

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Государственное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический
университет»

Литература в контексте современности

*Аксиосфера русской и зарубежной
литературы*

Сборник материалов
XI Всероссийской научной конференции
с международным участием

Челябинск, 13-14 декабря 2019 г.

Челябинск, 2019

УДК 8
ББК 83
Л 64

Литература в контексте современности: сборник материалов XI Всероссийской научной конференции с международным участием (Челябинск, 13–14 декабря 2019 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова / – Челябинск: ЗАО "Библиотека А. Миллера", 2019. – 268 с.

ISBN 978-5-93162-246-0

Л 64

В сборнике помещены материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием «Литература в контексте современности», проходившей в Челябинске 13–14 декабря 2019 г. Конференция посвящена проблемам аксиологии отечественной и зарубежной литературы, поиску аксиологических оснований современного литературного образования.

Книга адресована профессиональным филологам, преподавателям гуманитарных вузов, студентам, учителям русского языка и литературы, а также читателям, интересующимся проблемами современной словесности и методики ее преподавания.

Редакционная коллегия:

Т.Н. Маркова, д-р филол. наук, проф. (ответственный редактор),
И.А. Голованов, д-р филол. наук, проф., Н.П. Терентьева, д-р пед. наук, доц.,
И.В. Поздина, канд. филол. наук, доц., Е.С. Седова, канд. филол. наук, доц.,
Н.Э. Сейбель, д-р филол. наук, проф.

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор

Е.В. Пономарева

Доктор филологических наук, профессор

Е.Г. Белоусова

ISBN 978-5-93162-246-0

© Коллектив авторов, 2019

УДК 8(07):801
ББК 74.268.3:83.000

ОБ АКСИОЛОГИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

© Н. П. Терентьева

В статье дается обоснование аксиологического подхода к литературному образованию. Аксиологизация рассматривается как способ реализации аксиологической функции литературного образования в культурологическом контексте.

Ключевые слова: аксиология, аксиологический подход, аксиологизация, литературное образование, методика обучения литературе.

Одним из проявлений творческого и прогностического потенциала теории и методики обучения литературе как науки является исследование аксиологических аспектов литературного образования. Нельзя не отметить, что в отечественной традиции литературное образование всегда было ориентировано на освоение эстетических, духовно-нравственных ценностей. Вместе с тем в современной социокультурной ситуации, когда аксиологический подход стал одним из ведущих в образовании, признано, что «гуманитарные (человеко-ориентированные, антропные) науки должны строиться в первую очередь на аксиологических основаниях» [6, с. 22]. Психолог Д.А. Леонтьев справедливо отметил: «Парадоксально то, что в науках, имеющих дело с ценностной проблематикой, понятие ценности не занимает места, хотя бы приблизительно соответствующего его реальной значимости», – справедливо замечено [5, с. 6]. Эта актуальная методологическая установка вполне может быть отнесена и к такой области гуманитарного знания, как методика обучения литературе.

Аксиологический подход в педагогической науке позволяет изучать взаимосвязь процесса формирования ценностных ориентаций учащихся и педагогического процесса. Во-первых, он органичен для литературы как искусства слова, так как художественное творчество можно рассматривать как непосредственный «язык ценностей» (М.С. Каган). Во-вторых, позволяет сориентировать литературное образование на освоение учащимися ценностей культуры и ценностное самоопределение школьников. В-третьих, поставить в центр образовательного процесса ученика как носителя определенного жизненного опыта и ценностного сознания, постигающего духовные основы бытия, выбирающего свои ценностные ориентиры, выстраивающего свою жизненную траекторию. Литературное образование в этом случае становится пространством житнетворчества. Аксиологический подход задает новый ракурс рассмотрению системы литературного образования, многоаспектному исследованию аксиологического потенциала литературы как искусства слова и литературного образования (на уровне его целей, принципов, содержания, результатов и способов их диагностики, а также методического

инструментария, способов организации), соотношения обучения литературе и воспитания. Аксиологический подход, будучи проявлением гуманистической педагогики, предполагает определение приоритетных ценностей в обучении литературе и воспитании.

Актуальность научно-методического исследования ценностного потенциала литературного образования обусловлена комплексом противоречий между:

- аксиологическим потенциалом литературы как искусства слова, аксиологическим потенциалом литературного образования и отсутствием системного методического обоснования подходов к его реализации в изменившейся социокультурной ситуации, а также недостаточной реализацией его в школьной практике, несмотря на наличие социальных потребностей;

- оформившимся в педагогике взглядом на образование как процесс понимания, порождения смысла и отсутствием в современных программах по литературе смыслового контекста либо его фрагментарностью, бессистемностью, т.е. преобладанием логики науки;

- признанным в современной педагогике пониманием образования как синтеза обучения и воспитания, рассматриваемых в качестве подсистем, обеспечивающих друг друга, и неразработанностью смысловой, воспитательной составляющей в системе литературного образования;

- культуротворческой, диалогической открытостью литературного образования смыслам и ценностям культуры, рождению у учащихся личностных смыслов, ценностей и проявлениями догматизма, стереотипов в обучении литературе, ориентированном на монологизм и трансляцию готового знания;

- утратой определенных традиций воспитания средствами литературы и недостаточным обоснованием целей, методологии и новых стратегий формирования ценностного сознания в процессе литературного образования;

- расширением поля рефлексии над деятельностью в постнеклассических научных парадигмах и недостаточным опытом рефлексии, выбора, обращения к субъектной реальности в читательской и литературно-творческой деятельности с целью обретения учащимися не обезличенного, а «живого» знания и жизненных ценностей;

- потребностью старшеклассников в поиске и обретении смысложизненных ценностей и ее нереализованностью в условиях консервативного знаниецентризма и формализма в обучении литературе;

- относительной обособленностью социального, познавательного, коммуникативного и личностного развития учащихся и необходимостью их гармонизации в контексте системно-деятельностного подхода.

Обозначенные противоречия подтверждают важность поиска аксиологических оснований литературного образования. Отвечая на вызовы времени, методика обучения литературе начала движение в этом направлении. 90-е годы предыдущего столетия отмечены обращением методики к идеям герменевтики – проблеме понимания смысла (смысл, как известно, является первоосновой определения ценности). Понятие «интерпретация» было

методически адаптировано: интерпретация стала рассматриваться как процесс постижения и способ объективации личностного понимания смыслов и ценностей литературного произведения читателями-школьниками. Очевиден интерес методики к проблеме читательского самосознания. Идея «сотрудничества с текстом», движения автора и читателя-интерпретатора к одному «духовному горизонту», их «энергетического взаимодействия» созвучна современным методическим поискам. Высказанная литературоведом В.Г. Зусманом мысль о том, что «литературу можно представить в виде системы ценностей, состоящей из произведений литературы — художественных текстов и возвышающейся над нею системы ценностных кодов, единых для культурной традиции» [2], актуальна и для методики.

Знаменательно и вместе с тем закономерно, что непосредственный выход к ценностным аспектам литературного образования осуществлен на рубеже столетий в работах, посвященных культурологическому подходу к изучению литературы в школе, так как, по словам П.А. Сорокина, «именно ценность служит основой и фундаментом всякой культуры» [7, с. 429]. В.А. Доманский (2000) отмечает, что реципиент постигает культурные ценности и выступает «транслятором» культурных ценностей [1]. Л.А. Крылова (2003), исследуя культурологический аспект преподавания литературы в школе, видит основное предназначение литературы как учебного предмета в гуманизации картины мира и толковании системы ценностей культуры, а в духовном общении — основу формирования ценностных ориентаций учащихся [4]. И.В. Сосновской (2004) на основе герменевтического и синергетического подходов разработана методика формирования читательской культуры понимания в процессе школьного анализа произведений, ориентированного на осознание учащимися смысла как ценности [8]. Особым интересом к ценностной картине художественного мира литературного произведения и духовного мира читателя-реципиента отмечены методические исследования, посвященные освоению школьниками концептов культуры (Е.А. Измайлова, Н.Л. Мишатица, А.М. Шуралев, М.И. Шутан).

Отметим, что в педагогический тезаурус уже в новом тысячелетии вошло понятие «аксиологизация образования». Аксиологизация — одна из ведущих тенденций развития образования в мире. Понятие аксиологизации рассматривается в следующих аспектах:

- способ реализации аксиологического подхода в образовании,
- компонент гуманитаризации образования, связанный с определением ценностей образования, системообразующим элементом которого выступает человек как главная ценность,
- совокупность педагогических условий (факторов), способствующих развитию сущностных сил личности, возвышению потребностей, обогащению ее аксиологического потенциала,
- метод, целью которого выступает развитие креативно-ценностных свойств личности,
- это система мер модернизации образовательного процесса, ведущих к усилению ценностно-смысловой направленности обучения и воспитания,

– органическая часть культурологии образования, обеспечивающая трансляцию ценностей культуры [3].

В современных условиях поиска нового качества литературного образования в проведенном нами исследовании на основе аксиологического подхода обоснована концепция аксиологизации литературного образования. Аксиологизация понимается нами как способ реализации аксиологической функции литературного образования в культурологическом контексте, что предполагает актуализацию мировоззренческих, ценностно-смысловых основ содержания литературного образования; методическую организацию процесса обучения и воспитания, направленного на формирование готовности учащихся к ценностному самоопределению. Концепция аксиологизации литературного образования задает вектор качественным перспективным изменениям всех компонентов его целостной системы, а также субъектов образовательной деятельности, предполагая свободу и вариативность конкретных тактических решений [9].

В нашем исследовании воспитание и обучение рассматриваются как подсистемы литературного образования, обеспечивающие друг друга. Воспитание понимается в контексте культурологического личностно-ориентированного образования как деятельность по развитию духовного мира личности, направленная на оказание ей педагогической поддержки в самоформировании своего нравственного образа (Е.В. Бондаревская). Обоснование стратегии потребовало нового подхода к определению воспитательной цели литературного образования, так как ценностное самоопределение школьника – проявление личностной сферы эмоционально-ценностного отношения. Основная цель литературного образования связана с формированием читателя, способного к восприятию искусства слова, не только к интеллектуальному, но и эмоционально-ценностному присвоению эстетического и гуманистического потенциала литературы. Конкретизируя воспитательную цель литературного образования в современной социокультурной ситуации, недостаточно указывать лишь на ее содержательную направленность, традиционно заданную определенными качествами личности. Необходимо ориентировать ее на ученика как субъекта образования и характер его личностных универсальных действий с учетом доминирующих внутренних механизмов духовного, морально-нравственного становления личности, ее самоорганизации. Воспитательная цель литературного образования состоит в ценностном самоопределении учащихся в процессе освоения литературы через смыслопонимание и смыслопорождение, личностную рефлексию смыслов и ценностей искусства и своей жизни, что направлено на формирование творческого, нравственного отношения к собственной жизни в соотнесении с жизнью других людей.

Логика исследования диктовала обозначить связь и соподчиненность всех компонентов содержания литературного образования, ориентированного на ценностное самоопределение учащихся, с его целями в контексте стратегии аксиологизации, что выразилось в обосновании:

– методических принципов литературного образования;

– педагогических и методических условий ценностного самоопределения, учащихся в литературном образовании;

– содержания мотивов читательской деятельности старшеклассников;

– системы читательских и литературно-творческих умений с учетом парадигмального «смещения фокуса внимания» (Е.Н. Князева) в сферу смысла и смыслообразования в понимании феномена чтения;

– актуализации ценностно-смысловой составляющей теоретико-литературных понятий, используемых учащимися в качестве инструмента анализа и интерпретации художественного произведения, расширения круга изучаемых теоретико-литературных категорий, важных как для понимания ценностных аспектов литературных произведений, явлений искусства, так и для мировоззрения школьников;

– способов актуализации диалога, личностной рефлексии при освоении биографии писателя;

– бытийно-духовного контекста как содержательной доминанты освоения курса литературы в старших классах – духовных, бытийных смыслов и ценностей, являющихся его «фокусом», «ценностной осью», позволяющей обозначить «духовную вертикаль» программ литературного образования.

Концепция аксиологизации литературного образования реализуется и в выборе методов, приемов, технологий, форм его организации. Условием и базовым методом ценностного самоопределения учащихся в процессе школьного анализа и интерпретации литературного произведения является диалог. Исследование потребовало разработки и систематизации методического инструментария, способствующего активизации читательской интерпретации – смыслообразования, эмоционально-ценностных сторон читательской деятельности: отношения, оценки, рефлексии как форм проявления субъектности читателя в процессе поиска – оценки – выбора – проекции ценностных объектов и явлений на отдельных этапах анализа произведения.

Целесообразность использования опыта литературоведческого истолкования произведений в свете аксиологии предопределила обоснование целей, содержания и методической организации аксиологически ориентированного школьного анализа художественного мира писателя.

С опорой на принцип ситуативности, один из ведущих в современном образовании, в методику введено понятие «аксиологическая ситуация в литературном образовании», разработана ее технология, предусматривающая решение учащимися художественных аксиологических задач.

Аксиологический ракурс изучения в школе художественного мира литературного произведения представлен в развернутых аннотациях для рабочей программы по литературе.

Системное исследование литературного образования в аспекте ценностного самоопределения учащихся дало основание для прогнозирования перспективных для научно-методического изучения проблем, таких как:

– методическое проектирование изучения литературы в школе на основе аксиологического подхода;

– процесс ценностного самоопределения читателей-школьников;

- место рефлексии в литературном образовании;
- освоение духовно-нравственных понятий читателями-школьниками;
- аксиологический потенциал современных образовательных технологий в литературном образовании;
- аксиологические ситуации при изучении литературы в школе;
- способы формирования мотивации чтения и изучения литературы в школе;
- актуализация отношения, оценки в читательской деятельности на разных этапах литературного образования;
- самовоспитание читателя-школьника.

Список литературы

1. Доманский, В.А. Культурологические основы изучения литературы в школе: дис. ... докт. пед. наук / В.А. Доманский. – Томск, 2000. – 403 с.
2. Зусман, В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания / В. Зусман. – Режим доступа – <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html>.
3. Кирьякова, А.В. Аксиологические императивы университетского образования в контексте глобализации / А.В. Кирьякова // Современные наукоемкие технологии. – 2005. – № 8. – С. 93–94.
4. Крылова, Л.А. Культурологический аспект преподавания литературы в школе: дис. ... докт. пед. наук / Л.А. Крылова. – Петропавловск, 2001. – 387 с.
5. Леонтьев, Д.А. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт многомерной реконструкции / Д.А. Леонтьев // Вопросы философии. – 1996. – № 4. – С. 16 – 26.
6. Слободчиков, В.И. Очерки психологии образования / В.И. Слободчиков. – Биробиджан: Изд-во БГПИ, 2005. – 270 с.
7. Сорокин, П.А. Человек. Цивилизация. Общество / П.А. Сорокин. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.
8. Сосновская, И.В. Литературное развитие учащихся 5–8 классов в процессе анализа художественного произведения: дис. ... докт. пед. наук / И.В. Сосновская. – М.: РГБ, 2006. – 510 с.
9. Терентьева, Н.П. Концепция аксиологизации литературного образования: монография / Н.П. Терентьева. – Челябинск: Изд-во Челябинского пед. ун-та, 2013. – 352 с.

ON THE AXIOLOGICAL ORIENTATION OF LITERARY EDUCATION

© N. P. Terentyeva

The article substantiates the axiological approach to literary education. Axiologization is considered as a way to implement the axiological function of literary education in the cultural context.

Key words: axiology, axiological approach, axiologization, literary education, methods of teaching literature.

АКСИОСФЕРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82

ББК 82.3(2 Рос)

АКСИОЛОГИЯ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА (НА МАТЕРИАЛЕ УСТНЫХ РАССКАЗОВ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ)

© И. А. Голованов

Статья посвящена анализу аксиологического содержания текстов русского фольклора. Автором выявлены важнейшие константы, в которых выражается национальный способ восприятия и оценки мира, обобщены этические императивы русских людей. Материалом для анализа послужили записи устной народной прозы, сделанные на Урале в конце XX – начале XXI в. Делается вывод об особой значимости рассматриваемых констант в художественном смыслообразовании, о приоритетности зафиксированных в них ценностных ориентиров для народного сознания.

Ключевые слова: русский фольклор, фольклорный текст, аксиологические константы, смыслообразование.

В последние десятилетия в гуманитарной науке произведения искусства рассматриваются как единый текст культуры, созданный человечеством, в котором в бесконечных вариантах изображаются повторяющиеся сюжетные ситуации, основанные на архетипических моделях.

Фольклорные произведения можно рассматривать как особую форму понимания и объяснения мира, способ выражения коллективных оценок и критического осмысления реальности. В центре внимания настоящей статьи находятся особенности смыслообразования в русском фольклорном тексте, которые анализируются на региональном материале и с позиций воплощения в них основополагающих универсалий мировой культуры и констант национальной культуры.

Фольклор («народная мудрость») изначально противостоит индивидуалистским представлениям и/или философским учениям прежде всего в том смысле, что фольклор утверждает категорическое разделение понятий добра и зла. Крах традиционных мировоззренческих оснований, ценностных ориентиров привел к необходимости каждому члену общества в одиночку определяться со смыслом бытия: современный человек стремится к максимальной свободе, а значит, со всеми стихиями и трудностями бытия он остается один на один.

Фольклор ценен сам по себе как факт искусства, и это искусство о ценностях, мир устойчивых ценностей. В период, когда обществу предлагаются «новые ценности», возникает необходимость вспомнить о том, что веками составляло смысл и цель существования человека, и что, как показывают фольклорные экспедиции, до сих пор позволяет современному человеку

ориентироваться в мире, находить гармонию.

Любое фольклорное произведение проходит предварительный отбор на соответствие устно-поэтическим традициям, нормам, ценностям. Ценность – это то, что значимо для человека, что ассоциируется с пользой, добром, благом; ценить что-то – значит стремиться к этому, иметь это в качестве ориентира и даже – идеала; значит, ценность является тем, что должно быть в основании всякой деятельности человека. Фольклорное произведение оценивается не в потенциале, а как свершившийся факт: момент рождения песни, сказки – это момент их исполнения автором (певцом, сказочником), тогда как в действительности произведение становится фольклорным фактом только с момента принятия его коллективом. Не случайно П. С. Богатырев считал одним из основных критериев разграничения фольклора и литературы «само понятие бытия художественного произведения» [2, с. 118].

В фольклоре удерживаются только те формы, которые оказываются функционально и эстетически значимыми для всего этнического коллектива. Универсалии и константы реализуются в двух ракурсах: как категории мышления (точнее, сознания) и в качестве элементов поэтики, прежде всего через повторяемость.

Существует несколько уровней сгущения смысла в рассмотрении константы как ментальной категории: константы мировой культуры и национальные константы. Эта оппозиция может быть переведена на другой уровень осмысления проблемы: архетипы как концепты мифологического сознания, т.е. общечеловеческие, вненациональные, присущие человечеству с момента его возникновения, с одной стороны, и «становящиеся» константами культурные смыслы, с другой. Ю. С. Степанов обращает на это внимание: «Константа в культуре – это концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень *долгое время* (выделено нами. – И. Г.)» [9, с. 84].

Взгляд на фольклорные тексты через важнейшие константы национальной культуры позволяет увидеть их системообразующие основания (подробнее см.: [4]). В русском фольклоре эти основания можно представить в виде пяти констант – двух онтологических и трех аксиологических. Онтологические константы – пространство и время – служат для структурирования мира, концептуализации и категоризации его составляющих (они выполняют важнейшую для существования человека ориентирующую функцию). Центральной проблемой фольклорных текстов выступает соотношение «человек – мир», к анализу которого народное сознание подходит с точки зрения не отдельного человека, а коллектива, социума. Как писал В. Е. Гусев, в центре образного моделирования действительности в фольклоре оказывается то, что «затрагивает интересы не отдельно взятой личности или выделившейся из общего группы, а непременно всего коллектива как целого» [5, с. 219].

