«русская культура (и литература) православна, а это значит, что она была пасхальной, спасительной и воскрешающей “мёртвые” и грешные души»* [2, с. 5]. К сожалению, массовая школьная практика изучения художественных произведений подчас игнорирует это утверждение, переводя анализ текста в сугубо «светский» регистр, тем важнее обращение учителя к одному из интереснейших направлений православной словесности – современной приходской прозе.

При наличии ряда исследований, предлагающих различные подходы к рассмотрению проблемы духовно-религиозного состояния персонажей православной литературы [3; 4; 5; 8], отсутствие методических рекомендаций, касающихся изучения данных произведений в рамках школьной программы, и обусловило актуальность и новизну данной статьи.

Обращение к творчеству известного русского писателя протоиерея Николая Агафонова (1955–2019) продиктовано, в первую очередь, его тесной связью с волгоградской землёй: с 1997 года он являлся настоятелем церкви

Святой великомученицы Параскевы и заведующим миссионерским отделом епархии. Изданная в 2004 году в Самаре книга Н.В. Агафонова «Преодоление земного притяжения» знакомит читателей с различными житейскими историями, комедийными и драматическими. Герои его книг – служители церкви и миряне, с трудом ищут путь к Богу. Многие из них приходят к истинной вере через познание Чуда. По мнению автора, «чудесное всегда с нами рядом, но мы не замечаем Его. Оно пытается говорить с нами, но мы не слышим, ...оттого что оглохли от грохота безбожной цивилизации» [1, с. 3]. Одним из проявлений Чуда является юродство, духовная феноменология которого практически неизвестна современному школьнику, поэтому мы рекомендуем для текстуального анализа в выпускном классе рассказ «Юродивый Гришка», повествующий о пророческом служении бывшего учителя литературы Григория Александровича Загорина, ставшего юродивым Гришкой.

Анализ данного произведения сопровождается обращением учащихся к труду Г.П. Федотова «Юродивые» из цикла «Святые Древней Руси». Используя кейс-метод, мы предлагаем старшеклассникам познакомиться с фрагментами работы Г.П. Федотова и, прочитав рассказ «Юродивый Гришка», ответить на следующие вопросы:

- Каковы истоки юродства в Древней Руси? Что было характерно для парадоксального подвига блаженного?
- От чьего имени ведётся рассказ «Юродивый Гришка»? Что мы узнаём о повествователе?
- Каким предстаёт перед читателем юродивый Гришка? О чём свидетельствует его портрет? Какое впечатление он производит на рассказчика? Синонимичны ли, по вашему мнению, слова «ненормальный», «сумасшедший» и «юродивый», «блаженный»?
- Что мы узнаём о прошлой жизни Гришки? Как из учителя литературы Григория Александровича Загорина он превратился в юродивого?
- Почему юродивый проводит зиму у отца Михаила Баженова, чей приход слывет самым бедным в епархии?
- Что убеждает рассказчика в том, что Гришка не психически больной человек, а юродивый, святой?
- Почему только в финале рассказа повествователь смог понять смысл слов Гришки: «Верую в двенадцатый стих псалма»?
- Почему разум человека подчас отказывается воспринимать подвиг юродства?

Опираясь на текст статьи Г.П. Федотова, мы сообщаем ученикам, в «парадоксальном подвиге святого юродства соединяются:

1. Аскетическое поправление тщеславия, всегда опасного для монашеской аскезы. В этом смысле юродство есть притворное безумие или безнравственность с целью поношения от людей.
2. Выявление противоречия между глубокой христианской правдой и поверхностным здравым смыслом, и моральным законом с целью посмеяния миру...
3. Служение миру в своеобразной проповеди, которая совершается не словом и не делом, а силой Духа, духовной властью личности, нередко обречённой пророчеством» [7, с. 181].

Подобно Прокопию Устюжскому, первому юродивому на Руси, Гришка не имеет крыши над головой, спит на улице, никогда не заходя в дом, молится за своих обидчиков, за всех, не верующих в Господне Чудо. Юродивый принимает пищу только из рук богобоязненных людей, аскетически ограничивая себя сухариками и водой. Его костюм свидетельствует о пренебрежении к человеческим материальным ценностям: «на голое тело надет двубортный изрядно поношенный пиджак, явно короткие, в полоску брюки, вместо ремня подпоясанные бечевкой» [1, с. 85]. В октябре он ходит босой, видя в склонности к комфорту и уюту нарушение Христовых заповедей. Не случайно Гришка приказывает рассказчику-паломнику отдать взятый в дорогу скарб божу и идти пешком, подобно Христу и апостолам. По мнению юродивого, любовь к дорогим автомобилям и мягкому месту в купейном вагоне – достояние бесов-искусителей, которые не желают пешком ходить и «быстро утомляются. А если человек к Богу идёт, они этого вовсе не переносят» [1, с. 94]. Вот и путешествует Гришка своим ходом, чтобы всё время мучить бесов.

Юродивый, как правило, ничего не берёт у богатого человека. Следует этому закону и Гришка, предпочитая проводить зиму у «попа Мишки» в самом бедном приходе епархии. Неотъемлем от юродства пророческий дар. Согласно житийной традиции, блаженный Прокопий Устюжский предсказал Симеону, отцу будущего святителя Стефана, рождение святого сына. Юродивый Михаил, подвизавшийся в Клопском Троицком монастыре, указал монахам, где рыть целебный колодезь, в рассказе это предсказание повторит и юродивый Гришка.

Знаменательно, что причудливость формы пророчества затемняет понимание его содержания, чаще всего люди прозревают слова юродивого уже после совершения предсказанного им события. Так, например, св. Михаил предрёк смерть князю Шемяке, погладив его по голове, а легендарный Василий Блаженный, согласно народной легенде, проявлял свою прозорливость уже в детстве. Будучи отдан в ученики сапожнику, юродивый плакал над купцом, заказавшим новые сапоги, ибо купца ожидала скорая смерть. И в анализируемом нами рассказе только после смерти Гришки становятся понятны

его слова об уходе в долгий путь, странное поведение блаженного перед кончиной, его молитва за «Лёшку», которому юродивый вымаливает выздоровление ценой собственной жизни.