Аксиологические константы необходимы для «очеловечивания» мира, наделения его смыслами (см.: [3]). В русских фольклорных текстах находят воплощение три аксиологические константы: соборность, софийность и справедливость. Первая константа состоит в понимании единства человека с

миром, его причастности к миру природы, миру людей и к миру смыслов. Наиболее близко подошел к семантике рассматриваемого понятия В. И. Даль. В своем словаре он дал следующее определение глаголу «собирать»: «отыскивать и соединять, совкуплять, приобщать одно к одному» [6, т. 4, с. 141]. Это значение как нельзя лучше актуализирует смысл «соединения, единства, приобщения».

Собранное вместе, с одной стороны, рассматривается как совокупность *однородных* предметов, *равных* между собой по отношению к целому (как равные части единого целого). Не случайно следующее толкование отглагольного существительного «собрание» – «совокупление чего-либо однородного в одно место с какою-либо особою целью». Но вместе с тем собранное может представлять и другой аспект данного множества, а именно *разнородность* элементов, объединенных в целое, ср. следующие толкования: *сборная сбруя* – «собранная из разных мест, по частям, неодинаковая, разнородная», *сборник* – «книга со сборными из разных мест статьями» [Там же]. Таким образом, собранное – это совокупность чего-либо, различного по качеству, но одинакового по отношению к целому (уравненного в статусе, как например, числа в математическом множестве: каким бы ни было слагаемое по своей величине, оно так или иначе – просто «слагаемое», часть суммы).

Так и в нашем случае. *Соборность* – это чувство единения, общности, которое испытывают все члены некоего социума, независимо от существующих между ними различий по полу, возрасту, социальному статусу и т.д. Соборность – это и стремление к единению, единству (вспомним далевское «собирать – отыскивать и соединять»), это не только чувство, состояние души, но и процесс, действие, требующее от человека духовного труда.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» слово *соборность* толкуется как «религиозно-философская категория, имманентная русской литературе и культуре» [8, стб. 1004]. Такое понимание не противоречит изложенному нами выше. Соборность – это действительно свойство, внутренне присущее русскому восприятию и интерпретации мира, лежащее в основе русской культуры и русской философии. И истоки его – в народной культуре, в фольклоре. Закономерно, что в русской религиозной философии, по словам И. А. Есаулова, именно соборность понимается как «душа православия» [7], то есть душа созданной, «вращенной» на русской почве (а значит, обдуманной, осмысленной, понятой русским умом и русской душой) ветви христианства.

Наиболее адекватным выражением данного смысла (помимо старославянского по происхождению существительного «соборность»), на наш взгляд, является русское слово «мир» (< др.рус. *mir*). Соборность наделяет часть целого смыслом целого, предстает как объединение и воссоединение разнородного. Создатель фольклорного текста не противопоставляет себя миру, не возвышается над ним и не выделяет себя из него. Эта константа способствовала формированию хорового, симфонического (Л. П. Карсавин), начала русской культуры. Соборность разлита, растворена в фольклорных текстах в силу своей универсальности.

Идея соборности реализована в фольклорных повествованиях о

монашеских общинах, например, в текстах о монахе Долмате, основателе Успенского Далматовского мужского монастыря, где актуализируется идея сопричастности. Члены общины воплощают ее своим бытием, каждодневным трудом на общее благо. Именно идея единства как идеал жизни помогает им преодолевать каждодневные трудности и защищаться от внешних врагов.

В наших записях есть ряд внутренне связанных между собой легенд о городе Кыштыме Челябинской области, в которых реализована идея соборности. В одном из текстов рассказывается о событиях, предшествовавших основанию города. По фольклорным представлениям, Кыштым основал один из Демидовых, в другом повествовании рассказывается о метеорите, который, якобы, падал на Кыштым. На город «он не упал – церкви стояли крестом. Он несколько лет держался над нашим городом, но так и не упал. Крест не дал ему на нас упасть» (Записано М. М. Радаевой в 2007 г. от Е. Д. Пановой, 1995 г.р. [1]). Сила креста не могла бы распространиться на город, если бы его жители были разобщены, жили не в соответствии с заповедями человеческими и божьими. В уральском фольклоре значительную часть составляют произведения, повествующие о начале заводов, шахт – объектов, с которыми была тесно связана жизнь народа. Один из традиционных мотивов, который воспроизводится в подобных преданиях – мотив «заложной головы». Как нам представляется, мотив «заложной головы» отражает взгляд на жизнь отдельного человека с позиций общинного, соборного сознания: добровольная жертва человеком своей жизни ради общего блага признается значимой и социально одобряемой.

Такова ценность человеческого служения и даже жертвенности жизнью, а коллективная, народная мысль, стоящая за повествованиями, вновь и вновь обращает на это наше внимание через память устной традиции.

Категория софийности представляет собой сложный комплекс трех взаимосвязанных сущностей: Любовь, Красота и Добро. Эти сущности взаимосвязаны и взаимообусловлены, их единство соответствует народному пониманию Мудрости. Выделенность такой ценностной доминанты, как Красота, соотносится с созерцательным типом мышления носителей русской культуры. Созерцательность ставится в русском сознании выше прагматичности, она позволяет человеку достигнуть внутреннего покоя, необходимого для размышлений о мире.

Все составляющие константы софийности выражают типичное для русского человека представление о нормальном бытии, соответствующем принятому людьми порядку. В фольклорных произведениях данные смыслы неразрывны, обуславливают друг друга, что подчеркивается цельностью образов, которые их воплощают. В быличке, легенде и сказке данная константа оказывается наиболее релевантной. Добро выступает в фольклорной прозе не просто человеческой добродетелью, но и оценкой деятельности человека с позиций полезности для него самого, для его душевного (духовного) мира. В быличках актуализируется существование некоторых норм поведения человека, несоблюдение которых вредит человеку, может разрушить его внутренний мир. Понимание Добра в сказках и быличках может раскрываться и через его

отнологическую оппозицию – Зло.

Красота как составляющая константы софийности представлена в целом ряде уральских преданий, где звучит восхищение красотой и силой предков. В таких преданиях созданы идеализированные образы людей как носителей определенных качеств, навыков и умений.

Одна из поздних, но не менее значимых констант русского фольклора – константа справедливости. Сама необходимость обращения к понятию «справедливость» связана с отсутствием гармонии между реальным и желаемым. За этими словами стоит социально значимый смысл, который прошел длительный путь формирования. Этот смысл предполагает сопоставление, корреляцию двух сфер: того, «как есть в реальности», и того, «как должно быть (с точки зрения народного сознания)». Сама необходимость обращения к понятию «справедливость» связана с отсутствием гармонии между реальным и желаемым. Именно тогда возникает потребность в *исправлении* ситуации в соответствии с народным идеалом. Отсюда выражения *восстановить справедливость, поправная справедливость* и под. Примечательно в этом отношении толкование В. И. Далем важного для понимания концепта «справедливость» глагола *справливать, справлять* – «править, прямить, выправлять» [6, т. 4, с. 298]. Справляют (выправляют, выпрямляют) то, что изогнулось, искривилось (ср. пример из словаря: *Справить ствол по струне*), то, что содержит неточности, ошибки (ср. *Как ни справляй, а в печатне новых ошибок наделают*). Отсюда употребление слова чаще всего связано с оценкой какой-то конкретной ситуации, принятия решения по ней. Исправление действительности находится в руках конкретных людей. Они могут заниматься этим по своему статусу: старший в семье (отец, мать), судья, барин (приедет барин – все рассудит), начальник, староста и т.п. Наивысший в этом смысле – царь-батюшка. Но исправить положение может и простой человек, равный другим по званию. И тогда это народный заступник. В преданиях о «народных заступниках» или «царях-избавителях» на первое место выступает художественное исследование личности, основанное на традиционных мифологических моделях.

Таким образом, фольклорное сознание выполняет интегративную функцию, сохраняя и транслируя последующим поколениям заключенный в образах и мотивах духовный опыт (знания и оценки), ценностные ориентиры, критерии поведения, способствуя формированию этнического эстетического самосознания, обеспечивая возможность культурного единения живших и живущих.

Список литературы

1. Архив кафедры литературы и методики обучения литературе ЮУрГГПУ.
2. Богатырев П. Г. К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения / П. Г. Богатырев // Богатырев П. Г. Функционально-структуральное изучение фольклора (малоизвестные и неопубликованные работы). – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С. 118–120.
3. Голованов И. А. Аксиологические константы русской ментальности

(на материале фольклорных текстов) / И. А. Голованов, Е. И. Голованова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2015. – № 1 (42). – С. 13–24.

4. Голованов И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX–XXI вв.): дис. ... д-ра филол. наук / И. А. Голованов. – Челябинск, 2010. – 340 с.

5. Гусев В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л.: Наука, 1967– 319 с.

6. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Даль: в 4 т. – Т. 4. – М.: Русский язык, 1991. – 683 с.

7. Есаулов, И. А. Категория соборности в русской литературе / И. А. Есаулов. – Петрозаводск: ПетрГУ, 1995. – 287 с.

8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.

9. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.

AXIOLOGY OF RUSSIAN FOLKLORE (ON THE MATERIAL OF ORAL STORIES OF RECENT YEARS)

© I. A. Golovanov

The article is devoted to the analysis of the axiological content of Russian folklore texts. The author identifies the most important constants, which Express the national way of perception and evaluation of the world, summarizes the ethical imperatives of Russian people. The material for the analysis was the recording of oral folk prose, made in the Urals in the end of XX – beginning of XXI century, the conclusion about the importance of the considered constants in the artistic sense, the priority is recorded in them the values of the national consciousness.

Key words: Russian folklore, folklore text, axiological constants, meaning formation.

УДК 82-32

ББК 82.3(2Рос=Рус)

НОВЫЕ АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ РАКУРСЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ» А. С. ПУШКИНА

© О. В. Богданова

В статье под новым углом зрения рассматривается роман А. С. Пушкина «Капитанская дочка» и в частности образы центральных персонажей Петра Гринева и Алексея Швабрина. В статье показано, как из цельного образа первоначально единственного в планах романа героя выделились два образа – Гринев и Швабрин, которые (в противовес существующей традиции) в данной работе квалифицируются не столько как герои-антагонисты, сколько как герои-двойники. В ходе исследования становится ясно, что писатель намеренно

уподобляет героев, обнаруживая противоречивость – дихотомию – характера каждого из персонажей, ставя их в сходные ситуации, сталкивая в одном «любовном треугольнике».

Ключевые слова: А. С. Пушкин, роман «Капитанская дочка», дихотомия образа, парность персонажей, субъективизм наррации

Освещение истории замысла и творческого воплощения романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка» (1836) осуществлено столь тщательно [см.: 1–17], что к фактологической стороне вопроса сегодня, кажется, вряд ли что-либо можно добавить. Между тем интерпретационные ракурсы пушкинского текста продолжают открывать новые содержательные грани, предлагают более широкие перспективы осмысления не только исторических событий, составивших основу нарративного плана романа, но и тех смысловых контекстов, которые формируют характеры действующих лиц романа.

В попытке новой интерпретации «Капитанской дочки» концептуально важным оказывается то, что пушкинский роман находится в прямом межтекстовом диалоге с «Историей пугачевского бунта» (1834), произведением историко-культурологического характера, ставшим результатом интереса Пушкина-историка к событиям крестьянского восстания под предводительством Емельяна Пугачева 1773–1775 годов. На наш взгляд, стремительность появления романа «Капитанская дочка» вслед за «Историей пугачевского бунта» становится основанием к тому, чтобы рассматривать эти произведения как дилогию, в которой смена нарративного дискурса (= точки зрения повествователя/рассказчика) в совокупности обеспечивает объективность оценки одних и тех же исторических событий, увиденных с различных сторон. При этом вопрос выбора повествователя-рассказчика в художественном произведении «Капитанская дочка» рядом с историко-документальным дискурсом «Истории пугачевского бунта» оказывается *принципиально* важным.

Наиболее авторитетное суждение относительно системы повествователей в романе высказал Г. П. Макогоненко в работе «"Капитанская дочка" А. С. Пушкина» [10]. Исследователь задавался вопросом: «Что же определило решение Пушкина придать своему историческому роману мемуарную форму?» – и отвечал: Пушкину «нужен был свидетель событий крестьянского восстания – свидетель, не только наблюдавший восстание <...> но и знакомый с фактами жизни Пугачева и его товарищей» [10, с. 22, 33]. При этом рассказчиком-свидетелем неслучайно избирался дворянин, т. к. в таком случае позиция героя Гринева была честной и потому объективной: «он принужден был свидетельствовать не только о кровавых расправах Пугачева, но и о его человечности, гуманности, справедливости и великодушии» [10, с. 33–34, 35].

Видимую справедливость суждений исследователя нельзя не принять, но необходимо констатировать их неокончателность. И дело не в том, что Макогоненко рассуждает (отчасти) в духе советского литературоведения (например, о значении *народного духа* пугачевского бунта), а в том, что исследователь не учитывает присутствия второго повествователя,

«приискавшего к каждой главе приличный эпиграф», издателя, который появляется в эпилоге романа, сообщая, что «подготовил» записки Гринева к публикации. Кажется, малозначащая деталь на деле оказывается принципиально важной – дневниковая форма повествования от лица юного и наивного героя-рассказчика в таком случае сопровождается «редакторской правкой» некоего вдумчивого и опытного издателя, что позволяет Пушкину развести плоскости акцентуации событий, описываемых и оцениваемых *двумя различными* субъектами наррации. Диалогические интенции эксплицированного и имплицитного персонажей оказываются если не антитетичными, то разнонаправленными [см. об этом подробнее: 4]. Текст (не)отчетливо распадается на два дискурсивных уровня, когда точка зрения благородного и честного, но достаточно поверхностного наблюдателя-мемуариста рознится с восприятием и глубинным проникновением в семантику событий персонажа-издателя. В таком случае едва ли не каждое суждение молодого субъективного рассказчика как бы корректируется точкой зрения объективного наблюдателя-издателя – Пушкин словно бы демонстрирует бифокальность зрения, когда любое наблюдение героя-участника событий ставится (может быть поставлено) под сомнение или оторефлексировано издателем иначе.

Из истории создания «Капитанской дочки» известно, что черновые планы романа Пушкина включали в себя различные сюжетные перипетии и образ центрального героя от наброска к наброску менял фамилии: Шванвич, Башарин, Валуев, Буланин, Зурин, наконец, Гринёв. Причем в конспективных планах центральный персонаж повествования неизменно оставался *единственным*, и он вбирал в себя черты характера (и поступки) как Гринева, так и Швабрина из окончательной редакции романа. Например, в одном из набросков «цельный» герой оказывался в стане бунтовщиков в попытке спасти свою возлюбленную (функция Гринева, хотя отчасти и Швабрина), или, например, герой, приставший к пугачевцам, избавлял от пленения бунтовщиками его отца (Гринев из романной «Пропущенной главы») или спасал соседа отца (функция, не нашедшая отражения в окончательном варианте романа). То есть герой по фамилии Шванвич (или др.), казалось бы, будущий *подлец* Швабрин, вбирал в свой образ коннотации позитивные, аккумулировал черты характера неоднозначного, сложного и противоречивого. Благодаря же избранной (в итоге) нарративной форме «записок» сложный и противоречивый характер единого и цельного *романного* героя дробился на два образа *дневниковые*, с доминантными и, как следствие, упрощенными чертами, опосредованными преобладающей в повествовании личностно-субъективной аксиологией персонажа-рассказчика. В дневниковой наррации план восприятия дневникового мемуариста *принципиально* не совпадал с планом осмысления событий романским издателем.

Так, знакомство читателя с Алексеем Швабриным происходит в третьей главе романа – «Крепость», впервые – заочно, когда Василиса Егоровна сообщает приехавшему Гриневу: «Швабрин Алексей Иванович вот уж пятый год как к нам переведен за смертоубийство...» [18]. Появление Гринева в

Белогорской крепости Иваном Игнатьичем, старым инвалидом, тоже предположительно связывается с дуэлью: «А смею спросить <...> зачем изволили вы перейти из гвардии в гарнизон? <...> Чаятельно, за неприличные гвардии офицеру поступки...» [18] То есть оба молодого героя а priori связываются между собой понятием дворянской чести – реальным или предполагаемым («чаемым») участием в дуэли.

Близости героев служит и название поэтических учителей Швабрина и Гринева, с одной стороны, фактически снимая полярную антитезу между ними, с другой – усиливая ее. Вспоминая о своем поэтическом даре, Гринев пишет: «Опыты мои, для тогдашнего времени, были изрядны, и Александр Петрович Сумароков <...> очень их похвалил...» [18] Подобным же образом (почти симметрично и композиционно рядом) Швабрин назовет своим учителем Тредиаковского: «Такие стихи достойны учителя моего, Василья Кирилыча Тредьяковского <...>» [18] (затекстово проступает и пушкинское: «Старик Державин нас заметил...»). Называние имен Тредиаковского и Сумарокова подчеркивает «парную» литературную образованность молодых героев и в какой-то мере «уравновешивает» их образы, допуская поэтический («нежный») талант не только в рассказчике-мемуаристе, но и в Швабрине. О хорошем литературном вкусе антагониста свидетельствует его суждение о поэтических опытах Гринева: Швабрин прав, когда осмеивает действительно до наивности сентиментальные и второсортные стишки влюбленного Гринева («...ах, Маша...», «Сжался, Маша...» и др.).

В ходе знакомства с Швабриным весьма любопытно, что его портрет вбирает в себя удивительно знакомые (как ни парадоксально – пушкинские) черты: «...ко мне вошел молодой офицер *невысокого роста, с лицом смуглым* и отменно некрасивым, но *чрезвычайно живым*. “Извините меня”, – сказал он мне *по-французски...*» [18]. Суммарность и множественность индивидуализирующих черт Швабрина далеко уводят от известного портрета реального Михаила Шванвича, оставленного современниками [см.: 3, 5, 11, 12], но указывают на совершенно иной «прототип». О новом знакомом Гринев пишет: «Швабрин был очень не глуп. Разговор его был остер и занимателен. Он с большой веселостию описал мне семейство коменданта, его общество и край, куда завела меня судьба. Я смеялся от чистого сердца...» [18]. Позитивная коннотация образа Швабрина очевидна, его загадочная личность словно бы несет в себе следы того единого образа, который остался в планах Пушкина. Более того, влюбленный в Машу Швабрин (как и Гринев) дважды благородно оберегает Машу от грозящих ей неприятностей – в первый раз, не выдав Машу при взятии крепости пугачевцами (в данном случае даже от смерти), во второй – не упомянув ее имени во время следствия над изменниками.

И наоборот, «положительный» Гринев (заметим, тоже наделенный узнаваемой пушкинской чертой: «грыз перо в ожидании рифмы») обнаруживает подвижность в степени преданности его гражданскому долгу и чести, например, в эпизодах, когда (подобно Швабрину, влюбленный и желающий спасти Машу) герой самовольно оставляет Оренбург и отправляется в Берду за помощью Пугачева.

Заметим, что, «направляя» героя в Берду в пугачевскую ставку, Пушкин от рукописи к рукописи меняет поведенческий импульс персонажа, мотивацию обращения Гринева к злодею. По черновикам известно, что в одном варианте главы «Мятежная слобода» Пушкин говорит о *продуманном* намерении героя обратиться за помощью к главарю бунтовщиков, в другом – о *случайности* попадания Петруши в стан к мятежникам. Колебания в модальной установке автора опосредуют неустойчивость позиции центрального персонажа – писатель вместе с героем словно бы сомневается, выбирая тот или иной путь. И оба пути для героя (и для писателя) оказываются гипотетически *возможными*. То есть по сути Гринева оказывался симметрично подобен Швабрину: его намерение обратиться к Пугачеву было продуманным и осознанным, хотя, по его словам, и «странным». Но знаменательно, что вариант сознательного обращения Гринева за помощью к бунтовщику *допускался* писателем.

Однако в отличие от Швабрина Гринева не опускается до непростительной низости, не вступает в ряды пугачевцев, хотя его поведение объективно порочно (до известной меры). Его арест и последующий процесс над ним объективно объяснимы и оправданы (именно поэтому Маша просит у государыни милости, а не правосудия). Члены следственной комиссии не сомневаются в вине Гринева, сторонние свидетельства (доказательства) его связи с Пугачевым очевидны. Однако форма мемуара-дневника, повествование от первого лица, нюансировка субъективных мотиваций, которые выдвигает сам участник событий и которые он же субъективно интерпретирует, «спасает» и «оправдывает» рассказчика: фактически герой сам себя *обеляет*.

Можно представить себе, что если бы повествование вел не Гринева, а некое другое лицо, то акценты в воспоминаниях могли бы быть смещены, аксиология поступков героя со всей определенностью складывалась бы иначе. Поэтому, на наш взгляд, безупречна окончательная версия романа, в которой Пушкин *не дает объяснения* (устами Гринева) скрытым мотивам поступков Швабрина – субъективная тайна его устремлений остается с ним. Негативный пафос оценочных суждений, которые сопровождают образ Швабрина, есть следствие взгляда малоопытного и наивного Гринева, а не мудрого писателя (издателя).

Между тем в тексте дневника-мемуара повествователем обрисовывается множество эпизодов, которые безапелляционно очерняют образ Швабрина – наветы на Машу, мстительность и зависть, подлость, проявленная во время дуэли, переход на сторону повстанцев, доносы... Однако относительно последних – доносов – дело в романе тоже обстоит не просто. Например, Гринева уверен, что письмо родителям о дуэли написал Швабрин («Подозрения мои остановились на Швабрине...»), предполагая, что «он один имел выгоду в доносе» (возможный перевод Гринева в другую крепость, удаление его от Маши). Между тем в тексте романа так и не выявлено, кто же из героев написал письмо, чтобы «помутить сына с отцом» – наоборот, Пушкин сообщает, что первоначально Петруша обвинял в этом Савельича и был уверен в своей правоте, но, как оказалось позже, герой ошибался, преданный дядька не писал письма хозяевам [18]. Герой оскорбил подозрением Савельича, которого знал с

младенчества, но подобная ошибка могла произойти и в случае с Швабриным (доказательств на этот счет в тексте нет).

Последние утверждения не направлены к тому, чтобы обелить или оправдать поведение Алексея Швабрина, в конечном итоге все-таки сводящиеся в тексте к негативной оценке, однако пушкинское умение сохранить емкость характера отдельного персонажа обогащает восприятие романа (и образа Швабрина в том числе).

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит-ра, 1975. – 504 с.
2. Белинский, В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. / В.Г. Белинский. – М.: АН СССР, 1953–1959. – Т. 10. Статьи и рецензии. 1846–1848. – 474 с.
3. Блок, Г. П. Путь в Берду (Пушкин и Шванвич) / Г.П. Блок // Звезда. – 1940. – № 10. – С. 211–214.
4. Богданова, О. В. «...невольник чести»: «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Серия «Анализ литературного произведения». – Вып. 103–104. – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2019. Ч. 1. – 46 с.; Ч. 2. – 38 с.
5. Гиллельсон, М. И. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Комментарий / М. И. Гиллельсон, И. Б. Мушина. – Л.: Просвещение, 1977. – 192 с.
6. Гуковский, Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля / Г.А. Гуковский. – М.: Худож. лит-ра, 1957. – 416 с.
7. Измайлов, Н. В. Об архивных материалах Пушкина для «Истории Пугачева» / Н.В. Измайлов // Пушкин: Исследования и материалы. – Т. III. – Л.: Наука, 1960. – С. 438–454.
8. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – 242 с.
9. Лотман, Ю. М. Пушкин / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб., 1999. – 847 с.
10. Макогоненко, Г. П. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. / Г.П. Макогоненко. Л.: Худож. лит-ра, 1977. – 112 с.
11. Овчинников, Р. В. Записи Пушкина о Шванвичах / Р.В. Овчинников // Пушкин: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1991. – Т. 14. – С. 235–245.
12. Овчинников, Р. В. Над Пугачёвскими страницами Пушкина / Р.В. Овчинников. М.: Наука, 1981. – 160 с.
13. Одоевский В. Ф. – А. С. Пушкину, конец ноября – начало декабря 1836 г. // Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 16 (17) т. – М.: АН СССР, 1937–1959. – Т. 16. Переписка 1835–1837. – М., 1949. – 532 с.
14. Оксман, Ю. Г. Пушкин в работе над «Историей Пугачева» и повестью «Капитанская дочка» / Ю.Г. Оксман // От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». – Саратов, 1959. – 314 с.
15. Петров, С. М. Исторический роман А. С. Пушкина / С.М. Петров. – М.: Наука, 1953. – 157 с.

16. Петрунина, Н. Н. Проза Пушкина / Н.Н. Петрунина. – Л.: Наука, 1987. – 335 с.
17. Пушкин и его современники. – Вып. II. – СПб., 1904. – 90 с.
18. Пушкин, А. С. Собр. соч.: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1959–1962 // URL: rvb.ru (дата обращения: 12.08.2019)
19. Скатов, Н. Н. Пушкин. Русский гений / Н.Н. Скатов. – М.: Классика, 1999. – 592 с.

NEW AXIOLOGICAL PERSPECTIVES IN THE INTERPRETATION OF “CAPTAIN'S DAUGHTER” by A. S. PUSHKIN

© O. V. Bogdanova

The article considers the novel “The captain’s daughter” by A. Pushkin and in particular the images of the Central characters of Peter Grinev and Alexey Shvabrin from a new angle. In this article two images – Grinev and Shvabrin – in contrast to the existing tradition are qualified not as antagonist heroes, but as twin heroes, which were distinguished from the integral image of the originally unique hero. In the course of the study, it is clear that the writer deliberately likens the characters, detecting a contradiction – a dichotomy – nature of each of the characters, placing them in a similar situation, pushing in one “love triangle”.

Keywords: A. Pushkin, novel “The captain’s daughter”, dichotomy of the image, pair of characters, subjectivism of the narrative

УДК 82
ББК 83

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ И ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ШКОЛЬНОГО АНАЛИЗА СТИХОТВОРЕНИЯ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ «МОЛИТВА»

© A. B. Аунетова

В статье представлен актуальный приём современной литературной интерпретации – ассоциативный анализ с опорой на ключевые слова на примере программного стихотворения М. Цветаевой «Молитва» в рамках интеграции в литературное образование контаминации аксиологического и герменевтического подхода.

Ключевые слова: стихотворение, аксиология, герменевтика, ассоциации, ассоциативный анализ, ключевые слова, приём.

Школьный анализ литературного произведения остается актуальной проблемой методики преподавания, поскольку в его рамках необходимо организовать гармоничное существование личностных смыслов обучающихся и смыслов, заложенных автором. Реализации подобного нюанса способствует объединение сравнительно молодых сфер гуманитарных наук: аксиологии,

дисциплины, которая занимается изучением ценностного соотношения идей и объектов, и герменевтики, науки о толковании и понимании текстов.

Понимание текстов неразрывно связано с выстраиванием иерархии ценностей: *«литературное произведение, в силу смысловой концентрации художественных образов, как целостность, воплощает сущностное, всеобщее в единичном, конкретном, уникальном, соотносит должное и закономерное с вероятностным, временное с вечным»* [6, с. 22]. Герменевтика, в свою очередь, позволяет обучающимся спровоцировать читательскую активность, которая через личностное восприятие произведения позволяет постичь духовной опыт, *«ощутить свою сопричастность миру»* и *«совершить открытие личностных смыслов и жизненных ценностей»* [6, с. 25]. Таким образом, благодаря объединению на уроках позиций аксиологии и герменевтики происходит постижение истины *«из глубины жизни»*.

Рассмотрим функционирование взаимодействия аксиологии и герменевтики на уроках литературы в процессе анализа стихотворения М. Цветаевой «Молитва».

Герменевтический аспект (личностное восприятие) реализуется в данном случае с помощью формирования ассоциативных рядов. Ассоциация – это связь между прежним и вновь возникающим в человеческом сознании представлениями [1, с. 57]. Именно ассоциативный подход является одним из основных способов познания мира. Кроме того, по словам С.Л. Каганович, доктора филологических наук, профессора, *«применительно к литературе более эффективно подключение к познавательному процессу фантазии, ассоциативного мышления – всего того, что в большей степени относится к сфере не интеллекта, а эмоций и воображения»* [3, с. 13]. Поэтому альтернативой школьному анализу может стать ассоциативный анализ поэтического текста, предложенный С.Л. Каганович, алгоритм которого складывается из нескольких этапов. Каждый из них включает в себя обращение к художественным средствам, в процессе анализа которых возникают цепочки ассоциаций, уводящие в глубину смысла – *ценностных ориентаций – сферу аксиологии*. Отсюда особенность ассоциативного анализа: направление от формы к содержанию. Поэтому аналитическая деятельность, направленная на художественное произведение, начинается с лексико-семантического пласта. Важно, что данный алгоритм соотнесён с психологией восприятия Л. Выготского. Он утверждал, что эффект эстетической реакции заложен в эмоциональном восприятии и переживании произведения искусства. Причём это восприятие складывается из сочетания двух противоположных эмоций, столкновение и взаимодействие которых несёт эстетическое наслаждение. Чем ярче художественный образ, тем сильнее его эмоциональное воздействие на наше воображение, тем больше ассоциаций из разных сфер нашей собственной жизни он вызывает [1, с. 30]. Таким образом, анализ художественного произведения начинается с поиска «источника эстетической реакции» – двух «полюсов», вызывающих противоположные эмоции. Можно исходить из образов, мотивов, пространств, времен, цветов, звуков.

Анализ, в данном случае, подразумевает не только поиск личностных смыслов, но и выход на ценностные ориентиры, которые закладываются автором в произведение зачастую неосознанно, чему способствует многоуровневость образов. «Декодировать» ценностные ориентиры и призван ассоциативный подход – герменевтическая сфера.

«Ценностно ориентированный анализ предполагает выявление аксиологических координат всякого эстетического объекта и субъекта, т.е. аксиологического уровня произведения, осмысление его ценностных характеристик» [6, с. 144]. Мы начнем анализ с ценностной ориентации автора: *«образ жизни как ее оценка, открывающая ценность творения»* [6, с. 144], поэтому обратимся к раннему стихотворению М. Цветаевой «Молитва». Дата его написания – 26 сентября 1909 года – погранична. Это день рождения поэта, день семнадцатилетия, время переосмысления прошлого и одновременно взгляд в будущее. Данное стихотворение можно расценивать как «ключ» к изучению творчества поэта в школе. Жанр «молитвы» в силу своей сокровенности, философской наполненности полнее всего раскрывает психологическую глубину лирического сознания поэта. Здесь подключается вторая координата: *«ценностная ориентация героя: «оценка жизни изнутри самой жизни»* [6, с. 144].

Стихотворение отличается экспрессивностью, напором чувств, мгновенной сменой картин, яркостью образов. Главное – «противочувствием» поэта: «всего хочу» и «дай мне умереть». В этом реализуется третья аксиологическая координата: *«рассмотрение норм, ценностей и идеалов как аксиологических характеристик человека, общества, эпохи»* [6, с. 144]. Особенность стихотворения оказывается в противоречии формы и содержания (просьба о смерти в форме молитвы). Таким образом, выделим бинарную оппозицию ключевых образов, противоположных по эмоциональной наполненности, взаимодействие которых создает динамику произведения. Иногда они прямо названы, иногда подразумеваются, возникают в подтексте, как в данном примере: «жизнь – смерть». И то и другое понятие на лексическом уровне языка находятся в антонимических отношениях, что говорит о правильности выбора «полюсов» текста.

Следующий шаг анализа – это вычленение лексических цепочек, соотносимых с каждым из ключевых образов, сопутствующих образов, позволяющих расширить значение основных. Подобная работа помогает прочувствовать и осмыслить многозначный посыл, заложенный поэтом в стихотворении. Здесь реализуется четвертая координата: *«оценочная роль элементов поэтики – "одухотворенной структуры" (А.Ф. Лосев)»* [6, с. 144].

Выписанные ассоциации заставляют заметить, что, хотя они противоречивы, в них есть общее (Таблица 1):

Ассоциативное поле стихотворения «Молитва»

ЖИЗНЬ	СМЕРТЬ
<ul style="list-style-type: none"> • «кажда чуда» – тайна, судьба, неизвестность; • «начало дня» – жизнь, рождение, будущее, очищение, преодоление; • «кажда всех дорог» – воля, свобода, 	<ul style="list-style-type: none"> • «вся жизнь как книга» - мироздание, предсказуемость, знание, открытость; • «черная башня» – ночь, мрачность, опустошение;

<p>бесконечность, простор;</p> <ul style="list-style-type: none"> • «с душой цыгана» – песни, танцы, костер, веселье, пестрота; • «страдать под звук органа» – Бог, музыка, Бах, церковь, • «амазонкой мчаться в бой» – свобода, открытость, отвага, сила, красота, движение, мужество; • «гадать по звездам» – небо, тишина, тайна; • «безумье» – одиночество; • «легенда» – мудрость; • «детство» – забота, любовь, ласка. 	<ul style="list-style-type: none"> • «тьень» – неторопливость, отрешенность, бесконечность.
---	--

В ходе работы становится очевидным, что мотив смерти появляется в начале и в конце стихотворения – кольцевая композиция, основная часть стихотворения являет в себе проявления активной жизни. Здесь открывается философский вопрос, уходящий в экзистенциальную сферу. Цветаева в стихотворении воссоздает жизненный цикл человека: жизнь, которая рождается из смерти и ею же заканчивается. Объем «полярных» образов и ассоциаций позволяет судить о мгновенности рождения и смерти и продолжительности жизни, а также понятно, что лирический герой ценит жизнь, хочет наслаждаться ею, она «открытая книга», но страшен миг неизвестности смерти. В этом реализуется следующая координата *«обращенности ценностных ориентиров проблематики произведений к прошлому, настоящему и будущему»* [6, с. 144].

Ассоциативный анализ художественной системы привел к ключевым словам: «движение», «воля», «свобода», «открытость», «мироздание», «бесконечность», которые помогут интерпретировать стихотворение и раскрыть главный, глубинный смысл, раскрыть подтекст произведения: в этой страстной просьбе о смерти бьется, пульсирует жизнь. Юная душа переполнена впечатлениями – разными, яркими, мгновенными. И, понимая, что пришло время покинуть сказку – детство и приступить к чтению книги жизни, Цветаева предчувствует возможность трагедии. Отсюда вырастает и читательское ощущение трагичности стихотворения: «всего хочу», хочу беспредельности, хочу каждый день проживать на максимальном накале страстей. Цветаева словно знает свою судьбу – судьбу Икара – и потому молит о смерти, пока счастлива, пугаясь безмерности своих желаний и пытаясь избежать трагедии разочарования в мире, который она любит потому, что не знает его. На данном этапе реализовался следующая координата аксиологического подхода: *«выявление в произведении смыслов, выражающих определенную систему ценностей, коррелирующую с характерной для определенной эпохи системой мировосприятия»* [6, с. 144].

В этом раннем стихотворении воплотилась душа Марины Цветаевой, в нем – предсказание катастрофы и главное противоречие поэта: необходимость бессмертную и безмерную душу втискивать в конкретную форму существования; преодолевать быт, стремясь к вечности; любить мир, не принимая его ограниченности – вот подлинный, философский смысл стихотворения. Умозаключение помогает воплотить следующий аспект

аксиологической сферы: *«диалог ценностных позиций героев и автора»* [6, с. 144].

Ассоциативный анализ возможен в реализации на школьных уроках, поскольку универсален, доступен любому возрасту и любому уровню развития. Каждый учащийся откроет для себя смыслы произведения, активизируя воображение, мышление, память, подключая критическое мышление, позволяющее формировать иерархию жизненных ценностей.

Подобный анализ с тесным взаимодействием аксиологического и герменевтического подходов необходимо завершить рефлексией, которая поможет реализовать последнюю координату аксиологической сферы: *«переоценка ценностей как источник движущих конфликтов в произведении (ценности временные, мнимые, иллюзорные, реальные, истинные, вечные, антиценности)»* [6, с. 144].

Таким образом, тесное взаимодействие двух новых сфер гуманитарных наук: аксиологии и герменевтики, – помогает не только раскрыть глубинные смыслы произведения, но и сформировать на основе авторской позиции собственную систему ценностных ориентиров. Но предложенный алгоритм не может служить универсальным ключом к постижению любого поэтического текста. При изучении творчества того или иного поэта для подробного анализа следует выбирать одно-два произведения, которые представляют специфику индивидуального творчества автора. Задача учителя при разработке проекта такого урока – подготовить в соответствии с алгоритмом последовательность вопросов и заданий, помогающих по-новому осмыслить и прочувствовать текст, а *«аксиологическая ситуация в литературном образовании – это спонтанно возникающая или организуемая учителем событийная ситуация смыслопорождения в процессе освоения литературы, сопровождающаяся актуализацией потенциальных ценностей культуры, их оценкой, сознательным выбором учащимися лично значимых ценностей»* [6, с. 144].

Список литературы

1. Выготский Л.С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М., 1968. – 156 с.
2. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте /Л. С. Выготский. – М., 1991. – 150 с.
3. Каганович С.Л. Технология обучения анализу поэтического текста / С. Л. Каганович // Методическое пособие для учителей-словесников. – Великий Новгород, 2001. – 250 с.
4. Маранцман В.Г. Интерпретация художественного текста как технология общения с искусством / В. Г. Маранцман // Литература в школе №8. – 1998. – С. 35 – 38
5. Мухина И.А., Ерёмина Т. Я. Мастерские по литературе: интеграция инновационного и традиционного опыта / Под ред. И. А. Мухиной. – СПб., 2002. – 240 с.

6. Терентьева Н.П. Концепция аксиологизации литературного образования / Н.П. Терентьева. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2013. – 352 с.

AXIOLOGICAL AND HERMENEUTIC ASPECTS OF SCHOOL ANALYSIS OF POEM M.I. TSVETAEV'S «PRAYER»

© A.V. Ashpetova

The article presents an actual method of modern literary interpretation — an associative analysis based on keywords on the example of the program poem by M. Tsvetaeva «Prayer» as part of the integration of the axiological and hermeneutical contamination into the literary education.

Keywords: poem, axiology, hermeneutics, associations, associative analysis, keywords, technique.

УДК 82.1/-19

ББК 85.33

МИР ДЕТСТВА В ПОЭЗИИ Н. П. ШИЛОВА: ЖАНРЫ, ОБРАЗЫ, ПРИЕМЫ

© Т. О. Бобина

В статье рассматривается творчество челябинского детского поэта Н.П. Шилова сквозь призму применения традиционных приемов детской поэзии. Анализ ведущих тем, жанров, образов и приемов его поэзии убеждает в оригинальности подходов поэта к воплощению многогранного облика ребенка и его взгляда на мир.