Отрешение от носимого в миру имени – характерная особенность поведения юродивого, отмеченная ещё житийной литературой. Так, св. Михаил Клопский тщательно скрывал своё знатное происхождение, его тайна обнаружилась только когда князь Константин Дмитриевич, сын Донского, во время посещения монастыря, приглядевшись к старцу, узнал в нём «рода княжеского Михайло Максимова сына».

Отречение юродивого от прежней жизни протоирей Николай Агафонов также связывает с отказом от собственного имени, более того – с умалением личности путём самопереименования «Григория Александровича» в «Гришку». Испуганно оглядываясь кругом, блаженный шепчет на ухо своему спутнику: «Григорий Александрович помер, ...это я его убил, только ты никому не говори, а то меня опять в милицию заберут и посадят» [1, с. 92]. Кажется, неслучайно автор рассказа называет своего героя Григорием Александровичем Загориным. Несомненно, приходит на ум аналогия с лермонтовским Печориным, которого тоже звали Григорием Александровичем. Индивидуалист, превозносящий собственное «Я», неспособный к любви и дружбе, обуреваемый грехом гордыни, не этот ли облик «похоронил» юродивый Гришка?

Согласно православным истинам, аскеза, умаление себя, отрешение от тщеславия, от суеты мира присущи лишь смиренному человеку. «Обращаясь к Господу, «Я» не говорят: оно избыточно, ибо Бог всеведущ. ...Я, оставшись в небрежении, стремится нарушить оправданное равновесие тела и души, склонив чашу весов в сторону первого. Этим Я и тело опасны: они могут стать, и при этом естественно и незаметно, дверью греха и скверны, затемняющих и душу, прирожденную христианку» [6, с. 552–553].

Истинный смысл парадоксальных поступков юродивого скрыт для окружающих и связан с объективным видением правды. Так, Василий Блаженный «швыряет камни в дома добродетельных людей и целует стены домов, где творились «кошуну»: у первых снаружи виснут изгнанные бесы, у вторых плачут ангелы» [7, с. 187]. Изначально слова и действия Гришки не ясны даже рассказчику, выпускнику Духовной семинарии, который пытается раскрыть тайну юродства, оперируя логическими, рациональными понятиями, а не верой в Божественное Чудо. Воспринимая Гришку как сумасшедшего («Ну какие юродивые в наше время? Просто больные люди. Да и раньше шарлатанов и ненормальных немало было» [1, с. 85], рассказчик не спешит разгадать вскользь брошенные слова юродивого: «Верую двенадцатому стиху псалма». Разум человека отказывается воспринимать подвиг юродства. Понадобится

целая «цепочка прозрений», чтобы убедить рассказчика в том, что Гришка обладает даром прозорливости. Только «прикосновение к Христовым одеждам»: рассказ отца Михаила Баженова об открытии святого источника, порицания юродивого, призывающего «врача» – в данном случае человека воцерковлённого – излечиться самому от духовной слепоты, общение с Гришкой во время паломничества в Образово – убеждает «неверующего Лёху» в истинности духовного подвига своего спутника. Действительно, откровения Гришки, окрашенные в наивно-поэтические тона, напоминающие лепет ребёнка, не всегда могут быть переданы «бедным языком слов». Это осознаёт и сам юродивый. На просьбу хозяйки дома, где остановились на ночлег паломники, рассказать глупым людям, о чём звёзды на небе разговаривают, он отвечает: «Коли бы я умней вас был, то, может, что-то и рассказал. А то ведь я слышать-то слышу, а передать на словах не умею, ума не хватает» [1, с. 97].

Согласно православной традиции, святой знает срок своей кончины. Не является исключением и юродивый Гришка. Он заранее выстругал себе гроб и ночует в нём на чердаке, чтобы не забывать о смертном часе и быть к нему готовым. Перед уходом в жизнь вечную Гришка сообщает окружающим, что у него сегодня «настоящий день рождения» и собирается «полежать перед дальней дорогой». Смерть блаженного помогает рассказчику понять непреложную истину: человеку на самом деле немного нужно на этом свете. Просветлённая душа Лёхи только теперь уразумела скрытый смысл слов, сказанных юродивым при первой встрече. Читая над умершим Псалтырь, Алексей совершенно иначе воспринимает двенадцатый стих девяностого псалма: *«На руках возьмут тя, да некогда преткнешу о камень ногу твою»*.

Существовавшее на Руси уважение к духовному подвигу юродивых, не исключавшее, конечно, отдельных случаев насмешки над ними, было обусловлено не только высоким долгом «печалования за опальных и обличения неправды». По мнению Г.П. Федотова, неправда, торжествующая «в мире и государстве, требует корректив христианской совести» [7, с. 190]. Но юродивый парадоксией своего подвига несёт свет не только миру, он преображает душу человеческую, открывая ей глубину Божественного Прозрения и Святой Веры.

В заключении урока можно предложить старшеклассникам составить синквейн, руководствуясь своими впечатлениями от прочитанного.

Список литературы

1. Агафонов, Н. В. Преодоление земного притяжения / Н. В. Агафонов – Самара : «Офорт», 2004. – 420 с.
2. Захаров, В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы / В. Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1998. – 552 с.

3. Краснякова, М. С. Современная православная проза: генезис, основные мотивы, типология сюжетов: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 – «Русская литература» / Краснякова Марина Сергеевна. – Воронеж, 2016 – 22 с.
4. Леонов, И. С. Русская приходская проза XXI века как литературный феномен / И. С. Леонов. – Raleigh, North Carolina, USA : Open Science Publishing, 2018 – 180 с.
5. Пращерук, Н. В. Современная духовная проза: традиции, смысл, поэтика / Н. В. Пращерук. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2018 – 116 с.
6. Топоров, В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре / В. Н. Топоров // Т. II. Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). – М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. – 864 с.
7. Федотов, Г. П. Святые Древней Руси / Г. П. Федотов. – М. : «Издательство АСТ», 2003. – 700 с.
8. Червоненко, С. М. Духовно-нравственные аспекты творчества писателей-священнослужителей: малые жанры русской прозы 1990-2000 годов: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 – «Русская литература» / Червоненко София Михайловна. – М., 2013. – 22 с.