Ключевые слова: Н. П. Шилов, мир детства, комизм, словесная игра.

В поэзии Н. П. Шилова органично соединяются традиционность и новизна, проступают отзвуки обэриутской и сапгировской традиции, пересечения с творческими поисками В. Левина, Р. Мухи, М. Яснова, А. Усачева, М. Бородицкой, Т. Собакина. Эти переклички обогащают его творческий посыл. Его стихам свойственна вдумчивая наблюдательность в сочетании с добродушно-ироническим взглядом, замечательной способностью раскрыть многообразие мира, его гармоничность и чудесность (сборники «Доктор Муха-Горло-Нос», «Безусый Самсусам», «Страшный зверь», «Посвящение в лягушки», «Поросенок, который был собакой», «Лето в банках», «Если хочешь быть счастливым»). Стихотворения Шилова отличает содержательность образов, вариативность характеров, изобретательная словесная игра, яркая «драматургичность».

Присущие поэзии Н. П. Шилова острота, скрупулезность, прихотливость наблюдений, идущие от детского мировидения, определили объемность образного строя его стихов. Поэт подробно, любовно и иронично воссоздает густонаселенный мир животных и птиц. В числе его героев – собаки, коровы,

старый кот, квочки, драчливые воробьи, сороки-тараторки, здравомыслящая ворона, верблюд, мишки-топ-модели, лягушки, питон, а также представители микроскопического мира насекомых – букашки, мухи, пчелы, преданный муравей, жук-трудяга и жучиха-скромница Лариса Петровна, обидчивый кузнечик Петров, прожорливая моль, бабочка-модница, паук – доктор сказочных наук, таракан-спринтер, божий теленок.

Характером и речью в его стихах наделены растения (стыдливый арбуз, весенняя травка, воинственный одуванчик), явления природы – Хорошая Погода, Лужа и Стужа, дождь-врачеватель, заботливый месяц, дымки, речка, океан; предметы – печка, сердитый чайник; звуки – скрип. В поэзии Шилова обитают чудаковатый дядя Вася, унылый Всезнай Всезнаев, вымышленные и сказочно-мифологические существа – Дракон, Кащей (он же дитя-малоежка), охрипший и оттого нестрашный Домовой, загадочный Шестипрыг-Шестирот.

Любимый персонаж поэта – жизнерадостный, проказливый ребенок – Шалопай Шалобаевич, чей образ строится на неисчислимых проделках, отразившихся в забавных прозвищах веселого шалунишки.

За комичными авторскими неологизмами «дразнилович», «грубилович» таится склонный к игре и выдумке, к словесному изобретательству малыш. В стихотворении «Страшный зверь» подсказанные языком детства словечки «дедушкиношапочный, бабушкинотапочный, папинохалатный, шоколадоядный» позволили превратить озорника в настоящее чудище (при этом узнаваемое читателем по собственным играм и предпочтениям).

В произведении «Безусый Самсусам» концентрация местоимения «сам» в обозначении маленького «шустрого человека» помогает снять ореол загадочности; перечисление смешных окказионализмов акцентирует неиссякаемую энергию героя-малыша. Образ живого непоседы подкреплен оксюморонным каламбуром «Безусый Самсусам».

Штрихи к облику неугомонного забияки и шалопая добавляют стихотворения «Драчуны», «Мальчик-хохотальчик», «Мальчик двухголовый», «Блинопад»; в последнем словесные злоупотребления ребят спровоцировали невиданное стихийное бедствие – «блинопад».

Сюжеты стихотворений Н. П. Шилова подпитываются обычными ребячьими занятиями, играми, проделками («Жук», «Открытия», «Кто что несет домой», «Прятки», «Страшный зверь», «Сладкоежки», «Ладушки», «Мастера»). В «Ранце» новому броскому «ранцу-иностранцу» противопоставляется старый добрый ранец-друг. Новообразования «катанец», «швырянец», «дранец», «терянец» исчерпывающе описывают роль услужливого «приятеля» в играх школьника.

В стихотворении «Катастрофа» досадная, но вполне рядовая ситуация обнаружения родителями двойки в сыновнем дневнике предстала как семейная драма, итожащаяся недоуменным курьезным выводом виновника: «Почему я не привык // Прятать вовремя // Дневник?».

Поэт многосторонне изображает мир детства – от неумного фантазирования до попытки самоопределения («Все растут»). В стихотворениях «Лето», «Хорошо на свете», «Как стать знаменитым»,

«Плакса», «Капустный пирог», «Маменькин хвостик» автор точно воспроизвел и восхищение миром, безудержную радость, и уныние, и горечь.

В стихотворении «Лето в банках» излита сокровенная мечта: сбережь, «законсервировать» быстротекущее лето – его ласковую погоду, сиянье солнечного дня, дивные ароматы и вкусы.

Детскую распахнутость миру, готовность к восторгу передает произведение «Глаза»: их обладатель равно восторгается радугой, яблоней, книжкой. В стихотворении «Заботы» нарочитая серьезность интонации, настроение тревоги, лексический повтор создают образ маленького философа, обеспокоенного состоянием природы и судьбами мироздания.

Сюжет многих произведений Шилова одухотворяется мыслью о дружбе. Детально воспроизводя мир природы в его «микроскопических» проявлениях, поэт акцентирует идею всеобщей связи, гармонии. В стихотворении «Пескари и первоклашки» радость, полнота восприятия мира проявляется в задорных восклицаниях, замещающих действие.

Неожиданность сближения первоклашек и пескарей убеждает в единстве воссоздаваемого мира. Метонимическое описание – «Кепки // И фуражки, // Майки, // И рубашки» – дорисовывает образ разношерстной компании.

Герой-мальш Н. Шилова окружен любящими и понимающими взрослыми, принимающими его проказы. Легкая грустинка, таящаяся в веселых стихах, углубляет видение, расширяет палитру мира, внушает гармоничный настрой («Вверх и вниз»).

Многие стихи поэта строятся на комической аналогии мира животных с человеческим («Ветеран пруда», «Жучиха», «Малая родина»). Полный дружелюбия мир воплощает кит-фонтан – место встреч океанской мелкоты. Наложение ситуаций из человеческой сферы на явления природы служит источником юмора. Звери и насекомые заражены людскими слабостями (муха в «Изменнице»), подвержены человеческим хворям, как Комар в «Помогите!»

Посыл единства сущего бесхитростно реализуется в «Друге». Комичная взаимосвязь явлений, предметов, обитателей мира проступает в стихотворениях «Мечталка», «Кому кто нужен». Высокую мысль поэт умеет выразить ясно, незатейливо, занятно. Идея гармонии трогательно-наивно обрамляет знакомые образы: «Букашки гуляли, // Ромашки росли // На крохотной пяди // Огромной земли» («Букашки»).

Нередкая в стихах Шилова диалогическая форма изложения сюжета помогает прозвучать словно бы подслушанным беседам животных («Хрюшка», «Индюк», «Паучок», «Катя и Корова»). Лаконичный диалог в «Таракане» выразительно воплощает образ резвого героя, его обыденно-вечную коллизию с человеком. Торопливость и недосказанность реплик неутомимого бегуна объясняется как юмористически, так и драматически.

В поэзии Н. Шилова ребенку импонирует сдвиг реальности. Перевернутость мира достигается благодаря «заземлению» образов («Морская душа», «Неудачная покупка», «Вверх ногами», «Летний день», «На огонек», «Рыбка по фамилии Карась»). Озорной взгляд «вверх ногами» в «Чудище» позволяет раздвинуть границы пространства, сместить и углубить зрение. Шилова-поэта отличает новизна восприятия привычных вещей, шутливость освещения заурядных эпизодов. Смещение видения позволяет описать обыденное занятие – приготовление теста – как опасную военную операцию «Захват».

Переосмысление обычной ситуации, свежий взгляд на исконную вражду Кошки и Собаки в одноименном стихотворении способствует нетипичному исходу проблемы. Пресловутая недоброжелательность героев друг к другу нейтрализуется их сходным состоянием, незамысловатыми монологами, апеллирующими к идее миролюбия: они поочередно воодушевленно восклицают: «Да здравствуют // Солнышко, // Птички, // Цветочки!».

При всей игровой насыщенности, многие стихи Н. Шилова напоминают картинки с натуры – с обилием наглядных деталей, зоркостью и точностью взгляда («Собачка в телогрейке», «Драчливые воробьи», «Весенний гам», «Сороконожка»). Наблюдательность помогла создать теплый, уютный мир вещей и предметов, наделенных судьбой, характером, неиссякаемым дружелюбием и мастерovitостью («Два дымка», «Желанный гвоздь»).

По признанию поэта, в создании образа он шел от слова – яркого, необычного, привлекшего новизной, выстраивая на его основе образ. Он подбирает звучные глаголы, броские названия, изобретает новые словечки, видоизменяет известные слова, извлекая их подспудный смысл. Содержательна и разнообразна в его творчестве лексическая игра: своеобразные каламбуры, речевая экзотика, использование буквального понимания слова. Шолов прибегает к обиходным оборотам в целях речевой выразительности (ржание, блин, телек, кемарит, малолетки), нередко именно на них опирает образ, а также по-новому высвечивает его буквальной расшифровкой фразы. Комическое утрирование оригинально смыкает буквальный смысл с образным, афористическим в стихотворениях «Лужа и Стужа», «Муха в кефире». Каламбур помогает описать опасное приключение мухи, которая из кефира «еле вы-ка-раб-ка-лась», обретя очень «кислый вид» – и от специфического вкуса квашеного продукта, и от самого конфуза.

В стихотворении «Компания» остроумно обыграны многозначность слова и его прямая расшифровка: герой-молоток «компанию // Друзей // Сколотил // За пару дней». На развороте буквального понимания слова построены сюжеты и образы стихотворений «Полуденный дождь» и «Три медведя» (неуклюже, тяжеломерно шествующие мишки – топ-модели). Обыгрывание известных выражений («мокрое местечко», «ну и жук», «попасть в суп», «маменькин хвостик», «из мухи слона» – «Летающий слон») обогащает содержательную палитру образов, а в итоге развивает смысловую восприимчивость ребенка. В стихотворениях «Лето», «Несколько правил для тех, кто имеет хвосты» популярные словосочетания «держите хвост морковкой», «хвост держите

пистолетом», «задирайте хвост трубой» иллюстрируют оптимистически-ироничное «кредо» задорных героев.

Поэт обильно вводит в стихи забавные каламбуры, обыгрывание слов на основе звучания: болонка-балконка, речка-быстротечка, шарики-кошмарики, паучок-пустячок, неприветливый проветренный привет, грузовик-грозовик с «целым кузовом грома от металлолома», тучка, приглашающая подруг на летучку; смешные эвфемизмы – чайник-пыхтяйник, кипяток-булькоток, сладкощечки. У шиловского «муравья-бедняжки по спине бегут мурашки», а модница-корова отправляется в лес за грибами-коровниками. Звучный каламбурный стих «От Кувейта // До Китая // Всех желающих // Катает» воссоздает мерную горделивую поступь пустынного каравана («Верблюд»). Оригинальные словесные пассажи – «скрипесни», «считальцы», «чудята-юдята» (от «чудо-юдо»), «августук», «сентябряк», «босикомое», «непонятица» – созданы по законам детского словесного изобретательства.

Поэт охотно применяет популярную у детей путаницу, прибегает к метонимической игре, эвфемистическому описанию, создавая колоритные образы на основе омонимии, игры многозначностью слова. В стихотворении «Мычало и Рычало» метонимическая подмена позволяет превратить заурядный сельский эпизод в юмористический, когда ценна не столько ситуация, сколько способ ее сотворения. Замена обозначений животных яркими отглагольными неологизмами ввергает читателя в игру, цель которой – угадывание героев и погружение в перипетии шуточного сюжета. Разнообразен и нестандартен жанровый диапазон поэзии Шилова: кроме привычных, но трансформированных поэтом загадок и считалок («Моль», «Аты-баты», «Считалка», «Дождливая считалка», «Считалочка на неделю»), его книги пестрят содержательно емкими стихами-шутками, забавами («Козел и Баран»), страшилками-перевертышами («Ужастик», «Шестипрыг и Шестирот», «Страшилка»), объявлениями, посланиями («Новогоднее поздравление»), ироническими советами («Как стать знаменитым», «Если падаешь с Луны», «Микроб»), справками («Весенняя справка»), циркулярами, правилами; встречаются заздравная песня («Весенний день рождения»), посвящение, мечталка, ворчалка, надпись на заборе, идиллия: в «Дне ромашки» неприятельный цветок предстал связующим поколения началом.

В считалках сохраняется ритм классического жанра, сюжетная завязка, но история лишается жесткости, угрозы: месяц с «ножиком в кармане» занимается тайным добротворчеством («Месяц»). В «Старой считалке» поэт печалится об угасании классической игровой формы вследствие экологического дисбаланса. Многовариантен жанр загадки – традиционной, с ожидаемой отгадкой, и замаскированной («Блюда на полянке», «Чудо-юдо»). Загадки «Мычало и Рычало», «КИС-КИС», «Беда», «Пугало», «Страшный зверь», «Сад», «Бормотало-булькоток» строятся на фонетических подсказках, ярких описаниях-эвфемизмах, смешной словесной эквилибристике: «Кто там в чайнике // Пыхтит? // Кто в пыхтяйнике // Кряхтит?». Оживление героя-кипятка с помощью ярких, характеристичных глаголов – пыхтит, кряхтит,

выразительных эпитетов – грозный, коварен, горяч, наделение темпераментом – злобным и каверзным – примиряет с тривиальной отгадкой.

Особую страничку в творчестве Н. П. Шилова образуют своеобразные пародийные правила, циркуляры, предписания («Прятки», «Если»). Так, сконцентрировав множество отрицательных частиц в сочетании с «запретительными» глаголами в стихотворении «Все НЕ», поэт развенчал скучно-занудное «правильное» поведение, а в «Чихальных стихах» иронично изложил правила болезни и дал шуточный рецепт излечения.

Содержательно насыщенная форма совета в произведениях «Как стать знаменитым» и «Совет», в которых мнимонравоучительность внушения снимает его назидательный осадок. Ирония удачно маскирует морализацию в «Кашее», «Капустном пироге», «Нюнях», «Шалопая Шалопаяевиче».

Поэзия Н. П. Шилова созвучна мировосприятию ребенка, отличается светлым, любовно-чутким взглядом на окружающее, емкой образностью, колоритными героями, забавными сюжетами, обширной игровой палитрой, ритмико-интонационным разнообразием. Приемы словесной игры поэта оригинальны (при всей очевидности переключек с предшественниками и современниками). Они помогают развивать языковую восприимчивость ребенка, неожиданные аналогии способствуют углублению представлений о законах бытия и связях миров.

Многогранно воссоздавая мир детства, поэзия Шилова покоряет восторгом бытия. Заразителен доброжелательный посыл его стихотворений, таящих грустно-лукавую авторскую улыбку.

Список литературы

1. Бобина, Т. О. «Надо думать не о хлебе, а о звездах и о небе...» // Литература Урала. Детская литература Челябинска: самобытность и традиция. Книга 1. Статьи, доклады. – Челябинск, 2006. – С. 67-78.
2. Капитонова Н. А. Детский праздник. Николай Петрович Шилов <http://mv74.ru/blog/archives/nadezhda-kapitonova-o-nikolae-shilove/> (Дата обращения 26 апреля 2017 г.)
3. Логинова, Э. В. Достучаться до детской души... Поэзия Льва Рахдуса и Николая Шилова // Литература Урала. Детская литература Челябинска: самобытность и традиция. Книга 1. Статьи, доклады – Челябинск, 2006. – С. 27-36.
4. Ягодинцева, Н. Зверь страшный, шоколадоядный / Н. Ягодинцева // Деловой Урал. – 2001. – С. 7.

WORLD OF CHILDREN IN N.P. SHILOV'S POETRY: GENRE, STRY, SVEI

© T.O. Bobina

The article examines the work of Chelyabinsk children's poet N.P. Shilov through the prism of the application of traditional techniques of children's poetry. Analysis of leading themes, genres, images and techniques of his poetry convinces in

the originality of the poet's approaches to the embodiment of the multifaceted appearance of the child and his view of the world.

Keywords: N.P. Shilov, childhood world, comic, word game.

УДК 1751

ББК 80/84 Ш

ИДЕЯ ВОСКРЕСЕНИЯ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

© Т.П. Баталова, Г.В. Федянова

В статье рассматривается идея романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Анализируются взаимоотношения Мышкина с героями романа, выявляется противостояние христианской сострадательной любви и стихийных страстей. Доказывается, что под влиянием жертвенности Мышкина герои романа укрепляются в христианской вере. Предлагается вывод о том, что основная идея романа «Идиот» – идея воскресения. В романе «Идиот» выражается аксиология Достоевского.

Ключевые слова: Достоевский, сюжет, герой, сострадание, страсть.

Изучению идеи романов Достоевского способствует разрабатываемая И.А. Есауловым концепция творчества писателя, по которой *принципиальной* чертой произведений Достоевского является *парафраз* [3]. Диалогичность парафраз обуславливает диалогичность идеи произведения, что, в свою очередь, определяет и принципиальность сюжетного диалога, который, в противоположность теории М.М. Бахтина [1], выражает диалогичную авторскую идею. В связи с этим меняется концепция героев: они не противостоят авторской идее, а выражают её. Таким образом, принцип парафраз в творчестве Достоевского поддерживает концепцию идеологического романа Достоевского Б.М. Энгельгардта [11].

По наблюдениям И.М. Мейера [8: 600], в сюжете романа Достоевского можно выделить «рифмующиеся» ситуации. Продолжая мысль учёного, необходимо отметить, что рифмующиеся ситуации, и отрицая, и утверждая друг друга, обобщаются в композиционном элементе, раскрывающем и завершающем идею романа. Основная идея романа «Идиот» - идея воскресения. Она диалогична: утверждается через отрицание противостоящих ей стихийных страстей. Обобщающим образным выражением этого противостояния является романский образ картины Ганса Гольбейна Младшего «Христос во гробе».

Главная коллизия романа – противостояние христианской сострадательной любви Мышкина и стихийной страсти Рогожина - разрешается через ряд диалогично взаимосвязанных – рифмующихся - ситуаций. Понравившись друг другу при знакомстве [2: 17 – 18], герои встречаются в этот же день как соперники на вечере Настасьи Филипповны, где Лев Николаевич

предлагает Настасье Филипповне руку и сердце, Парфён Семёнович – торгует её любовь за сто тысяч рублей. Возникшее в душе Рогожина противоречие любви и злобы к Мышкину достигает своего апогея в день приезда Мышкина из Москвы в Петербург. Остроту взаимоотношений героев символизируют «нож» и «крест» [9: 26].

Мышкин приходит к Рогожину, чтобы успокоить того, но его «как бы пронзил» «чрезвычайно странный и тяжелый» взгляд [2: 212]. На письменном столе Рогожина Мышкин заметил новый «ножик» [2: 222 – 224].

Эту ситуацию отрицает последующая: злобе Рогожина противостоит душевная открытость Мышкина: «Парфён, я тебе не враг <...> я *ее* ”не любовью люблю, а жалостью” <...> и ты мне дорог. Я очень тебя люблю, Парфён» [2: 214 – 215]. Искренность и сострадание князя трогают Парфёна: «Я, как тебя нет предо мною, то тотчас же к тебе злобу и чувствую <...> Теперь ты четверти часа со мной не сидишь, а уж вся злоба моя проходит, и ты мне опять по-прежнему люб» [2: 215]. Рубеж между противоположными душевными состояниями Рогожина символизирует картина Гольбейна, висевшая «над дверью» [2: 224], ведущей в комнату перед лестничной площадкой. Рогожин признаётся, что «любит смотреть» на эту картину, но его вера «пропадает» [2:225]. Он просит Мышкина обменяться крестами. [2: 228 – 230]. Таким образом, при душевной поддержке Мышкина именно картина Гольбейна способствовала переходу душевного состояния Рогожина от «ножа» к «кресту», к крестному братанию. Но диалог рифмующихся ситуаций, выражающих их противоречие, продолжается. В этот же день «безумная страсть» Рогожина пересилила братские чувства. Рука Рогожина поднялась на Мышкина, но «Крест» остановил «нож» [2: 242]. Придя в себя после припадка, Мышкин в письме Рогожину посылает братское прощение [2: 374 – 375].

Диалог рифмующихся ситуаций сюжетно-композиционной линии Мышкина, Рогожина, Настасьи Филипповны завершается в последней сцене основной части романа. Здесь раскрывается и обобщается её идея – под влиянием жертвенности Мышкина душевно возрождается Рогожин. Достоевский, в соответствии с идеей романа, не изображает сцену убийства – победу стихийных страстей, но акцентирует потрясение Рогожина своим преступлением, его мучительную жажду сострадания, христианской любви крестного брата. Эта жажда христианской любви, её обретение, потрясают героев. Горячка Рогожина выражает трагизм самоотвержения пагубных страстей, глубокого раскаяния в своём преступлении. Безумие Мышкина – выражение его сердечной боли за крестного брата, его жертва ради спасения души Рогожина. В этом эпизоде сильнее, чем ранее, проявляется кенотическая и сострадательная природа Мышкина [7: 180-191].

Т.А. Касаткина необоснованно утверждает, что Настасья Филипповна воскресла, на том основании, что повествователь не пишет о том, что вошедшие в дом Рогожина увидели её труп [6:269]. Но за что же судили Рогожина и сослали на каторгу?

Таким образом, сюжетный диалог линии Мышкина, Рогожина, Настасьи Филипповны и его идея завершены в основной части. Дальнейшие – внешние,

фабульные – события описывает повествователь в «Заключении». Они углубляют, уточняют основную идею произведения. В «Заключении» повествователь – «мы», - очевидно, выражая мнение общества, сообщает, что Рогожин «<...> выслушал свой приговор сурово, безмолвно и “задумчиво”» [2:631]. Это подчёркивает раскаяние Рогожина, возрождающее его душу.

В «Заключении» завершаются сюжетно-композиционные линии, выражающие взаимоотношения Мышкина с другими героями. Радомский, несмотря на соперничество, предложил Мышкину дружбу [2:380]. Князь это предложение принял с радостью [2:381]. Эту ситуацию отрицают следующие: в ряде случаев Радомский сочувствует Мышкину, но психологически не может сойтись с ним. Это проявилось и в их последней встрече. Радомский хотел понять Мышкина, но не смог: «И как это любить двух? Двумя разными любовью какими-нибудь?» [2: 601]. Повествователь, выражающий мнение общества, сочувствует Евгению Павловичу [2:594]. Рассказ повествователя в «Заключении» о том, что происшедшая трагедия, жертвенность Мышкина вызвали в душе Радомского сострадание к Мышкину, помогли по-христиански полюбить его, обобщает и завершает рассмотренный диалог рифмующихся ситуаций. «<...> вследствие его <Радомского> стараний и попечений князь попал опять <...> в швейцарское заведение Шнейдера. Сам Евгений Павлович, <...> посещает своего большого друга <...>» [2: 631].

В романе проводится мысль о взаимной симпатии князя Мышкина, Коли Иволгина [2:196; 200; 243; 244; 454; 571-572] и Веры Лебедевой [10]. Вера и Коля некоторое время «негодовали» на князя Мышкина за решение жениться на Настасье Филипповне [2: 594]. Но это неприятие его выбора сочетается с сочувствием: «Вера Лебедева и Коля были в ужаснейшем страхе за князя; у них, однако, было много хлопот; они распорядились в комнатах князя приёмом и угощением» [2: 610]. Сюжетно-композиционные линии этих героев обобщаются и завершаются сообщением повествователя в «Заключении» о том, как они, узнав о происшедшей трагедии, сострадали князю, переписывались по этому поводу с Радомским. Таким образом, сюжетно-композиционные линии Коли Иволгина и Веры Лебедевой свидетельствуют о том, что под влиянием жертвенности Мышкина эти герои принимают его христианское мироощущение. Возвращаясь в Россию, Лев Николаевич писал Лизавете Прокофьевне – последней представительнице княжеского рода Мышкиных. Она не ответила. [2:10]. Эта ситуация отрицается рядом последующих, выражающих сердечность Епанчиных к Мышкину, особенно генеральши: «<...> сам Бог тебя <Мышкина> мне как друга и как родного брата прислал» [2: 329 – 330].

После решения Мышкина жениться на Барашковой, Епанчины отказали Мышкину от дома [2: 592 – 593]. В «Заключении» рассказывается о посещении Мышкина Епанчиными и князем Щ: «По-видимому, ему уже всё было прощено» [2: 632 – 633]. Этот эпизод «Заключения» как отрицание отрицания рифмующихся с ним ситуаций основной части обобщает и завершает сюжетно-композиционную линию взаимоотношений Мышкина и Епанчиных, поддерживая идею воскресения.

Под влиянием жертвенности Мышкина изменилось и отношение к герою повествователя («мы»), выражающее мнение общества. Если повествователь сочувствовал резким словам Евгения Павловича при последней встрече героев [2: 594], то в «Заключении» он сочувствует героям, сострадающим Мышкину. Следовательно, и в обществе усиливается сострадание князю.

Таким образом, жертвенность князя Мышкина помогла укрепить христианскую веру героям романа – Рогожину, Радомскому, Коле Иволгину, Вере Лебедевой, Епанчиным, князю Щ, и – голосу общества – повествователю. Следовательно, романский образ картины Ганса Гольбейна Младшего «Христос во гробе» подчёркивает в противоположность смерти – Христос Воскресе! [4:272-300]. В некоторых исследованиях ставится вопрос: почему Достоевский не показывает воскресения Мышкина [5: 184]. Но Мышкин – жив. О воскресении Мышкина можно говорить в метафизическом, в метафорическом смысле: он воскресает через духовное прозрение других персонажей романа, ощутивших влияние его жертвенности.

Таким образом, данное исследование приводит к заключению: основная идея романа «Идиот» – идея Воскресения.

Список литературы

1. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: «Советская Россия», 1979. – 320 с.
2. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. Канонические тексты. Т.V111 / Ф.М. Достоевский. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2009.
3. Есаулов, И.А. Парафраз у Достоевского. Достоевского. Доклад / И.А. Есаулов. // XXXIV Международные Старорусские чтения «Достоевский и современность». 23 – 26 мая 2019 г. Программа. 23 мая. Утреннее заседание. Старая Русса, 23 – 26 мая 2019.
4. Захаров, В.Н. Имя автора – Достоевский / В.Н. Захаров. - М.: «Индрик», 2013. – 456 с.
5. Казаков, А. А. Л.Н. Мышкин и сюжет распятия – воскресения /А.А. Казаков. // Достоевский и современность. Материалы XX Международных Старорусских чтений 2005 г. Великий Новгород: Объединённый Новгородский музей-заповедник, 2006. С. 184 – 189.
6. Касаткина, Т.А. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: после знакомства с подлинником / Т.А. Касаткина // Касаткина Т.А. Священное в повседневном. Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 249 – 269.
7. Кунильский, А. Е. «Лик земной и вечная истина». О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского / А.Е. Кунильский. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006 – 332 с.
8. Мейер, И. М. Рифма ситуаций в одном романе Достоевского / И.М. Мейер // IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. Т.1. М.: АН СССР, 1962. С. 600 – 601.

9. Натова, Н. Метафизический символизм Достоевского. / Н. Натова. // Достоевский: Материалы и исследования. 14. Под редакцией Н.Ф. Будановой и И.Д. Якубович. СПб: «Наука», 1997. – С. 26 – 45.

10. Федянова, Г. В. Сюжетно-композиционная роль образа Веры Лебедевой в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». / Г.В. Федянова. // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения – 2014. Ч. 2. Литературоведение. СПб.: СПГУТД, 2015. – С. 102 – 108.

11. Энгельгардт, Б.М. Идеологический роман Достоевского. / Б.М. Энгельгардт. // Энгельгардт Б.М. Избранные труды. СПб, Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1995. – С. 270 – 308.

THE IDEA OF RESURRECTION IN F.M. DOSTOEVSKY'S NOVEL “THE IDIOT”

© *T.P. Batalova, G. V. Fedianova*

The article discusses the idea of the novel F. M. Dostoevsky "Idiot". Analyzes the relationship between Myshkin with the characters of the novel, reveals the confrontation of Christian compassionate love and natural passion. It is proved that under the influence of sacrifice of Myshkin, the novel's characters are strengthened in the Christian faith. Offered the conclusion that the main idea of the novel "the Idiot" – the idea of resurrection. In the novel "the Idiot" is expressed axiology of Dostoevsky.

Keyword: Dostoevsky, plot, hero, compassion, passion.

УДК 8Р1

ББК 83.3(2Рос=Рус)

«МЕЛОЧИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ» Е. ВОДОЛАЗКИНА КАК ПРИМЕР ГИБРИДИЗАЦИИ РАССКАЗА И АНЕКДОТА

© *Ю.А. Гимранова*

Задача статьи – осуществить анализ жанровой номинации рассказов Е. Водолазкина цикла «Мелочи академической жизни». Современный писатель, следуя определенной литературной традиции (рассказы-анекдоты В.М. Шукшина) создает для российского читателя новый вид эпического жанра: «рассказ-случай». В статье выводятся основные функциональные свойства текстов Водолазкина, рассматривается в сравнении с типичными персонажами анекдотов стереотипный образ ученого, представителя академической элиты общества. Обращение к гибридации жанров не выходит за рамки общих тенденций развития русской литературы начала XXI века. Такие трансформации жанров позволяют автору успешно соединить повествовательность рассказа с лаконизмом, коммуникативностью, единственным описываемым событием и иронией анекдота. Правдивые истории из жизни академического круга с установкой на нон-фикшн, но с долей

вымысла показывают читателю узнаваемый человеческий тип ученого как еще одну ипостась национального характера.

Ключевые слова: анекдот, рассказ, гибридизация, коммуникативность, ирония, Е. Водолазкин.

Современная литература тяготеет к изменению не только содержания текстов (по сравнению с классической тематикой), но и к трансформации формы, жанровым модификациям. Писатели конца XX – начала XXI веков стремятся к «минимализации» объема больших жанров и к «гибридизации» разноприродных жанров [6, с. 21]. Так новейшая литература пытается обновить старые формы, которые наиболее адекватно отражают сложность и многогранность окружающей действительности.

Определение жанровой номинации произведений нашего времени расплывчато и неопределенно, да и самим писателям, по большей части, безразлично, к какому жанру отнесут их произведения критики и литературоведы, потому что выявить жанр в чистом виде не представляется возможным. «Жанровое самоопределение художественного создания для автора теперь становится не исходной точкой, а итогом творческого акта; соответственно определение жанра является для читателя актом «постперцепции» [7, с. 323].

Современные писатели, выражая свое отношение к миру и к культурному наследию, перерабатывают классические жанры с помощью:

1. Иронической игры (пародийности).
2. Деконструкции («де-» – разрушение, «кон-» – созидание) – это разрушение исходных идей и смыслов и одновременное с этим установление, созидание новой семантики. Она служит «выявлению внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых... остаточных смыслов» [4, с. 56].
3. Тяготением к чертам массовой литературы.
4. Трансформации, гибридизации форм как одной из возможностей обновления.

Последний вид жанровой «переработки» становится одним из наиболее частотных в современных текстах, поскольку позволяет расширить возможности одного жанра за счет присоединения другого. В малой прозе последних лет наблюдается многообразие форм рассказа с признаками разнообразного жанрового и стилистического поиска: рассказ-роман, роман-фрагмент, рассказ-анекдот, рассказ-энциклопедия и пр. Проблема гибридизации жанров актуальна в современной литературной ситуации, а ее исследование занимает большое место в работах последних лет (М. Эпштейн, И. Шайтанов, М. Черняк, Г. Бинова, Т. Маркова и др.)

Современный русский писатель и литературовед Евгений Германович Водолазкин также прибегает к гибридизации жанров, в частности, к объединению жанров рассказа и анекдота. Современными исследователями еще не уделено внимание данной проблеме в творчестве обозначенного выше писателя, что на наш взгляд, является упущением, которое должно восполнить.

Е. Водолазкин с 2008 года начал публиковать короткие рассказы из жизни ученых на страницах «Новой газеты», которые в дальнейшем образовали цикл и вышли под единым названием «Мелочи академической жизни» («Инструмент языка. О людях и словах», 2012 г.). Претендуя на достоверность своих историй, автор именуется их «загадочным словом нон-фикшен» [1]. Рассказы посвящены описанию интересных случаев из жизни ученых, которая, по мнению Водолазкина, полна «опасностей и тревог», «землетрясений и цунами» [1].

Жанровые особенности текстов цикла не в полной мере определяются авторскими рамками «рассказов-случаев», которая подчеркивает лишь содержательный пласт текстов. На наш взгляд, более точная характеристика была бы рассказ-анекдот.

В.М. Шукшин впервые выделил «рассказ-анекдот» в качестве отдельной жанровой номинации в таком ряду, как «рассказ-судьба», «рассказ-характер» и «рассказ-исповедь» [9, с. 246]. В дальнейшем многие писатели тяготели к данному типу переработки традиционного эпического жанра: С. Довлатов, Е. Попов, Е. Водолазкин и др. «Анекдот – своего рода жанр-бродяга, который готов приткнуться фактически где угодно, лишь бы была крыша над головой. Анекдот не питается за счет других жанров, но питает их сам, освежая, обогащая, привнося разнообразие и глубину» [5, с. 6]. Именно с целью подпитки, углубления и обогащения классического жанра писатели прибегают к гибридизации малого эпического жанра с анекдотом. Водолазкин подстраивает и модифицирует рассказ: изменяет ритм, тональность, соединяет реальные события, философские размышления, иронию, рожденную из чувства абсурдности бытия, что заметно уменьшает эпичность, но углубляет смысловое, эмоциональное, идеологическое в нем.

Функции текстов цикла «Мелочи академической жизни» сродни функциям жанра анекдота, выделенные М.В. Воробьевой [2], а именно:

1) социальная (автор стремится показать схожесть проблем обывателей и ученых: нехватка денег, непонятность обществом, проблемы со здоровьем, неустроенность быта и пр.):

«Профессор Б., сын покойного академика Б., очень любил своего отца. Когда о Б.-старшем писали плохо, Б.-младший принимал это близко к сердцу. Нервничал, перевозбуждался – как и положено сыну. Однажды об академике Б. написали как-то совсем уж плохо. Автор статьи (дама) высмеивала излишнее увлечение академика литературой соцреализма. Профессор Б. был расстроен в высшей степени. Находясь на публике, он позволил себе ряд горьких замечаний, пообещав, среди прочего, «выпустить автору кишки через нос» [1]. («Отец и сын»)

2) критическая (горькое высмеивание негативных черт власти академического круга, но сами герои-ученые не критикуются автором);

«...отпускаемые научному сообществу деньги – по свойству, очевидно, легких материалов – сосредотачиваются преимущественно в верхних его слоях. Что, вообще говоря, не вполне соответствует распределению в этом сообществе научных идей» [1]. («1810 рублей»)

3) развлекательная (шутливый стиль повествования автора кроме смеховой служит еще одной задаче – снижение уровня официальности представления ученых мужей):

«Однажды мой коллега берлинский профессор Хайнц П. зевнул на заседании кафедры. Заседание – оно и в Берлине заседание, и ничего интересного на нем, конечно же, не услышишь. Вместе с тем профессор вовсе не собирался зевать демонстративно. Будучи человеком предпенсионного возраста, он вообще избегал привлекать к себе внимание. Особенно со стороны заведующего кафедрой, от которого зависели возможные сокращения. Так что профессор прикрыл рот ладонью и сделал всё, чтобы зевнуть украдкой. Зевая, он услышал хруст и почувствовал боль в челюсти. На мгновение ему даже показалось, что рот не закрывается. Это (думал зевнувший) было бы слишком нелепо» [1]. («Без права на улыбку»)

4) коммуникативная (одна из основных целей Водолазкина – поддержка живой связи с читателями, отсюда яркая диалогичность авторской речи, установка на неформальное общение);

5) интегративная (автор акцентирует внимание на сплоченности и взаимответственности членов академического круга, которая расширяется за счет живого представления описываемых событий и захватывает читателя):

«Выдающийся литературовед Ф. в конце жизни разговаривал сам с собой. Это ни в коей мере не указывало на его (не вижу, мол, достойного собеседника) заносчивость, потому что Ф. находил возможность разговаривать и с другими. В сущности, то, что в данном случае называли беседой с самим собой, было скорее мыслями вслух, произносившимися негромким голосом. Таким голосом в театре произносят реплики с ремаркой «в сторону». Эти тексты звучали независимо от присутствия коллег, что характеризовало Ф. как человека, расположенного к откровенности. Стоя рядом с ним в библиотеке, можно было услышать:

– Посмотрю-ка эту книгу. Новая... Чушь, наверное. – Шуршание пролистываемых страниц. – И ведь точно – чушь» [1]. («Мало приятного»)

6) психотерапевтическая (автор в рассказах создает ощущение психологической поддержки и защиты за счет знания: у ученых такая же жизнь, как и у остальных людей):

«Вслед за Ленинградским университетом «космополитов» начали прорабатывать и в Пушкинском Доме. Зайдя в туалет, Борис Михайлович Эйхенбаум сказал: «Вот единственное здесь помещение, где легко дышится». С тех пор много там воды утекло. Интересно, что самые неприятные вещи в Пушкинском Доме по-прежнему случаются вне туалета» [1]. («Легкое дыхание»)

7) гармонизирующая (стереотипное представление о жизни ученых: «поблескивание очков, скрипучее “бэтенка”» [1] – заменяется новым лишенным налета привычности образом человека, ищущего свое место в большом мире);

8) компенсаторная (автор утешает читателя, показывает схожесть жизненных ситуаций, в которые попадает ученый и обычный человек, что,

конечно же, не дает конкретного выхода из неприятностей, но приносит чувство облегчения).

«Анекдот – это короткий устный смешной рассказ о вымышленном событии с неожиданной концовкой, в котором действуют постоянные персонажи, известные всем носителям языка» [8, с. 20]. Главными героями рассказов Водолазкина становится класс людей, узнаваемых всеми носителями языка по стабильным речевым («бэтенка», витиеватые, нарочито вежливые речевые обороты) и поведенческим (проведение лекций, собраний, издание научных статей, эвристические беседы, чтение в библиотеке) характеристикам. Именно эти качества делают группу лиц академического круга не нуждающейся в представлении. Ученый становится в один ряд с такими типичными героями анекдотов, как муж, жена, любовник, студент и пр. Существует огромное количество бытующих в народе анекдотов «о профессоре». Но академический круг ученых Водолазкина принципиально отличается от этого типа персонажей.