**«WE ARE THE POSSESSORS, BUT WE HAVE NOT FOUND»: AN
EXTRACURRICULAR READING LESSON BASED ON THE STORY OF ARCHPRIEST
N. AGAFONOV «THE FOOL GRISHKA» IN THE 11-TH GRADE**

The article presents the experience of conducting an extracurricular reading lesson based on the story of N.V. Agafonov «The Fool Grishka» in the 11-th grade. The work is considered as an example of parish prose, revealing a person's path to true faith through the knowledge of a Miracle.

Keywords: *parish prose, Orthodox literature, foolishness, story, Agafonov.*

Раздел IV

*Современный литературный процесс за
рубежом*

*Коробко К. В.,
преподаватель кафедры английской
и восточной филологии
ФГБОУ ВО «ЛГПУ»
(г. Луганск, ЛНР, РФ)*

МЕСТО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КИТАЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

В статье «Место русской литературы в китайском литературном процессе» рассматривается процесс встраивания русской литературы и ее традиций в культурное пространство и литературный процесс Китая. Исследуется степень влияния представителей русской литературы на китайских авторов и читателей.

Ключевые слова: русская литература, китайская литература, национальная литературная традиция, культурный обмен, межкультурный диалог

Неоспорим тот факт, что русская литература была самой популярной «западной» литературой в Китае в период формирования национальной литературной традиции. Географическая близость, политические и торговые контакты между соседствующими странами создали как необходимость, так и возможность знать языки друг друга, вызвав небывалый подъем культурно-языкового обмена. Многие китайские авторы частично вобрали в свое творчество элементы русской литературы, которые оказали благоприятное воздействие и помогли основать новую национальную и независимую литературу.

Китайский ученый-русист Лю Вэньфэй в своих исследованиях описывает более чем вековую историю изучения наследия русской литературы в Китае, берущую свое начало от переводов на китайский язык русской классики. «Поразительно, что первые китайские переводчики так точно выбрали именно самых выдающихся русских писателей, и самые яркие их произведения. Именно они в течение очень короткого времени (около 10 лет) представили современникам весьма репрезентативную и обширную картину русской литературы» [2, с. 20]. Стремясь поддержать популяризацию русской литературы, Лю Вэньфэй, кавалер российского ордена Дружбы, перевел на китайский язык «Историю русской литературы с древнейших времен до 1925 года» русского литературоведа, критика и публициста князя Д. П. Святополка-Мирского. В том числе переведенная на множество европейских языков, книга считалась В. Набоковым лучшей историей русской литературы.

Транскультурный интеллектуальный климат Движения 4 мая – массовое антиимпериалистическое (преимущественно антияпонское) движение в Китае в

мае-июне 1919 года, вдохновленное Октябрьской революции в России – обеспечил идеальную среду для роста западного литературного влияния в Китае. Как писал Чжэн Чжэндуо, прежде чем приступить к созданию современной китайской литературы, необходимо было сначала познакомить китайского читателя с русской литературой, что подтверждается его предисловием к «Очерку по истории русской литературы» (1924): «Русская литература, по сравнению с такими развитыми литературами, как английская, немецкая, французская и т.д., действительно молода, однако ее дух уже зрел, ее содержание уже богато. История ее процветания насчитывает всего лишь одно столетие, но ее свет сияет в небе, почти затмевая все современные литературные звезды и оставляя их в тени» [5, с. 3]. Произведения великих русских мастеров, таких как Толстой, Достоевский, Тургенев, Чехов и Горький, а также множества менее известных или даже малоизвестных писателей быстро приобрели популярность в 1920–1930-е годы.

Тем не менее, фиксируя то, как социальная критика Гоголя или гуманизм Толстого повлияли на концепцию жизни китайского читателя, вопрос о влиянии русской литературы на китайских писателей кажется нам более комплексным. То, что выглядит как влияние или сходство мировоззрений может быть параллелью или совпадением, что влечет за собой грубые обобщения и тривиальность трактовки мыслетворчества автора. Однако, невозможно создать художественное произведение, не ориентируясь на какую-либо традицию. Даже если сам автор отрицает схожесть своих мыслей, сюжетов и героев, нельзя не учитывать тот факт, что при формировании своего стиля автор существовал в литературном контексте.

В 20-е годы, когда все ценности в Китае подвергались пересмотру, когда идеализм, либерализм, рационализм, утилитаризм, реализм и агностицизм заполнили умы молодых интеллектуалов, популярность приобрели те литературные произведения, которые содержали соответствующее социальное послание или идеологическое руководство. Этим объясняется огромное количество последователей Толстого, Достоевского, Тургенева, Андреева, Арцыбашева и Ропшина.

Например, анализируя тесную связь творческого наследия Мао Дуня, чья литературная премия по сей день считается самой престижной в Китае, и идеи «революции», мы обнаруживаем все то же влияние русской литературы. Мао Дунь, в подростковом периоде застав события 1911 года, непосредственно наблюдал все перипетии революционного процесса – первоначальный революционный взлет, диктатуру реакционных генералов, распад революционного движения. Впоследствии Мао Дунь способствует основанию Коммунистической Партии Китая, активно поддерживает Мао Цзе Дуна. Став ключевым участником антиимпериалистического и антифеодалного Движения

4 мая, Мао Дунь «посвятил свою жизнь борьбе за социальную литературу» [3, с. 28]. В союзе с другими китайскими писателями он основывает группу «Общество изучения литературы». После победы коммунистов в гражданской войне он стал секретарём и министром культуры в правительстве Мао Цзе Дуна. В годы Культурной революции подвергся репрессиям, тем самым став одной из многочисленных жертв нового политического строя. Таким образом, «Мао Дунь во многом повторил путь Достоевского – участника революции, её критика и жертвы» [3, с. 29]. Революция «породила» Достоевского и Мао Дуня, вложила им в руки бесценный опыт, ставший основой их творчества. Наиболее ярко специфика революционных эпох была отражена в «Пятикнижии Достоевского» и трилогии Мао Дуня «Затмение». «Роман Достоевского – вершина антинигилистического романа, расцветшего в годы становления русского революционного движения. Трилогия Мао Дуня – революционная хроника. "Колебания" – её кульминация, отражающая нарастание классовых противоречий в ходе революции» [3, с. 30].