Во-первых, большинство ученых называются автором по фамилии, имени, отчеству, со всеми регалиями, так сказать, что противоречит анекдотическому принципу стереотипизации. Дмитрий Сергеевич Лихачев, Сергей Сергеевич Аверинцев, Николай Дмитриевич Чечулин, Николай Иванович Веселовский – вот лишь несколько имен ученых, истории из жизни которых рассказывает Водолазкин. Хотя в некоторых рассказах имя героя скрывается (пушкинодомец Л., два аспиранта Александра, профессор Б., сын покойного академика Б., декан Михайло Г.), но эти тексты лишь немного разбавляют реальные номинации и топосы, что не влияет на читательское восприятие правдоподобия.

Во-вторых, герои анекдотов действуют без какой-либо психологической мотивировки, по желанию рассказчика, что нельзя сказать о персонажах «Мелочей академической жизни». Ученые в каждой курьезной ситуации, встающей у них на пути, вынуждены сделать выбор. Такими случаями могут стать: запись в поздравительном альбоме для женщин Пушкинского Дома, игра в винт, исправление неверного ответа студентки, выезд в совхоз «Федоровское» на сборы турнепса и пр.

Речь ученых Водолазкина не отходит от рамок речи персонажей анекдотов и характеризуется частотными восклицательными и вопросительными предложениями, а также простыми синтаксическими конструкциями: «Но у вас ведь такой опыт!», «Кот Василия Григорьевича лучше вас играет!», «Почему вы топчете их привычки?», «А что это были за рыбы? – Пираньи» [1]. Авторский текст разворачивается в прошедшем времени совершенного вида, что позволяет представить описываемые события здесь и сейчас, происходящими на глазах читателя: «В дирекцию Пушкинского Дома позвонили из обкома партии», «Как-то раз с группой немецких богословов я приехал в Женеву», «В 1987 году произошел пожар в Библиотеке Академии Наук» [1]. А первые строчки рассказов, приведенные в качестве примера выше, являются своеобразным метатекстовым вводом в повествование, который

служит не столько типичности построения текста, сколько определенным критерием узнавания анекдота.

Содержание каждого рассказа-случая «Мелочей академической жизни» – определенная анекдотическая ситуация, балансирующая между реальностью и вымыслом. Данная проблема снимается, по мнению автора, «налетом фольклорности» [1], который успел покрыть некоторые истории. Это также роднит тексты Водолазкина с анекдотом, фольклорным по происхождению и бытованию жанром. Так проявляются следующие особенности: вариативность, импровизационность и ситуативность рассказов о жизни ученых. Из различных цитат, случаев, личных воспоминаний, объединенных общей тональностью иронии, автор создает единую картину жизненного реализма и абсурда.

Ирония в качестве ведущего мотива рассказов, что еще раз подчеркивает связь с анекдотом, служит фиксации бытовых деталей и показывает курьезный факт с другой стороны, отражающей горечь, безысходность и тоску:

«Впрочем, такие голоса раздаются все реже: их обладатели попросту уходят из науки» [1]. («1810 рублей»).

«Наступило время, когда каждый занят своим делом и не отвлекается на посторонние предметы. И профессоров после лекций больше не провожают. Выражаясь, современным языком, у общества другие приоритеты. Но зонтики, как и раньше, теряют все. Парадокс состоит в том, что их по-прежнему никто не находит» [1]. («Петербургские зонтики»).

«Статистика и ощущения говорят, что жизнь стала чуть легче. Только ведь уменьшение плохого не всегда ведет к увеличению хорошего. Потому что хорошее должно быть в виде приятного. А приятного – мало» [1]. («Мало приятного»).

Но если анекдот безапелляционен и его пуант ведет только к одному выводу, то в текстах Водолазкина мы видим подчеркнутую неоднозначность, недоговоренность. Ответить на главные вопросы русской литературы и жизни – «Что делать?» и «Кто виноват?» – автор тактично предлагает самому читателю.

«О блокаде Лихачевым написано несколько десятков страниц. <...> Он рассказывает о случаях величайшего самоотречения и немыслимых зверствах. Рассказывает о Пушкинском Доме, об умиравших один за другим литературоведах, о дирекции, обедавшей за закрытыми дверями и торговавшей институтской квотой на эвакуацию. Этот Дом был лишь маленькой моделью города, пожираемого блокадой. Города с нечеловечески страдающими людьми. С Андреем Ждановым во главе, получавшим спецрейсами ананасы. Сохранявшим силы для своего главного литературоведческого труда, опубликованного в 1946 году» [1]. («Литературоведы в блокаду»).

Таким образом, рассказы-случаи Водолазкина совмещают в себе социальный, натуралистический рассказ с элементами иронии и сарказма анекдотов. Современный писатель обращается к гибридизации жанров, соединяет повествовательность рассказа с лаконизмом, коммуникативностью и иронией анекдота, чтобы поведать читателю правдивые истории из жизни академического круга, показать узнаваемый человеческий тип ученого как еще

одну ипостась национального характера, приблизить этот образ к обычному «неученому» человеку, «взломать» стереотипность мышления обывателей и показать всеобщую картину абсурдности жизни, что заставит читателя «задуматься, засомневаться, а это качество истинно русской литературы: пытливо искать ответы на вопросы, не останавливаясь на однозначном решении» [3, с. 93].

Список литературы

1. Водолазкин Е.Г. Инструмент языка. О людях и словах. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=211111>
2. Воробьева М.В. Анекдот как феномен повседневной культуры советского общества (на материале анекдотов 1960–1980-х годов): автореф. дис. ... канд. культурологич. наук. Екатеринбург, 2008. – 24 с.
3. Гимранова Ю.А. И.С. Тургенев и современная русская литература / Гимранова Ю.А. // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Т. 9. Вып. 3. – 2017. – С. 88-96.
4. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. – Москва: Интрада, 1996. – 256 с.
5. Курганов Е. Анекдот как жанр русской словесности / Е. Курганов. – Москва: ArsisBooks, 2014. – 264 с.
6. Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца 20 века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): автореф. дисс. канд. филол. наук. – Екатеринбург. 2003. – 28 с.
7. Тамарченко Н.Д. «Твердые» и «свободные» варианты эпической формы / Н.Д. Тамарченко // Теория литературы: учеб. пособие в 2 т. / С.Н. Бройтман, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа. – Москва: Академия, 2004. Ч.2, гл. 1. – С. 372-400.
8. Шмелева Е.Я. Русский анекдот. Текст и речевой жанр / Е.Я. Шмелева. – Москва: Языки славян. культуры, 2002. – 143 с.
9. Шукшин В.М. Вопросы самому себе /В.М. Шукшин. – Москва: Мол. гвардия, 1981. – 256 с.

“TRIVIA OF ACADEMIC LIFE” BY E. VODOLAZKIN AS AN EXAMPLE OF THE HYBRIDIZATION OF THE STORY AND JOKE

© J.A. Gimranova

The purpose of the article is to analyze the genre nomination of E. Vodolazkin's short stories of the cycle “Trivia of Academic Life”. A modern writer, following a certain literary tradition (V.M. Shukshin's short stories-jokes) creates for the Russian reader a new kind of epic genre: “story-case”. The basic functional properties of Vodolazkin's texts are derived in the article. A stereotypical image of a scientist, a representative of the academic elite of the society is examined in comparison with typical anecdotes. The appeal to the hybridization of genres does not go beyond the general tendency of the development of Russian literature at the beginning of the 21st century. Such transformations of genres allow the author to successfully combine the narrative of the story with laconicism, communicativeness,

the only event described and the irony of the joke. True stories from the life of the academic community with a focus on non-fiction, but with a degree of fiction, show the reader the recognizable human type of scientist as another hypostasis of a national character.

Key words: joke, story, hybridization, communication, irony, E. Vodolazkin.

УДК 128

ББК 80/84

ФИЛОСОФИЯ ОПРОЩЕНИЯ Л.Н.ТОЛСТОГО И МИНИМАЛИЗМ КАК ОБРАЗ ЖИЗНИ

© Н.Г. Дядык

В статье рассматривается, как аксиологические идеи Толстого преломляются в современной культурной ситуации. Философия опрощения Толстого является одним из источников минимализма как образа жизни, который возникает как попытка противостоять обществу потребления. В статье проводится сравнительно-сопоставительный анализ минимализма и философии опрощения. Философия опрощения Толстого имеет целью достижение праведной жизни и гармонии с природой, от которой далеко ушел культурный человек. Минимализм как социально-философский феномен современности предполагает выход из общества потребления и снижение его негативных последствий посредством ограничения и упрощения своих жизненных потребностей и обращения к духовным аспектам своего бытия.

Ключевые слова: опрощение, смысл жизни, простота, самосовершенствование, общество потребления, вера.

Что такое добро и зло, в чем смысл жизни, что такое любовь, есть ли Бог, как стать счастливым, – эти и другие вечные вопросы философии, - интересуют не только философов-профессионалов, но и писателей. Между философией и литературой в аксиологическом аспекте обнаруживается область пересечения, поскольку писатели, как и философы, также рассуждают о вопросах этики и морали, но в художественной форме. Предметом изучения данной статьи является аксиосфера Л.Н. Толстого, а именно то, как коррелируют философия опрощения, выдвинутая им, с такой формой философии повседневности как минимализм.

Под минимализмом как формой философии повседневности мы понимаем образ жизни, возникший как реакция на общество потребления и предполагающий отказ от неосознанного потребительства, упрощение своих жизненных потребностей с целью духовного самосовершенствования, о чем мы писали в работе «Минимализм как форма философии повседневности» [4]. Минимализм как образ жизни – социально-философский феномен, возникший в дискурсе общества потребления. Л.Н. Толстой жил в XIX веке, когда общество потребления представлял собой привилегированный класс. Опрощение Толстого – это, по высказыванию Булгаков С.Н., стремление «уйти из города,

из культуры, сесть на землю, опроститься, слившись с земледельческим людом в труде, в религиозном осмыслении жизни, в свободе от дурмана цивилизации» [3, с.114]. Несмотря на кажущуюся утопичность нравственного учения Толстого, оно является одним из источников минимализма как социально-философского феномена. Толстой как духовный наставник наряду с Буддой и Сократом является предтечей минимализма. Рассмотрим, что же общего между минимализмом и философией опрощения Л.Н. Толстого и в чем их отличие.

Жизнь Толстого условно можно разделить на две половины: до 70-х годов - это великий писатель, а после 80-х годов - это уже человек, который вывел себя из культурных общепринятых традиций и принял на себя роль духовного наставника. Созданная Толстым философия опрощения отразила идеи славянофильства о том, что путь западного развития, культуры и техники ложен и необходим возврат к природе и к народу. После глубокого мировоззренческого кризиса, сопряжённого с духовным исканиями, Л.Н. Толстой пришёл к идее опрощения, предполагающей отказ от благ современной ему цивилизации и высшего общества, переход к более простому образу жизни. Философия опрощения, привлекла много последователей, что породило такое движение как толстовство. Основными идеями толстовства были непотворение злу насилем, всеобщая любовь, нравственное самосовершенствование личности и опрощение. С.Н. Булгаков в работе «Простота и опрощение» пишет, что у нравственного учения Толстого было несколько мотивов: социально-экономический, религиозный и вероучительский [3]. Социально-экономический мотив опрощения состоял в стремлении Толстого преодолеть социальное неравенство между привилегированным сословием и беднотой. Религиозный и вероучительский мотивы опрощения связаны с особенностями понимания Толстым проблемы веры в целом и христианства в частности. Рассмотрим, как аксиологические идеи Толстого коррелируют с современной культурной ситуацией.

Современную культурную ситуацию можно описать как общество потребления, главной проблемой которого является сведение человеческой личности к функции потребления благ и услуг, о чем пишет философ Бодрийяр, и следовавшему из этого кризису идентификации современного человека [2]. Как попытка преодолеть этот кризис возникает минимализм как форма философии повседневности, попытка противостоять довлеющему влиянию общества потребления, идеи которого оказываются созвучны философии опрощения Л.Толстого. Главное, что объединяет минимализм как образ жизни и философию опрощения Л.Н. Толстого – это идея упрощения жизненных потребностей. Современный минималист Лео Бабаута, автор книги «Жизнь без усилий», пишет, что общество потребления усложняет базовые потребности человека, навязывая ему множество искусственных потребностей [1]. В обществе потребления человек, таким образом, становится инструментом, чья функция сводится к обеспечению непрерывного процесса производства и потребления товаров и услуг [там же]. Минимализм как форма философии повседневности выступает против приравнивания уровня личного счастья к уровню потребляемых благ. Минимализм становится способом практикования

философского образа жизни, «заботы о себе» по М.Фуко, которая предполагает деятельность субъекта по очищению, преобразованию и трансформации своего сознания [8].

Идея упрощения своей жизни с материальной точки зрения в сторону духовного углубления является одной из центральных в философии опрощения Л.Н. Толстого. Идею опрощения в художественной форме воплощает в себе герой романа «Анна Каренина» Константин Левин, который так же, как и Толстой, несмотря на принадлежность к высшему слою общества, большую часть времени живет в деревни, занимается физическим трудом наравне с крепостными, думает о том, как улучшить жизнь крестьян, размышляет о вере и смысле жизни. Опрощение, отказ от материальных желаний является одним из путей освобождения и достижения нирваны в буддизме, идеями которого интересовался Л.Н. Толстой, о чем пишет А.М. Пятигорский в работе «Толстовская трактовка буддизма» [5]. «Толстовская концепция буддизма, - пишет Пятигорский, - вписывалась в его «очистительное», протестантское понимание христианства» [5, с.252].

Схожую с Толстым идею упрощения жизненных потребностей высказывает его современник американский писатель и философ Генри Торо в книге «Уолден, или жизнь в лесу» (1854), которая была написана на основе личного двухлетнего эксперимента автора по изоляции от общества и сосредоточении на самом себе и своих нуждах. Эксперимент Торо должен был дать понять зарождающемуся обществу потребления, что хорошо и счастливо жить можно и вне общества, удовлетворяя все естественные потребности собственным трудом. Генри Торо пишет по поводу свободы от материальных привязанностей следующее: «Большая часть роскоши и многое из так называемого комфорта не только не нужны, но положительно мешают прогрессу человечества. Что касается роскоши и комфорта, то мудрецы всегда жили проще и скуднее, чем бедняки. Никто не был так беден земными благами и так богат духовно, как древние философы Китая, Индии, Персии и Греции» [7, с.10].

Для современного человека минимализм не является радикальным отказом от благ цивилизации, а скорее становится философией осознанного потребления и умеренности. Минимализм как образ жизни не означает аскетизм, скорее он соответствует концепту «достаточно», или по-шведски «лагом¹». Стиль жизни «лагом», пришедший из скандинавских стран и приобретающий все большую популярность в массовой культуре, по сути является разновидностью минимализма как формы философии повседневности. Поклонники стиля жизни «лагом», как и минималисты, довольствуются тем, что действительно необходимо. Основная идея жизни в стиле «лагом» состоит в соблюдении баланса между работой и отдыхом, пользой и удовольствием, искусственным и естественным.

¹ В современной массовой культуре можно говорить о моде на стиль жизни «лагом», описанный, например, в книге авторов Джексон, Ларсен. Маленькая книга лагом. Счастливая жизнь по-шведски. – ОДРИ, 2018.

Основным отличием между минимализмом как образом жизни и философией опрощения Л.Н. Толстого является, на наш взгляд, то, что минимализм лишен своей религиозной составляющей в то время как для философии опрощения Толстого вера является одним из мотивов. Минимализм необязательно предполагает приверженность какой-либо религии. Минималистом может быть и атеист, и буддист, и христианин. Для Толстого же опрощение связано напрямую с его пониманием проблемы веры, нашедшей отражение в философско-публицистических работах Толстого: «Исповедь» (1882), «В чем моя вера» (1884), «Религия и нравственность» (1894).

Образ жизни Л.Н. Толстого и его философско-публицистическая деятельность после 1880-х годов породила неоднозначный отклик у современников от понимания Толстого как христианского подвижника и основателя новой религии до отлучения его от церкви. Философию опрощения Толстого, на наш взгляд, необходимо рассматривать как условие духовного самосовершенствования личности и следствие понимания писателем проблемы веры. В работе «В чем моя вера» (1884), писатель раскрывает свое понимание пониманию христианства, отличающее от понимания ортодоксального. «Оттолкнули меня от церкви и странности догматов церкви, и признание и одобрение церковью гонений, казней и войн, и взаимное отрицание друг друга разными исповеданиями; но подорвало мое доверие к ней именно это равнодушие к тому, что мне казалось сущностью учения Христа, и, напротив, пристрастие к тому, что я считал несущественным», – пишет Толстой [7, с. 307]. Писатель излагает свою «диалектику души», свой путь от отрицания религии к ее пониманию. Религия становится для Толстого этической основой жизни, поскольку именно она дает человеку ответ на вопрос о том, как жить правильно, что не способна сделать ни одна наука. При этом этическим идеалом для Толстого становится «Нагорная проповедь» Христа, где описывается идеал любви к ближнему и следующая из него идея о непротивлении злу насилем. Исходя из вышесказанного следует, что религиозный мотив является одним из главных стимулов, подтолкнувших Толстого к опрощению.

Таким образом, философия опрощения Л.Н. Толстого занимает важное место в аксиосфере его творчества. Данная идея коррелирует с минимализмом как социально-философским феноменом современности, являясь одним из его источников. Основная идея философии опрощения Толстого и минимализма как образа жизни состоит в простоте, отказу от роскоши и благ цивилизации, что должно послужить одним из путей достижения духовного самосовершенствования личности, достижения счастья и душевной гармонии – такого состояния души, которое древнегреческие стоики называли термином «атараксия». Для Толстого философия опрощения есть путь к отказу от материальных желаний и путь обретения истинной веры. Минимализм как образ жизни независим от конфессиональной принадлежности его субъекта. Главная цель минимализма – свести на нет отрицательные воздействия общества потребления, выйти из кризиса идентификации и обратиться к своему подлинному «я». Таким образом, аксиологические идеи Л.Н. Толстого,

связанные с самосовершенствованием и поиском смысла жизни, оказываются востребованными в контексте современной культурной ситуации.

Список литературы

1. Бабаута Л. Жизнь без усилий / Л. Бабаута. – М.: Альпина Паблишер, 2013. – 178 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр – М.: Культурная революция, Республика, 2006. – 269 с.
3. Булгаков С.Н. Простота и опрощение / С.Н. Булгаков // О религии Льва Толстого. М., 1912. Сб. 2. С. 114-141. Источник: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/kritika-o-tolstom/bulgakov-prostota-i-oproschenie.htm>.
4. Дядык Н. Г. Минимализм как форма философии повседневности / Н.Г. Дядык // Социум и власть. 2019. № 2 (76). С. 106 – 117.
5. Пятигорский А.М. Толстовская трактовка буддизма / А.М. Пятигорский // Избранные труды. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – С. 251–256.
6. Толстой Л. Н. В чём моя вера? / Л.Н. Толстой // Полное собрание сочинений : в 90 т. — М.: Художественная литература, 1957. – Т. 23.– С. 304–465.
7. Торо Г. Уолден, или жизнь в лесу / Г. Торо. – М.: Рипол Классик, 2018. – 325с.
8. Фуко М. Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году / М. Фуко. – СПб.: Наука. – 2007. – 677 с.

PHILOSOPHY OF ATTEMPTATION OF L.N. TOLSTOI AND MINIMALISM AS A LIFESTYLE

© N.G. Djadyk

The article discusses how the axiological ideas of Tolstoy are refracted in the modern cultural situation. The philosophy of Tolstoy's simplification is one of the sources of minimalism as a way of life, which arises as an attempt to oppose a consumer society. The author considers what is common between minimalism and the philosophy of Tolstoy's simplification, and how these ideologies differ. The philosophy of Tolstoy's simplification is aimed at achieving a righteous life and harmony with nature, from which a cultured person has gone far. Minimalism as a socio-philosophical phenomenon of modernity implies a way out of a consumer society and reduction of its negative consequences by limiting and simplifying one's life needs and addressing the spiritual aspects of one's being.

Keywords: simplification, the meaning of life, simplicity, self-improvement, consumer society, faith.

Исследование осуществлено в рамках научного проекта №18-312-10009\18 «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха», выполненного при финансовой поддержке РФФИ

Л. Н. ТОЛСТОЙ И Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ О ДВИЖУЩЕЙ СИЛЕ ИСТОРИИ (РОМАН «ВОЙНА И МИР» И РОМАН «ПОДРОСТОК»)

© *И.И. Евлампиев*

В статье высказывается предположение, что образ Версилова из романа Ф. М. Достоевского «Подросток» и связанное с ним представление об истории были ответом на историческую философию Л. Н. Толстого, выраженную в романе «Война и мир». Толстой считал, что сознательные действия отдельных развитых личностей не играют никакой роли в истории, ее направляют только совместные усилия простых людей, преследующих свои эгоистические цели. Достоевский в ответ на это доказывал, что только небольшое число высших личностей, выражающих великие идеи, способны оказать влияние на историю и обеспечить духовное развитие человечества.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, философия истории, высшие личности, народные массы.

Два великих русских писателя – Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой никогда лично не встречались и прямо не взаимодействовали в своей литературной работе. Однако каждый из них безусловно реагировал на творческие успехи и неудачи своего великого современника, в произведениях двух писателей безусловно присутствуют взаимные отражения их идейных и художественных исканий. Тем не менее при огромном внимании к творчеству каждого из писателей по отдельности степень их влияния друг на друга и просто примеры размышлений одного из них над творчеством другого исследовались очень мало. Это тем более странно, что самый выразительный и наглядный из таких примеров просто бросается в глаза, и, конечно, он был замечен критикой. Еще в 1930-е гг. А. Л. Бём в одной из своих статей, посвященных Достоевскому, утверждал, что роман «Подросток» в своих ключевых тенденциях является реакцией на творчество Толстого: «...“Подросток” писался под известным идейным воздействием Толстого. <...> в процессе работы над “Подростком” Достоевский был во власти художественных образов Толстого» [1, с. 549].

Более детально анализируя логику романа Достоевского, Бём справедливо утверждает, что Достоевский не принял главную тенденцию романа Толстого – идеализацию дворянских семейств (изображенных прежде всего через семейство Ростовых), в которых Толстой видел незыблемую опору русского общества. Достоевский в своем романе прямо утверждает, что Толстой показывает идеал, который уже не имеет значения в настоящем. Об этом говорится на последних страницах романа словами гипотетического «рецензента» записок главного героя романа Аркадия. Как пишет этот «рецензент», если бы некий романист (в рукописном варианте прямо назван Лев Толстой) поставил перед собой задачу изобразить «красивый порядок»

жизни родового дворянства, то он должен был бы изобразить идеал, «мираж», который был бы далек от реальной жизни [4, с. 454; ср.: 5, 435].

В противоположность этому «миражу» Достоевский показывает *случайные* русские семейства, которые и составляют главное в современной русской жизни, именно их представители будут определять, по его мнению, будущее России. Достоевский резко противопоставляет то идеальное и уже не имеющее отношение к реальности «благообразие» дворянских семейств, которым восхищается Толстой, и «беспорядок» современной русской жизни. В какой-то момент Достоевский даже хотел назвать свой роман «Беспорядком».

Эта линия противостояния, обозначенная впервые Бёмом, лежит на поверхности. Однако в романе Достоевского можно найти и гораздо более глубокий слой полемики с Толстым, который затрагивает принципиальный вопрос о смысле истории и главных факторах, определяющих ее течение.

Внимательный читатель романа «Война и мир» без труда уловит главную тенденцию исторической философии Толстого: через истории своих главных героев он пытается доказать, что никакие действия отдельной личности, направленные на служение высшим целям, долгу, родине, не имеют смысла, выглядят нелепыми и смешными, должны быть признаны вредными с точки зрения реальных целей национального развития. Андрей Болконский, Николай Ростов, Пьер Безухов в начале романа изображены как люди, верящие в то, что исполнение своего долга перед родиной и государем принесет пользу им самим и отечеству, но романное повествование доказывает нелепость и бессмысленность их идеалов. Поняв абсурдность своей веры в возможность героического служения родине на войне, Андрей Болконский пытается способствовать политическим реформам в России, которые инициировал император Александр I и пытался реализовать М. М. Сперанский. Но и здесь его ждет разочарование, он понимает, что политическими деятелями, как и военачальниками, движут эгоистические, корыстные интересы и никакой реальной пользы все его благородные намерения принести не могут.

Что же Толстой видит в качестве реальной силы истории? Ответ на этот вопрос Пьер Безухов получает через опыт французского плена и встречу с Платоном Каратаевым. Платон выражает прямо противоположный полюс человеческого существования по отношению к жизни Пьеру: он вообще не имеет развитой индивидуальности и полностью погружен в общую «роевую» жизнь. Именно такая общая жизнь, слагающаяся из самых простых, самых обыденных поступков и действий людей, не задумывающихся о целях и смыслах своего существования, управляемых непосредственными, полуживотными интересами, и является в исторической философии «Войны и мира» главным положительным фактором истории. Чем более интеллектуально развитым является человек и чем более осознанно он относится к своей жизни и к своему положению в обществе, тем меньшее значение, по мысли Толстого, он будет иметь в истории. Эта мысль прямо формулируется в романе: «Большая часть людей того времени не обращали никакого внимания на общий ход дел, а руководились только личными интересами настоящего. И эти-то люди были самыми полезными деятелями того времени. <...> В исторических событиях

очевиднее всего запрещение вкушения плода древа познания. Только одна бессознательная деятельность приносит плоды, и человек, играющий роль в историческом событии, никогда не понимает его значения. Ежели он пытается понять его, он поражается бесплодностью» [7, с. 14]. Наглядную иллюстрацию этого принципиального положения Толстого дают образы Наполеона и Кутузова. Наполеон верит, что именно его личная разумная воля определяет ход событий, и история жестоко насмеяется над ним, приводя к краху всех планов и надежд. Кутузов, наоборот, полностью полагается на действие глубинных народных сил, только делает вид, что он управляет ходом событий, но именно поэтому его позиция ведет к успеху и обеспечивает победу русского народа над превосходящими силами врага.

В эпилоге романа Пьер полностью отдается незамысловатой семейной жизни, и именно эта жизненная позиция изображается Толстым в качестве единственно верной: только подчиняясь самым простым и естественным потребностям жизни и совсем не думая об истории, личность вернее всего выполнит историческое предназначение. Позже ту же самую мысль Толстой выразит в образе Левина в романе «Анна Каренина».

Именно против этого положения исторической философии Толстого и направлена одна из важных тенденций романа «Подросток», выраженная в образе Версилова. Это представляется особенно очевидным при чтении рукописных набросков к роману. По мере развития образа Версилова, который является главным героем-идеологом романа, на первый план в нем выходит обладание «великой идеей», которая обуславливает его реальное превосходство над всеми людьми. В одном из первых набросков к замыслу романа Достоевский пишет: «...ГЛАВНОЕ выдержать во всем рассказе тон несомненного превосходства ЕГО перед Подростком и *всеми*, несмотря ни на какие комические в НЕМ черты и ЕГО слабости, везде дать пред чувствовать читателю, что ЕГО мучит в конце романа великая идея и оправдать действительность ЕГО страдания» [5, с. 43]. Историческое значение носителей великой или высшей идеи прямо утверждается Версильовым: «...если только хоть на 100 000 существует один носитель высшей идеи – тогда всё спасено» [5, с. 38]. В окончательном тексте романа это соответствует мысли Версилова о том, что таких, как он всего тысяча в России, но именно эта «тысяча» определяет значение России в истории.

Признавая значение народа и народной правды, выраженной через образ Макара Ивановича Долгорукова, Достоевский тем не менее считает народ только «дополнительным» фактором по отношению к историческому значению высших личностей, подобных Версильову. Об этом сказано в наброске диалога между Версильовым и его сыном Аркадием:

«– А Макар Иванович? Я обнимал его.

– Народная правда сольется с нашею, и мы пойдем вместе. Близится время» [5, с. 431].

Заметной и весьма неожиданной тенденцией в рукописных набросках к роману является резкое противопоставление высших личностей всем окружающим людям. Можно предположить, что эта резкость происходит из

внутренней оппозиции к идеям Толстого, к его идеализации «простых» людей, которых герой Достоевского характеризует весьма презрительно: «середина, рутина, люди без мысли» [5, с. 16].

Можно подумать, что автор во всех этих случаях не солидаризируется с позицией героя, однако мы не сомневаемся, что здесь звучит именно голос самого Достоевского. Для подтверждения этого достаточно обратиться к «Дневнику писателя» за 1876 г. Здесь Достоевский опубликовал рассказ «Приговор», герой которого высказывает мысли, очень похожие на мысли Версилова: «Посмотрите, кто счастлив на свете и какие люди *соглашаются* жить? Как раз те, которые похожи на животных и ближе подходят под их тип по малому развитию их сознания. Они соглашаются жить охотно, но именно под условием жить как животные, то есть есть, пить, спать, устраивать гнездо и выводить детей» [2, с. 146–147]. Получив письма читателей, недоумевавших по поводу того, что он хотел сказать этим рассказом, Достоевский в одном из следующих выпусков прямо поддерживает и развивает мысль своего героя: «Для него <для героя рассказа – *И.Е.*> становится ясно как солнце, что *согласиться* жить могут лишь те из людей, которые похожи на низших животных и ближе подходят под их тип по малому развитию своего сознания и по силе развития чисто плотских потребностей. Они соглашаются жить именно как животные, то есть чтобы “есть, пить, спать, устраивать гнездо и выводить детей”. О, жрать, да спать, да гадить, да сидеть на мягком – еще слишком долго будет привлекать человека к земле, но не в высших типах его. Между тем высшие типы ведь царят на земле и всегда царили, и кончалось всегда тем, что за ними шли, когда восполнялся срок, миллионы людей» [3, с. 47].

Именно таким «высшим типом», определяющим историю, в конечном счете и предстает в романе «Подросток» Версилов. В своем монологе перед сыном Аркадием он говорит об историческом крахе Европы и предвидит большое будущее за Россией, и это будущее определит он сам и та «тысяча» высших личностей («высший культурный тип»), к которой он принадлежит [4, с. 376–377]. Отметим, что и в Пушкинской речи, говоря о «всемирной отзывчивости» русского народа и о его историческом значении, Достоевский в качестве примеров реализации этого качества народа указывает именно на представителей культурной элиты русского общества – Пушкина и Татьяну Ларину (подробнее см. [6, с. 93–98]).

Можно предположить, что именно Толстой, ясно выразив в романе «Война и мир» свое представление о «простых людях» и их естественной жизни как главном факторе истории, заставил Достоевского в такой резкой форме выразить противоположное убеждение в том, что историю определяют «высшие типы» и их «великие идеи».

Список литературы

1. Бём, А. Л. Художественная полемика с Толстым (К пониманию «Подростка») / А. Л. Бём // Вокруг Достоевского. В 2 т. Т. 1. О Достоевском. Сб. статей под ред. А. Л. Бёма. – М.: Русский путь, 2007. – С. 535–551.

2. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя за 1876 г. (май–октябрь) / Ф. М. Достоевский // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990. – Т. 23. – 424 с.

3. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя за 1876 г. (ноябрь–декабрь) / Ф. М. Достоевский // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. – Т. 24. – 519 с.

4. Достоевский, Ф. М. Подросток / Ф. М. Достоевский // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. – Т. 13. – 456 с.

5. Достоевский, Ф. М. Подросток. Рукописные редакции / Ф. М. Достоевский // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. – Т. 16. – 440 с.

6. Евлампиев, И. И. О смысле «русской идеи» в позднем творчестве Ф. Достоевского («Подросток», «Дневник писателя») / И. И. Евлампиев // Достоевский. Материалы и исследования. – Т. 21. – СПб.: Нестор-история, 2016. – С. 92–107.

7. Толстой, Л.Н. Война и мир. Т. 4 / Л. Н. Толстой // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. В 90 т. – М.; Л.: Художественная литература, 1928–1958. – Т. 12. – 428 с.

L. N. TOLSTOY AND F. M. DOSTOEVSKY ON THE MOVING FORCE OF HISTORY (THE NOVEL “WAR AND PEACE” AND THE NOVEL “THE RAW YOUTH”)

© I. I. Evlampiev

The article suggests that the image of Versilov from F. M. Dostoevsky’s novel “The raw youth” and the associated conception of history were a response to the historical philosophy of Leo Tolstoy, expressed in the novel “War and Peace”. Tolstoy believed that the conscious actions of individual developed personalities do not play any role in history, it is directed only by the joint efforts of ordinary people pursuing their selfish goals. Dostoevsky, in response to this, argued that only a small number of higher personalities expressing great ideas can influence history and ensure the spiritual development of mankind.

Keywords: F. M. Dostoevsky, L. N. Tolstoy, the philosophy of history, higher personalities, the masses.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта № 18-011-00553а «Философское мировоззрение Л.Н. Толстого в контексте русской и западноевропейской философии XIX–XX веков».

УДК 82.0: 82.14

ББК 84

ВЗГЛЯД НА СОВРЕМЕННУЮ ПОЭЗИЮ

© Н. Н. Закирова,

© Д. В. Знобишин

В статье представлен обзор современного состояния поэзии, проблематики и формы текстов, их художественных достоинств и недостатков. Обращено внимание на оценку творчества молодых авторов и стихотворный поток в Интернет-ресурсах.

Ключевые слова: русская литература, современная поэзия, художественность.

Современная русская поэзия – поэзия постсоветского времени. На смену творчеству поэтов-шестидесятников (Вознесенского, Окуджавы, Высоцкого) приходит поэзия перестроечного времени. В современной поэзии можно выделить два направления. *Первое* – это направление классической поэзии, в нём мысль доминирует над изобразительными средствами. Это направление Д. Кузьмин охарактеризовал как «постакмеистический мейнстрим», с которым ассоциируется поэзия у человека, неискушенного тонкостями авангардистских исканий [7]. *Второе* направление – авангардистское, связанное, прежде всего, с постмодернизмом и концептуализмом. Это направление разрабатывает новые средства и возможности поэтического языка [9]. Постмодернизм, в отличие от постакмеистического мейнстрима, практически отрицает какой бы то ни было смысл, на первый план выходят средства. Один из главных приёмов постмодернизма – использование уже существующих образов, брендов, порой частей других произведений [8].

Поэзия постмодернизма из маргинальной зоны переходит в ранг актуальной. Поэзия, продолжающая классические традиции, вытесняется наступлением, с одной стороны, масскультуры, с другой – постмодернистской словесности. Начало эстетической полемики положила статья В. Ерофеева «Поминки по советской литературе» [4].

С начала 1990-х гг. литературные клубы и салоны в Москве и других городах стали ведущей формой организации нового литературного сообщества. Увеличились издания литературы андеграунда. Стихотворения печатаются в журналах и альманахах: «Авторник», «Вавилон», «РИСК», «Соло». Новой поэзии были посвящены книжные серии издательства «Пушкинский дом», книжное приложение к «Митинскому журналу», серии «Библиотека молодой литературы», «Тридцатилетние» [2].

В постсоветской литературе происходит размывание свехповествования, диффузия и сокращение присутствия традиционных поэтических жанров, их вытесняют «промежуточные» (термин Л. Гинзбург), гибридные образования. Осколочность, фрагментарность, мозаичность и минимализм, игра с чужими стилями окрашивают не только постмодернистскую, но и традиционную поэзию [1].

Поэтов, начало творческого пути которых пришлось на перестройку, объединяет пафос гражданственности. В 1980 – 90-е пришло время появления гражданской поэзии. Являясь одним из ярких представителей этого поколения, И. Кабыш по-матерински откликается на самые трагические события времени: *«Не начало третьей мировой/ Школьная дата эта: / Дети не пришедшие домой, – / Это конец света...»* [6].

2000-е годы принесли новые явления в поэзию, прежде всего, большое количество поэтических клубов. Снизилась роль «толстых» журналов. Их место занял Интернет, сформировалась так называемая «сетевая» поэзия. Это привело и к появлению новых поэтических «звёзд», и к распространению графомании.

Интернет даёт возможность публикации не только текстов, но и авторского чтения и даже поэтических видео-композиций. И самыми известными поэтами здесь можно назвать Д. Воденникова, В. Полозкову, Д. Быкова.

Дмитрий Воденников начинал в русле концептуализма, но в итоге создал свой стиль «новой искренности», отличающийся описанием эмоций практически без деталей и сюжета: *«Потому что я любил вас гораздо больше, чем / вы меня, – скажет четвертый, – / да и нужны вы мне были гораздо больше чем я был вам нужен, / и поэтому я не буду вырывать у вас полочку победителя / (да и какой из меня теперь победитель?)»* [3].

Вера Полозкова, напротив, представляет классическое направление поэзии и находится под сильным влиянием Бродского. Её поэзию отличает повествовательность, в размерах преобладают дольники. В основном поэтесса использует точные, порой диссонансные рифмы, из которых она выстраивает длинные цепочки: «львам-правам-котлован-головам-словам». Они, формируя повествование, оказывают сильное воздействие на читателя и ещё более сильное на слушателя при авторском прочтении [12]. Главные темы её творчества – любовь и старение в их деталях и мелочах: *«Мистер Марвел когда-то был молодым и гордым./ Напивался брютом, летал конкордом,/ Обольщал девчонок назло рекордам,/ Оставлял состояния по игорным/ Заведениям, и друзья говорили – Гордон,/ Ты безмерно, безмерно крут./ Марвелл обанкротился, стал беспомощен и опаслив»* [10].

По словам Г.И. Григоренко поэзию начала XXI века пора назвать «бронзовым веком» в русской литературе [4]. Современная поэзия развивается и живёт благодаря поэтам разных направлений и поколений. Развиваются и классическая поэзия, и поэзия постмодернизма. Они смешиваются и обогащают друг друга, поэтому в современной русской поэзии стоит говорить не о направлениях, а скорее о взаимодействующих тенденциях.

Современная русская поэзия оценивается как замкнутая, маргинальная, разрушающая традиционную эстетику. Однако, поэзия Серебряного века которая так высоко ценится в наше время, также воспринималась её современниками как поэзия узкого богемного круга [11]. Серебряный век казался современникам упадком, но был расцветом, точно так же поэзия XXI века – это поэзия, которая решает новые вопросы, и её интенсивное развитие продолжается с конца 1990-х годов и по сей день.

Поэзия в современной повседневной реальности находится в состоянии двойственном. С одной стороны, пока ещё де-факто существующая свобода слова помогает всем и каждому творить в стихотворной форме всё, что заблагорассудится, было бы желание. С другой стороны, существуют поэтические объединения братьев по перу, чья деятельность зациклена на самих себе и очень редко выходит в люди. Чаще всего это происходит на мероприятиях в школах и Домах культуры, где у поэтов немного слушателей. Сегодня поэзия – это мнение человека о происходящем вокруг него. Пустое философствование, сводящееся к банальным истинам о проблемах обычного человека да описание любовных неудач – мелкогато для великой русской поэзии!