Таким образом, мы заключаем, что степень влияния русской литературы на формирование китайской национальной традиции можно выявить, исследовав произведения четырех самых выдающихся писателей того времени – Лу Синя, Юй Дафу, Мао Дуня и Ба Цзиня – все они были восторженными защитниками русской литературы. Действительно, совместные усилия писателей Движения 4 мая по отображению в литературе реального человека своего времени и воплощению их индивидуального опыта в произведениях привели к самому захватывающему периоду русского литературного влияния.

В декабре 1932 года Лу Синь в статье «Приветствую литературные связи Китая и России» писал о китайской молодежи, которая «мучилась и металась» и «нашла русскую литературу» [1]. Там же говорится о том, что русскую литературу полноправно можно считать учителем и другом Китая, она помогла пропустить через себя всю скорбь и возмущение доброй души угнетенного человека. Заслуга Лу Синя состоит не только в переведенном на китайский язык произведении Н. В. Гоголя «Мертвые души», но и в том, что на основе его повести «Записки сумасшедшего» был создан первый в Китае рассказ, написанный на байхуа – официальной системе записи разговорного китайского языка, наиболее приближенной к повседневной форме общения. Характеризуя творчество самого Лу Синя, А.А. Фадеев писал следующее: «Творчество Лу Синя очень близко нашим русским писателям. Едва ли творчество писателей других государств может быть так же близко для нас, как творчество писателей нашей родины и Китая» [4, с. 580].

Ситуация значительно изменилась после создания Китайской Народной Республики. В то время как дореволюционные русские произведения,

санкционированные Коммунистической партией Китая, оставались в печати в 1950-х годах, непревзойденной популярностью пользовалась советская литература. Произведения писателей, таких как Фадеев, Серафимович, Гладков, Семенов и Шолохов горячо пропагандировались китайской партией. Городская интеллигенция, которая на протяжении полувека единолично обеспечивала развитие китайской художественной литературы, отошла на второй план. Вместо этого литературная сцена была монополизирована пролетарским положительным героем, который представлял текущую партийную политику; призыв к героизму в литературных произведениях достиг мифических масштабов. Только с завершением Культурной революции подобный тип героя начал приходить в упадок, интеллектуальный же герой, подавляемый с 1949 года, начал вновь фигурировать в художественных произведениях. В Китае началась новая историческая эпоха реформ и открытости. Русская литература также предстала в новом виде. Однако она продолжала пользоваться популярностью и притягивать к себе заинтересованные умы китайских читателей и нового поколения писателей и литераторов.

Например, литература «поиска корней» Китая конца 70-х – начала 80-х гг. XX в. переосмысливает методы реставрирования связей с традицией ушедших эпох, таким образом «восстанавливая “культуру“ как категорию, не связанную с моралью и политикой» [7, с. 242], а вместе с тем находит свои отголоски в русском магическом реализме Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова. Переосмысляя наследие Культурной революции, Китай неизбежно заимствовал многие западные тенденции, что привело к рефлексии национального масштаба, направленной на поиск собственной социальной истории и культурных истоков.

Мо Янь, лауреат Нобелевской премии по литературе 2012 года и один представителей литературы «поиска корней», описывает свое увлечение русской литературой: «Еще в детстве в учебнике старшего брата-школьника, я прочитал "Сказку о рыбаке и рыбке" А.С. Пушкина. Это было мое первое знакомство с зарубежной литературой. Потом меня заинтересовали повести Максима Горького – "Детство", "Мои университеты". Как раз в то время среди молодежи был популярен роман Николая Островского "Как закалялась сталь". А мой любимый писатель – это Михаил Шолохов и его роман "Тихий Дон"» [6].

Вплоть до начала 90-х годов произведения русской литературы, не только классической, но и современной, печатались на средства госзаказа, не беря в учет рыночные показатели. Однако затем правительство полностью приостановило финансирование издательства иностранной литературы, сконцентрировавшись только на национальной литературе. В итоге, тиражирование русской литературы было в значительной мере сокращено.

За последние 20 лет Китай и Россия объединили усилия и совместно ведут активную работу по организации мероприятий и конференций не только по литературе, но и по русскому языку и культурному обмену. Например, с 2017 года и по настоящее время Чжэн Тиу, ведущий исследователь русской литературы, сообщает о ведущейся работе над издательством около 200 стихотворений и двух поэм Блока. Также параллельно были подготовлены и изданы около 150 стихотворений Есенина и несколько небольших его поэм, издание объемной монографии по истории русской поэзии, которое считается наиболее объемным исследованием в Китае подобного рода.

Таким образом, становится возможным заключить, что китайские писатели впитывают предшествующую традицию как из круга своего чтения, так и опосредованно, через авторов, в том числе и представителей русской литературы, обозначив их своим ориентиром. Подобная связь поколениями культивировалась дружественными народами и продолжает укрепляться до сих пор.

Список литературы

1. Лу, С. Приветствую литературные связи Китая и России / Синь Лу // Собр. соч. : в 4 т. – Пекин : Народная литература, 2005. – Т. 4. – С. 473.
2. Лю, В. Перевод и изучение русской литературы в Китае / Вэньфэй Лю // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69. – С. 20–27.
3. Свитенко, Н. В. Образ революции у Достоевского и Мао Дуня / Н. В. Свитенко, Инь Лу // Филология: научные исследования. – 2018. – № 2. – С. 28–32.
4. Фадеев, А. А. Собрание сочинений : в 5 т. / Александр Александрович Фадеев. – М. : Гослитиздат, 1960. – 5 т.
5. Чжэн, Ч. Очерк по истории русской литературы / Чжэндуо Чжэн. – Чанша : Юелу, 2010. – 324 с.
6. ГОДЛИТЕРАТУРЫ.РФ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://godliterature.ru/articles/2015/02/17/kitayskiy-kafka-otmechaet-60-letie>. – Загл. с экрана. – (Дата обращения: 20.02.2023).
7. Vance Yeh, Catherine. Root Literature of the 1980s: May Fourth as a Double Burden / C. Vance Yeh. – Cambridge (Massachusetts) : The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project, 2001. – 374 p.

THE PLACE OF RUSSIAN LITERATURE IN THE CHINESE LITERARY PROCESS

The article "The Place of Russian Literature in the Chinese Literary Process" examines the process of embedding Russian literature and its traditions in the cultural space and literary process of China. The influence degree of Russian literature representatives on Chinese authors and readers is also studied.

Keywords: *Russian literature, Chinese literature, national literary tradition, cultural exchange, intercultural dialogue*

*Нестеров П. А.,
учитель английского языка и
зарубежной литературы,
(г. Москва, РФ)*

РЕЦЕПЦИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В. ВУЛФ В РОМАНЕ М. КАННИНГЕМА «ЧАСЫ»

Творчество М. Каннингема – замечательная страница современной американской литературы, которая, к сожалению, в отечественной науке исследовано мало. Его роман «Часы» не только принёс автору Пулитцеровскую премию, но и был отлично экранизирован, что вписало произведение в культурную парадигму рубежа XX–XXI вв. В центре повествования – жизнь и творчество Вирджинии Вулф, крупнейшего английского модерниста XX в. Однако, несмотря на явную рецепцию жизненного и творческого пути писательницы, её идейно-эстетический смысл и влияние на поэтику романа изучены не были. Очевидно, что поэтика и эстетическая концепция В. Вулф как модерниста оказали огромное влияние на М. Каннингема и стали предметом его пристального внимания в романе «Часы». Там же Вирджиния Вулф является одной из главных героинь, а её собственные герои отразились в других персонажах романа – Клариссе Воган, Лоре Браун, Ричарде и т.д.

***Ключевые слова:** рецепция, интертекст, В. Вулф, реальность, творчество.*

Творчество М. Каннингема – замечательная страница современной американской литературы, которая, к сожалению, в отечественной науке исследовано мало (см.: [1; 4]). Его роман «Часы» не только принёс автору Пулитцеровскую премию, но и был отлично экранизирован, что вписало произведение в культурную парадигму рубежа XX–XXI вв. В центре повествования – жизнь и творчество Вирджинии Вулф, крупнейшего английского модерниста XX в. Однако, несмотря на явную рецепцию жизненного и творческого пути писательницы, её идейно-эстетический смысл и влияние на поэтику романа изучены не были. Очевидно, что поэтика и эстетическая концепция В. Вулф как модерниста оказали огромное влияние на М. Каннингема и стали предметом его пристального внимания в романе «Часы». Там же Вирджиния Вулф является одной из главных героинь, а её собственные герои отразились в других персонажах романа – Клариссе Воган, Лоре Браун, Ричарде и т.д. Необходимость выяснения места жизни и творчества В. Вулф в структуре романа «Часы» обуславливает **актуальность и новизну** исследования.

Объектом статьи является роман «Часы», **предметом** – рецепция М. Каннингемом жизни и творчества В. Вулф. **Цель** исследования: изучение идейно-эстетического своеобразие восприятия М. Каннингемом жизненного и

творческого пути В. Вулф. Для достижения этой цели были применены следующие **методы**: историко-литературный, биографический, метод интертекстуального анализа.

«Не всё кончается со смертью», – заявлял римский поэт Проперций. Именно этому правилу следуют писатели, когда переносят смерть своих героев в самое начало произведений. Пролог «Часов» М. Каннингем посвящён последней странице жизни Вирджинии Вулф – реально жившей гениальной писательницы и одновременно героине романа М. Каннингема. В начале Второй мировой войны Вирджиния (вслед за М. Каннингемом мы позволим себе называть её по имени, подразумевая литературную героиню) ощущает возвращающуюся душевную болезнь; чувствуя, что вновь её разум охватят видения и голоса, Вирджиния, уже однажды перенёсшая тяготы этой болезни, решает убить себя, чтобы не страдали её близкие: муж Леонард и сестра Ванесса.

М. Каннингем, передавая мысли Вирджинии с помощью несобственно-прямой речи (а это основной повествовательный приём романа), шаг за шагом прослеживает гнетущие её чувства: тоску, отчаяние, страх. Приближаясь к Темзе, Вирджиния со свойственной ей наблюдательностью фиксирует детали окружающего её мира: парня с фуфайкой картофельного цвета, невидимых бомбардировщиков в облаках, рыболова в красной куртке... Пытаясь заглушить наступающие голоса, она вдруг ясно ощущает, что потерпела крах. Вирджиния думает о себе, что «на самом деле никакая она не писательница – просто эксцентричная фантазёрка» [2].

Но ни М. Каннингем, ни мы не соглашаемся с подобной самооценкой В. Вулф. Величайшая писательница XX века, чья «эксцентричная фантазия» навсегда изменила многое в мировой литературе, В. Вулф стала героиней романа М. Каннингема как образец гениального, отрешённого от действительности художника, посвятившего жизнь художественному творчеству. **И образ этого художника, а вместе с ним – страницы жизни и творчества В. Вулф мы попытаемся выделить в романе «Часы».**

«Пригород Лондона. 1923 год» – такой **хронотоп** создаёт М. Каннингем в главах о Вирджинии [2]. Это – место и время жизни В. Вулф, когда Леонард Вулф уехал из британской столицы в деревню, чтобы поправить здоровье жены. Хронотоп этот также характеризуется отсутствием восприятия времени самой Вирджинией: она просыпается уже после завтрака. Но её и не волнует время – она вся в творческих замыслах. *«Да, конечно, можно начать не с солдат, марширующих с венками по Уайтхоллу, а с того, как Кларисса июньским утром отправляется за цветами. Но хорошо ли это? Не слишком ли банально?»* [2]. Мы мгновенно узнаём первые страницы «Миссис Дэллоуэй», ещё только зарождающегося романа; оказалось, что не слишком банально, раз

Вирджиния включает это в оригинальный текст. Потом – снова сон, а в нём – беспорядочные образы, слова, события. Вирджиния просыпается и не может удержать в памяти сон: *«Нет, уже не вспомнить, да и не важно, потому что, хотя сами слова ушли, то, что было за ними, осталось. Вирджиния знает, что сейчас встанет и будет писать»* [2].

Очень интересная характеристика видений, приходящих во сне: значит, смысл слов, даже если они уходят, всё же сохраняется – и это что-то иррациональное, художественное, это будущий материал для творчества. М. Каннингем делает сон творческой лабораторией, в которой Вирджиния подсознательно перерабатывает накопленное за день. Так мы начинаем различать писательский портрет В. Вулф.

Однако её телесный облик мы пока увидеть не можем. Вирджиния смотрит в зеркало и замечает, что *«это опасно – иногда в зеркале можно увидеть тёмное сгущение воздуха, повторяющее форму её тела, существо с маленькими поросычьиими глазками и влажным дыханием, стоящее у неё за спиной»* [2]. Это – последствия болезни её уставшего разума, жуткое видение, преследующее Вирджинию. Но её не волнует этот мираж. Она надеется *«войти в работу, как она могла бы, спустившись по лестнице, войти в залу, где уже начался приём, искрящийся остроумием и изяществом, но не просто остроумием и изяществом, а чем-то большим – неземным и золотистым, на чём лежит отблеск некой глубинной радости, сверкания самой жизни...»* [2]. Вот так, с помощью самой Вирджинии, М. Каннингем представляет творчество писательницы – остроумное и изящное, *«неземное и золотистое»*, с отблеском самой жизни. Довольно точная характеристика поэтики В. Вулф – и ещё одна черта её писательского портрета.

Но у Вирджинии есть и реальная внешность. Мы можем увидеть её глазами Леонарда: *«Она стоит перед ним высокая, худая, потрясающая в своём халате, с чашкой дымящегося кофе в руке. Она до сих пор его поражает иногда. Вполне возможно, что она самая умная женщина в Англии. Не исключено, что ее книги будут читать ещё много веков. Он искренне верит в это. И она его жена. Это она, Вирджиния Стивен, в белом платье, высокая, удивительная, словно сошедшая с картины Рембрандта или Веласкеса, появилась двадцать лет назад в кембриджской комнате своего брата и вот стоит сейчас перед ним. Она сильно сдала за последний год, как будто у нее из-под кожи выкачали воздух. Стала костлявой и измождённой. Похожей на статую из пористого светло-серого мрамора. Она по-прежнему царственна, грациозна, окружена особым лунным сиянием, но уже не красива»* [2]. Мы намеренно процитировали весь отрывок, чтобы создать некое «телесное» представление образа Вирджинии. Однако даже оно переплетается с искусством: об этом говорят и рядом стоящие имена Рембрандта и Веласкеса

(чьи картины как раз предельно телесны, насыщены жизнью), и вдруг преобразившие её изменения из-за болезни (худоба, болезненный вид); но она до сих пор грациозна, царственна и связана с луной, прочным символом творчества. Судя по портрету, Вирджиния – дух, витающий в поэтическом мире, но вынужденно приросший к земле – как шекспировский Ариэль из «Бури». Вирджиния – человек неземной; даже решив позавтракать, она столкнулась бы *«неизбежно и недопустимо»* с настроением кухарки Нелли. А это испортит творческий акт.

И здесь возникает важнейшая проблема романа «Часы»: **в каком мире жить – реальном или идеальном?** Реальность устраивает Вирджинию только как *материал* для творчества; быт давит на неё – она даже не может продумать меню; однако идеальный мир недаром связан с понятием идеала – то есть чего-то недостижимого. Дальше мы попытаемся понять, что же выбирает Вирджиния.

Что же такое для Вирджинии творческий акт? Наверное, это самый острый вопрос для писателей XX века, пытавшихся осмыслить феномен литературы как искусства с помощью самой литературы. Такое явление как саморефлексия – это привычный для модернистов приём; им умело пользовалась сама В. Вулф, а вслед за ней и М. Каннингем. Он так описывает творческий акт Вирджинии – заметим, что важен даже не сам процесс, а иррациональное приготовление к нему (полужирное выделение наше; оно акцентирует внимание на ключевых составляющих творческого процесса): *«Это совершенно особый момент: не сама работа, а настройка, приготовление к работе. Возможности безграничны, впереди – целые часы. Сознание улавливает некий бессловесный гул. Этим утром, просеяв грязь и песок, она, может быть, доберётся до золота. Она чувствует присутствие в себе чего-то неопределимого, как бы себя внутреннюю или, вернее, себя параллельную, более чистую. Будь она верующей, она бы назвала это душой. Во всяком случае, это не просто интеллект, или сумма чувств, или даже жизненный опыт, хотя и связано со всем этим, пронизывает всё, как сверкающие тяжёлые струи расплавленного металла. Это та внутренняя сила, которой открыты живительные тайны мироздания, потому что она соприродна им, и в удачные дни Вирджиния работает как бы под диктовку этой силы. Писать в таком состоянии – самое большое счастье, какое ей ведомо, но, увы, это состояние приходит и уходит без предупреждения. Бывает, что она берёт ручку и эта сила буквально ведёт ее по странице; а бывает, что она остается сама с собой, обыкновенной женщиной в домашнем халате, перед чистым листом бумаги, испуганная и растерянная, обладающая определёнными техническими навыками, но абсолютно не знающая, как и с*

чего начать» [2]. Комментарии излишни; поток сознания Вирджинии полностью обнажает её представления о творческом процессе.

Как результат – всего лишь три страницы. М. Каннингем пишет: *«Книга, которая снится автору, всегда лучше той, которую он способен перенести на бумагу»* [2]. Опять сон становится основой для творчества. Однако получившиеся страницы неутешительны, по мнению Вирджинии: вроде бы неплохо; но может ли всего один день из жизни обыкновенной женщины стать основой целого романа? Очевидно, может, ведь и «Миссис Дэллоуэй», и «Часы» повествуют об одном дне; но день этот полон особенным, уникальным содержанием и вмещает в себя всю жизнь, в сложном переплетении человеческих судеб, голосов и мыслей. На это и ориентируется М. Каннингем, углубляя мотив: один день множится на три, но все три героини прочно связаны между собой как раз нитью, проведённой от Вирджинии – и от её творчества.

Далее Вирджиния гуляет по Ричмонду, собирая по кусочкам из окружающей действительности образ Клариссы. Её начальное утверждение об эксцентричной фантазёрке не совсем справедливо; фантазия может стать яркими красками, с помощью которых преобразится жизненный материал; здесь намечается проблематика формы и содержания, где форма – это, по выражению Г. Флобера, *сердце и облик содержания*. С помощью формы текст становится искусством. И Вирджиния в романе «Часы», параллельно сочиняя собственный роман, демонстрирует это.

Но одновременно с творческой работой Вирджинию снедает быт; на ужин её и гостей (Ванессу и детей) ждут пирог, суп и груши. Но Вирджиния не любит груши; если бы она встала раньше и обсудила меню с Нелли, то такой неприятности не вышло бы. Но Вирджинию тяготит подобная рутина; поэтому она посылает служанку в Лондон за имбирём. Это займёт несколько часов, а у Нелли множество работы. Но Вирджиния, испытывая нравственные муки, всё равно заставляет её сделать это. М. Каннингем предлагает такую модель творческой личности: раздираемый противоречиями художник, не способный сживаться с бытом, но не могущий вырваться из него; для него остаётся только творить, при этом будучи непонимаемым большинством людей. Это соответствует модели, предложенной культурологом и филологом В.П. Рудневым, но конкретно для писателей-модернистов: невротики с аутичным, сложным и противоречивым мышлением, погружённые в работу и в себя; со сложными отношениями с миром и людьми [3, с. 392].

Мир предстаёт перед Вирджинией совсем в других образах. Когда приехали её близкие, они обнаружили в саду мёртвого дрозда. Вирджиния предлагает похоронить его на алтаре из жёлтых роз (*художник даже смерть может сделать прекрасной*). Про себя она отмечает, что мечтает о таких же

похоронах; но странно: ей около сорока, а она задумывается о смерти? Это обусловлено, на наш взгляд, **желанием скорейшего выхода из реальности, чтобы оказаться в поэтическом мире**. Но Вирджиния ещё не близка смерти; пока что она обретает *бессмертие в искусстве*. Глядя на племянницу Анжелику, она вспоминает, что советовала назвать её «Клариссой». В итоге Ванесса забывает об этом. А имя переходит главной героине её творчества: Клариссе Дэллоуэй. **Дети Вирджинии Вулф – это её книги**.

Вирджиния напряжённо размышляет о новом романе. Она задумала убить Клариссу. Но она уже видит её образ; она слишком привыкла к миру, в котором *«столько всего разного: пальто в «Харродс»; дети, которые будут недовольны и разочарованы, что бы вы ни предприняли; пухлая рука Ванессы, держащая чашку; птица в саду, такая прекрасная на своём смертном ложе, похожая на украшение на шляпке»* [2]. Но Кларисса, по мнению Вирджинии, не убьёт себя, потому что не сможет оставить всё это: эти редкие и незначительные прелести мира слишком существенны для её мировосприятия. А вот кому они не нужны, так это человеку с раненым ощущением мира: Септимусу – тому, кто глубже и умнее Клариссы; *«тому, чья печаль и талант позволят отвергнуть соблазны этого мира с его пальто и чашками чая»* [2]. Здесь мы видим, как М. Каннингем приближается к зарождению в сознании Вирджинии Вулф основного конфликта «Миссис Дэллоуэй»: как можно наслаждаться жизнью человеку, который вернулся с войны, где испытал нечеловеческие страдания и боль?

Септимус тоже в своём роде поэт; он мечтатель, отрешённый от мира, раздавленный историей – поэтому он и умрёт, то есть освободиться от этого жестокого мира. Если Вирджиния Вулф и её Кларисса всё же находят его порою серым и скучным, то для Септимуса он трагически жесток, а потому неприемлем. Хотя и он видит достаточно необыкновенного: *говорящие деревья, поющие по-гречески птицы* – так идеальный мир зовёт его к себе, и Септимус кончает жизнь самоубийством. А в финале романа Кларисса остаётся глуха к тонкой поэзии мира.

Однако не может заглушить зовущие её голоса и Вирджиния. Чувствуя, что головная боль возвращается, она выбегает гулять. Чувство радости, испытанное после приезда Ванессы, исчезло; она снова в мире обыденности. Она думает о свободе, Лондоне, его улицах, перетекающих одна в другую, поцелуях, безумии и искусстве – вот, по мнению М. Каннингема, грани её жизни, в которой и может родиться художественное произведение. Вирджинию тяготит тихая, спокойная деревенская жизнь, где болезнь отступает. И хотя город станет местом её гибели, она стремится туда, чтобы реализовать свои творческие способности. Но в пригороде ей нравственно хуже: Вирджиния ощущает, что превращается в труп дрозда в розах – спокойное, лишённое

горестей тело в окружении природы. Но это мир без искусства, чуждый ей; поэтому Вирджиния так вымученно создаёт роман: она не может писать о Лондоне в отрыве от него, в несвободе, а ведь он – важнейший герой романа, который, подобно Дублину в «Улиссе» Д. Джойса, живёт своей жизнью параллельно с людьми.

Видя страдания жены, Леонард Вулф соглашается вернуться в Лондон. В душе Вирджиния радуется: вскоре она вернётся в форму, и даже Ванесса подумает про себя: «*А коза-то отлично выглядит*» [2]. Бурная столичная жизнь освежит Вирджинию Вулф и поможет написать новый роман. На этом линия повествования об Вирджинии в «Часах» обрывается. И хотя структура повествования построена так, чтобы главы о трёх героинях в романе чередовались между собой, именно линия Вирджинии завершается раньше остальных. Вероятно, это связано с её **созидающим началом** в художественном мире; без неё не было бы у Клариссы Воган прозвища «миссис Д.», а у Лоры Браун – тяги к прекрасному. **Именно линия Вирджинии помогает организовать всё повествование, стянуть все сюжетные линии к логическому финалу.**

Однако даже это, на наш взгляд, не главное в построении романа. «Часы» производят впечатление, будто *весь роман написан именно для изучения жизни В. Вулф*: от её внешности и духовного облика до творческого процесса и резких перемен в настроении. Вирджиния воплощает главную черту поэтики М. Каннингема: она становится героем, в жизни которой события не играют важной роли; имеет значение только душа, её развитие, диалектика, движение в потоке мыслей, эмоций и переживаний. *Образ Вирджинии – это образ самой сущности души художника – противоречивой, сложной, изменчивой, но прекрасной.*

В перспективе исследования – дальнейшее изучение идейно-эстетического своеобразия и поэтики романа «Часы», а также выявления интертекстуальных связей творчества М. Каннингема с творческим наследием В. Вулф.

Список литературы

1. Блинова, М. П. Языковая игра в постмодернистском дискурсе [Электронный ресурс] / М. П. Блинова, И. Н. Пономаренко // Культурная жизнь Юга России. – 2012. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-igra-v-postmodernistskom-diskurse>, свободный.
2. Каннингем, М. Часы: роман: Пер. с англ. Д. Веденяпина [Электронный ресурс] / М. Каннингем. – Режим доступа: http://loveread.ec/view_global.php?id=37352, свободный.
3. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 864 с.
4. Татаринев, А. В. Мировоззренческие стратегии в современном американском романе [Электронный ресурс] / А. В. Татаринев // Российский гуманитарный журнал. – 2015. –

№ 5. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mirovozzrencheskie-strategii-v-sovremennom-amerikanskom-romane>, свободный.

RECEPTION OF THE LIFE AND WORK OF V. WOLFE IN M. CUNNINGHAM'S NOVEL "THE CLOCK"

The work of M. Cunningham is a wonderful page of modern American literature, which, unfortunately, has been little studied in Russian science. His novel "The Clock" not only brought the author a Pulitzer Prize, but was also perfectly filmed, which fit the work into the cultural paradigm of the turn of the XX–XXI centuries. At the center of the narrative is the life and work of Virginia Woolf, the greatest English modernist of the twentieth century. However, despite the obvious reception of the writer's life and creative path, her ideological and aesthetic meaning and influence on the poetics of the novel have not been studied. It is obvious that the poetics and aesthetic concept of V. Wolfe as a modernist had a huge influence on M. Cunningham and became the subject of his close attention in the novel "The Clock". In the same place, Virginia Woolf is one of the main characters, and her own heroes are reflected in other characters of the novel – Clarissa Vaughan, Laura Brown, Richard, etc.

Keywords: reception, intertext, V. Wolfe, reality, creativity.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Аулов Анатолий Михайлович* – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и мировой литературы ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Бауаев Казим Каллетович* – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской и зарубежной литератур ФГБОУ ВО «Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова».
- Валашок Виктория Витальевна* – учитель русского языка и литературы, независимый исследователь.
- Губкович Виктория Николаевна* – студент 4 курса ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Даренский Виталий Юрьевич* – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Зуева Анна Романовна* – магистрант 1 курса кафедры русской и мировой литературы ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Конькова Марина Юрьевна* – магистрант 1 курса кафедры русской и мировой литературы ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Коробко Кристина Вячеславовна* – преподаватель кафедры английской и восточной филологии ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Котомцев Дмитрий Олегович* – ассистент кафедры русской и мировой литературы ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Лагода Анна Юрьевна* – старший преподаватель кафедры русского языка и культуры речи ФГБОУ ВО «Луганский государственный университет имени Владимира Даля».
- Ланская Ольга Владимировна* – кандидат филологических наук, учитель русского языка и литературы Муниципального бюджетного общеобразовательного учреждения средней школы № 14 г. Липецка.
- Лебедева Татьяна Романовна* – учитель русского языка и литературы ГУ ЛНР «Гимназия № 30 имени Н.Т. Фесенко».
- Нестеров Павел Андреевич* – учитель английского языка и зарубежной литературы, независимый исследователь.
- Пантелеева Надежда Юрьевна* – учитель русского языка и литературы ГУ ЛНР «Гимназия № 30 имени Н.Т. Фесенко».
- Прачковская Елена Игоревна* – студент 4 курса ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Пшеничная Алина Александровна* – студент 3 курса ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Савина Лариса Николаевна* – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой литературы и методики её преподавания ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет».
- Тепикина Анастасия Юрьевна* – студент 4 курса ФГБОУ ВО «ЛГПУ».

- Фадеев Никита Владимирович*** – студент 4 курса ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Хатнюк Анатолий Витальевич*** – аспирант кафедры русской и мировой литературы ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Чистякова Марина Николаевна*** – магистрант 2 курса кафедры русской и мировой литературы ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Чулюкина Анастасия Владимировна*** – специалист ПО «Профессиональный союз работников образования и науки Луганской Народной Республики», студент 4 курса ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Шикина Елизавета Сергеевна*** – студент 4 курса ФГБОУ ВО «ЛГПУ».
- Шумская Анастасия Владимировна*** – преподаватель кафедры английской и восточной филологии ФГБОУ ВО «ЛГПУ».

Научное издание

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА**

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Открытой научно-практической конференции

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

Под общей редакцией *А.А. Максименко*

Оригинал-макет – *Д.О. Котомцев*

Корректоры – *И.В. Шаповалова, Д.О. Котомцев*

Минимальные системные требования:

Intel Celeron 1700 Mhz и выше, 128 Мб RAM, 300 Мб, ОС Microsoft Windows 7 и выше, дисковод CD-ROM 2x и выше; мышь.

Объём данных: 3,7 Мб. Заказ № 104.

Издатель

ФГБОУ ВО «ЛГПУ»

«Книга»

291011, г. Луганск, ул. Оборонная, 2.

Т/ф: +7-857-258-03-20

e-mail: knitaizd@mail.ru

Подписано к использованию: 16.11.2023.