Настоящие поэты и их творения теряются в общей кипе человеческого и идейного мусора, как теряются на фоне глупых книг с яркими красивыми обложками невзрачные с виду, но колоссальные по своему значению произведения, на которые обратят внимание только единицы. Поэзия – это и есть душа человека, потому жизнь без поэзии – настоящей, живой, со всей иронией к бытию и саморазвитием, – всего лишь существование.

Существующие Интернет-ресурсы формата Стихи.ру, хранят в своих закромах миллионы стихотворных и около-поэтических текстов от сотен тысяч жителей России и стран ближнего зарубежья. У таких массивных количеств, что характерно, невысокое качество – поэтические тексты, несмотря на их эмоциональное, социальное и политическое наполнение, выдают в авторах банальность и поверхностное течение мысли. Самородки очень хорошо прячутся, и найти их – уже само по себе событие. Это происходит по ряду причин.

Первая: они написаны профессионалами своего дела, именно теми людьми, что изредка ходят на некие литературные собрания и действительно наслаждаются возможностью узнать что-то новое о мире, испытать возвышенные чувства от чтения своих и прослушивания чужих стихотворений. *Вторая причина:* в таких стихах нет эпатажа, бытовых глупостей, пошлости и использования ненормативной лексики. Наоборот: эти произведения даже в эмоциональности своей остаются стройными, ритмически собранными и музыкальными творениями с богатой лексикой, наполненными таким количеством смысла, двойным, тройным дном, что нужно много раз прочесть их для того, чтобы разгадать сокрытое в глубине. *Третья причина* – взаимозависимость авторов.

По сути, система работает так: чем больше страниц с текстами самых разных авторов вы прочтаете, чем больше напишете рецензий, тем сильнее возрастет ваш рейтинг. (Вспомним басню про Кукушку и Петуха).

Такая «свобода» самовыражения не на пользу современной поэзии. Да, есть произведения на любой, самый изощренный вкус, но к ним перестаешь прислушиваться внутренним ухом – сознанием. Они своим валежником забивают здоровые деревья – стихи интересных поэтов, которые западают в душу на годы, которые приятно выучить и перечитывать в ночной тиши.

Список литературы

1. Астахова С. Литературный дневник. Направления постсоветской литературы XXI века. Проза.Ру, 2010. [Электронный ресурс] URL: <http://www.proza.ru/diary/svetlana2009/2010-04-20>. (Дата обращения: 03.09.2019).
2. Бак Д. – Сто поэтов начала столетия// Литкульт [Электронный ресурс] URL: <http://litcult.ru/blog/19506> (Дата обращения: 03.09.2019).
3. Воденников, Д. Б. Обещание/ Д. Б. Воденников. – М.: Эксмо, 2011. – 172 с.
4. Григоренко Г. И. Поэзия XXI века – бронзовый век русской литературы. Целостный анализ лирического стихотворения И. Жданова «Соломенную кладку полусвета...» // Филология и лингвистика: проблемы и

перспективы: матер. II Междунар. науч. конф. – Челябинск: Два комсомольца, 2013. – С. 1–2.

5. Ерофеев В. Поминки по советской литературе / В. Ерофеев. – Литературная газета, 1990. – 4 июля.

6. Кабыш, И. А. Невеста без места/ И.А. Кабыш // Дружба Народов, 2007. – № 1. – С.5–8.

7. Кузьмин Д. Поэзия в начале XXI века: Доклад в рамках фестиваля актуальной поэзии «СLOWWWO». – Калининград, 24 - 27 августа 2007 г. // РЕЦ (интернет-журнал). – 2008. – № 48. [Электронный ресурс] URL: <http://polutona.ru/rets/rets48.pdf>. (Дата обращения: 03.09.2019)

8. Марков Н. Российская поэзия начала XXI века: [Электронный ресурс] URL: <http://www.informacional.su/postsov/culture/71-2013-04-03-10-27-15>. (Дата обращения: 03.09.2019).

9. Сигачёв А. В. Истоки авангардизма в поэтике // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2009. – №5. [Электронный ресурс] URL: zpu-journal.ru/e-zpu/2009/5/. (Дата обращения: 03.09.2019)

10. Полозкова В. Фотосинтез. – М.: Гаятри/Livebook, 2015. – С. 16.

11. Рейтблат А. И. Что блесит? // А. И. Рейтблат // НЛО, 2002. – №53. – С. 242–243.

12. Шишкина, Е. В., Закирова, Н. Н. Сравнительный анализ стихотворения И. Бродского «Стихи под эпитафией» и стихотворения В. Полозковой «Или даже не Бог...»/ Е. В. Шишкина, Н. Н. Закирова // Проблемы эффективного использования научного потенциала общества: Сб. статей Междунар. научно-практич. конфер. (Новосибирск, 12 января 2018) / в 3 ч. – Ч.3. – С. 132–135.

A LOOK AT CONTEMPORARY POETRY

© N. N. Zakirov,

© D. V. Znobishin

The review of the current state of poetry, perspective and form of texts, their art merits and demerits is presented in article. Attention is drawn to the assessment of the creativity of young authors and the poem flow in Internet resources.

Keywords: Russian literature, modern poetry, artistry.

УДК 882-52:29

ББК 83.3(2)-4:86.372

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ ПРОПОВЕДИ «СЛОВО О СЛЕПОТЪ ХР[ИС]ТИЯНЬ...» В РУКОПИСНОМ СБОРНИКЕ «СТАТИР»

© А. Д. Калинина

В статье рассматривается образная система проповеднического Слова 39 «О слепотѣ хр[ис]тиянъ...» из сборника конца XVII в. «Статир», исследуются литературные источники образов, их функция в тексте проповеди, включение в общую архитектуру произведения, а также аксиологическое значение в зависимости от установок времени

Ключевые слова: проповедь, образ, библейский ключ, аксиология, винопитие, сборник «Статир»

Проповедь как жанр церковной литературы ставила своей целью воздействовать на разум и чувства читателей или слушателей, разъяснить им религиозное учение и привести к спасению души как главной цели земного бытия человека. Основным инструментом для священников являлось слово и от правильного построения проповеди зависело, примет ли паства те нравственные ценности, которые помогут ей встать на праведный путь. Особую роль в этом играет система образов, через которую проповедник транслирует эти ценности. В статье исследуется система образов проповеди и ставится задача раскрытия ее роли в поэтике текста и воплощении дидактической задачи автора.

Рукописный сборник «Статир» был создан анонимным автором в конце XVII в. Впервые упомянут А. Х. Востоковым в «Описании русских и словенских рукописей Румянцевского музеума» (1842), в отечественной науке изучались отдельные аспекты, такие как установление авторства, датировка, роль в истории и культуре, анализировалось риторическое искусство автора (Д. М. Буланин, А. А. Введенский П. Т. Алексеев А. С. Елеонская, Л. С. Соболева). Полностью опубликован не был, большая часть проповедей осталась неисследованной, в том числе «Слово о слепотѣ хр[ис]тиянъ, и яко поганския обычаи творять на пирѣхъ своихъ, и яко великое беззаконие содѣвается от пьянства», описывающее один из главных бытовых пороков человека – пьянство. Автор Статира был не первым, кто затронул эту тему в проповеди, задолго до него о пьянстве писали Иоанн Златоуст, Василий Великий, однако об актуальности этой проблемы для современников автора можно судить по количеству Слов, посвященных пьянству, которых в Статире пять [1, с. 159, 187, 196 об., 332, 467 об.].

Образная система вписывается в структуру проповеди, которая по законам гомилетики состоит из четырех частей: вступления, обозначающего главную мысль; изложения (основной части); нравственного приложения, в котором содержатся выводы по основной части; и заключения [2, с. 145-146]. В Слове 39 выявляются три части, потому что нравственное приложение и заключение составляют неразделимо единое целое. Во вступлении проповеди дважды повторяется формула «слепоты», которой посвящено слово: «С[о]лнце видять, а во тмѣ невѣдения и всякаго нечестия ходять», «Имамъ очи, а свѣта не видимъ, аще и свѣтъ видимъ, но в нощи ходимъ» [1, с. 159]. Эти фразы служат так называемым библейским тематическим ключом, который определяет имплицитный сакральный смысл всех последующих образов и событий. Впервые понятие «библейский тематический ключ» использовал славист

Пиккио Риккардо. Он отметил наличие интертекста в славянской литературе и необходимость двойного уровня прочтения: «словесные знаки должны были толковаться при помощи двойного кода - их непосредственного контекста и исходного образца» [3, с. 435-436].

Поэтому для правильной интерпретации образа слепоты, обозначенного во вступлении, необходимо обратиться к их библейскому источнику. Фраза «Имамъ очи, а свѣта не видимъ аще и свѣтъ видимъ, но в нощи ходимъ» [1, с. 159] связывает мир материальный и мир священных символов, заключая в себе сразу несколько значимых образов для понимания слепоты душевной, сакральный смысл которых проявляется в священных книгах: «Имея очи, не видите? <...>» [Мк 8:18], «<...> Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы. Если мы говорим, что имеем общение с Ним, а ходим во тьме, то мы лжем и не поступаем по истине» [1Ин 1:5-6]. Толкования на каждый из стихов позволяют раскрыть смысл фразы из Статира. Невозможность видеть, имея глаза, отождествляется с окаменением сердца и неверием в божественную силу [4, URL], свет становится символом Бога и ценностей праведной жизни, тьма, соответственно, наоборот, символом греха и Сатаны [5, URL]. Центральный образ Слова в таком случае понимается не как обычное невежество, а как жизнь без Бога и веры, слепота души, и автор ставит своей целью показать, как проявляется эта слепота в бытовой жизни, и обличить грешников. Тема пьянства рассматривается как иллюстративный к душевной слепоте материал, более частный и актуальный, а потому показательный.

Композиция основной части и образы в ней заостряют аксиологическую проблематику. Изложение проповеди автор строит как диалог с паствой, пытающейся оправдать свои грехи словами Христа. Реплики прихожан и обличающие их ответы автора складываются в двучастные «сюжеты». «Сюжетами» эти части проповеди можно назвать по аналогии с «примерами» из средневековой европейской литературы - короткими рассказами, которые должны были учить, назидать, внушать отвращение к греху и приверженность к благочестию [6, с. 7]. И «примеры», и «сюжеты» являются средоточием конфликтной ситуации, однако у них есть важное различие: если каждому «примеру» нужна мораль для разъяснения сакрального смысла образов [6, с. 8], то образы «сюжетов» проистекают из библейского ключа, центрального образа всей проповеди. Модель построения «сюжетов» обозначается в начале изложения в цитатах от имени Христа и высказываний Дьявола, имеющих внешне одинаковую форму, но противоположный смысл: «Хр[ис]тось гл[аголе]тъ: «Научитесь от Мене, яко кротокъ есмь и смиренъ с[e]р[д]цемъ, и обрящете покой д[у]шамъ вашимъ», и мали сего послушаютъ. Дияволъ же гл[аголе]тъ: «Бивый буди, и не кротокъ, и жестокъ, и яростень, и гневливъ, звѣрь паче, нежели ч[e]л[о]в[е]къ». А на сия вси уклонишся» [1, с. 159]. Ясно выделяются два полюса, свет и тень, с которыми будут соотноситься образы последующих мини-историй. Как и приведенные цитаты, каждый «сюжет» состоит из двух частей, первая часть является парафразом Священного писания и отражает духовные ценности, а вторая восходит к бытовым практикам горожан, вбирая в себя только материальную семантику.

Высокие и низкие образы, противостоя друг другу, остаются в рамках своей части, практически не появляясь в противоположной, что формирует контрастные коннотации: в «светлых» частях мини-сюжетов центральным образом становится Христос, транслирующий ценности праведной жизни через евангельские цитаты. В «темных» частях представлены образы пьяниц и прелюбодеев, греховной жизни которых радуется Сатана. От Сатаны идут все образы греха, связанные с каждым изображением пирушки. Чаще всего говорится о нарушениях заповедей: убийстве, прелюбодеевании, лжи и других.

Основной мотив сюжетов Слова – любовь и ненависть. Для людей, хорошо знающих Библию выбор этого мотива для иллюстрации душевной слепоты понятен. «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нём» [1Ин 4:16], «слепой» человек не видит Бога, а значит и не видит любви. Однако, автор Статира пишет: «Мнози рекухъ мнѣ: «Что ны укоряеши, кое зло пьянство, а мы другъ друга почитаемъ, и Хр[ис]товы заповѣди соблюдаемъ. Понеже Онъ заповѣда другъ друга любити» [1, с. 159]. Бытовое переосмысление заповеди любви превращает потребностность любви небесной и нравственной в любовь плотскую, преступную и несправедливую. Для автора принципиально важно донести до прихожан греховность их мысли, поэтому душевную слепоту он обличает далее, показывая неискренность их любви друг к другу и Богу.

Способ изображения в «сюжетах» напоминает памятники демократической сатиры XVII в., в частности, произведение «Служба кабаку», так как в закреплённую форму, соотносящуюся с определённой семантикой, автор заключает совершенно противоположное содержание, и сквозь профанные образы начинают проступать образы сакральные. «Душепагубная» пирушка сравнивается с насыщением народов, с вечерами Христа, образ самого Спасителя, пришедшего на вечерю, заменяется женщиной с чашей, очевидно, алкоголя, к которой пирующие относятся с благоговением – подобное наложение одного мира на другой поражает читателя или слушателя, так как из греховных образы становятся богохульными: «Идѣже Хр[ис]тось вечеряль, тамо и жены вхождаху, и нии же служаху ему, <...> но и блудницы тамо вненаро[д]ная прииде, и слезами облиаше нозѣ его, и власы гл[а]вы своея отры, и мазаше мiромъ, и непрестанно целоваше нозѣ Хр[ис]т[о]вы» - «на вашихъ пирѣхъ увы мнѣ еже зрять очи мои: коликое бѣснование от пьянства, коликое сквернословие, коликое кушунание, но и жены ваши входятъ посредѣ, идѣже мужей сонмище пиршествуютъ. Подобие и образъ имущи блудницы, лице натрено многоразличными вапы, красоту притворяюще, а образа Б[о]жия обругающе» [1, с. 162 об.]. В этом «сюжете» интересен образ блудницы. Уже сказано, что образы оставались каждый у своего полюса, и если воспринимать образ блудницы в бытовом смысле, то это правило нарушается. Однако сакральный смысл, проступающий изнутри, разводит эти образы: если обратиться к источнику цитаты первой части (Лк 7:38), становится ясно, что это образ раскаявшегося человека, искренне возлюбившего Бога, поэтому он относится к свету. Во второй же части блудница сама встает на место Христа. Далее в тексте автор даже сравнивает ее с божеством и идолом [1, с. 163].

Назвать Слово сатирой в полном смысле нельзя, потому что такой способ изображения используется не во всем произведении, а только в отдельных эпизодах, однако он определенно производит нужный сатирический эффект. Интересно также то, что героями сюжетов проповедника становятся не абстрактные герои, а сами прихожане церкви. Слово диалогично, и каждая реплика автора обращена непосредственно к пастве, поэтому выразительность сюжетов и образов ощущается ярче.

Построение сюжета, в который вторгаются выстроенные автором диалоги, обличающие греховную жизнь и слепоту прихожан, способствует цели проповеди – усилению ответственности людей за их несправедливые поступки и углублению понимания нравственных ценностей. В нравственном приложении автор объясняет, что его цель – не запрет пиров и любочествования друзей, что может показаться, если не принимать во внимание библейский ключ и образ слепоты душевной, а разрушение дьявольских обычаев, то есть образа тьмы, который не дает людям «прозреть».

Список литературы

1. ГИМ. Собр. Румянцева, № 411. Рукописный сборник проповедей XVII в. «Статир».
2. Епископ Полоцкий и Глубокский Феодосий. Гомилетика. Теория церковной проповеди. Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1999.
3. Пиккио Риккардо. *Slavia Orthodoxa: Литература и язык* / Отв. Ред. Н. Н. Запольская, В. В. Калугин; Ред. М. М. Сокольская; Предисл. В. В. Калугина – М.: Знак, 2003.
4. Толкования на Мк. 8:15, Сщмч. Григорий (Лебедев). URL: <http://bible.optina.ru/new:mk:08:15> (Дата обращения 27.09.2019).
5. Толкования на 1 Ин. 1:5, Прп. Максим Исповедник URL: <http://bible.optina.ru/new:1in:01:05> (Дата обращения 27.09.2019).
6. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М.: Искусство, 1989.

FEATURES OF THE FIGURATIVE SYSTEM OF THE SERMON "THE WORD ABOUT THE BLINDNESS OF CHRISTIANS..." IN THE MANUSCRIPT COLLECTION OF THE "STATIR»

© A. D. Kalinina

The article deals with the figurative system of the sermon 39 "about the blindness of Christians" from the collection «Statyr» of the late XVII century, examines the literary sources of images, their function in the text of the sermon, their inclusion in the architectonics of the work, as well as the axiological significance depending on the time settings

Key words: preaching, biblical key, axiology, wine drinking, a collection «Statir»

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2)

КАТЕГОРИЯ «ЛИЧНОСТЬ» В АКСИОЛОГИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

© Т. В. Ковалевская

В данной работе будут рассмотрены четыре категории философской антропологии Достоевского («человек», «натура» («природа»), «личность» и «лицо») и их аксиологическое наполнение в сравнении с традиционными трактовками в православной аксиологии. В процессе анализа будет предложена специфика трактовки понятия «личность» в творчестве Достоевского.

Ключевые слова: человек, личность, натура, лицо, антиномичность

В данной статье рассматриваются такие категории философской антропологии Достоевского, как «человек», «натура» («природа»), «личность» и «лицо», а также интерпретируется специфика трактовки понятия «личность» и ее аксиологической наполненности в творчестве Достоевского.

16 августа 1839 г. Достоевский писал брату Михаилу: «Человек есть тайна. Её надо разгадать, и ежели будешь её разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». Таким образом, в центр философии творчества писателя изначально ставится антропологический аспект. В 1864 г. Достоевский набрасывает ряд заметок, дающих ключ к его философско-религиозной антропологии. Это длинная запись, сделанная у тела его первой жены («Маша лежит на столе...») и наброски к незаконченной статье «Социализм и христианство». Эти записи позволяют сделать следующие выводы касательно модуса мышления Достоевского в целом и его философской антропологии в частности. 1) Мышление Достоевского диалектично и основано на переходе «от неразрешимого внутреннего противоречия тезиса-антитезиса к их обоюдному снятию видением иного смысла в мыслимом предмете, способного удержать собой генезисное единство и тезиса, и антитезиса» [1 с. 650]. 2) В центре диалектики Достоевского стоит человек и его развитие.

Человек у Достоевского понимается как «существо только развивающееся, <...> переходное» [2 т. 2, с. 172], и его развитие диалектично: «Когда человек живет массами <...>, то <...> живет *непосредственно*. Затем наступает время переходное, <...> ...развитие личного сознания и отрицание непосредственных идей и законов. <...> Распадение масс на личности <...> есть состояние болезненное». Цель развития – возвращение в состояние, похожее на первоначальное, но уже на следующем витке: «Возвращение в непосредственность, в массу, но свободное и даже не по воле, не по разуму, не по сознанию, а по непосредственному ужасно сильному, непобедимому ощущению, что это ужасно хорошо» [2, т. 20, с. 191-192]. Предмет стремлений человека лежит за пределами не только его возможностей, но и его природы: «Человек стремится на земле к идеалу, *противуположному* его натуре» [2, т. 20,

с. 175, курсив Достоевского]. Идеал и цель развития человека – Христос: «Христос весь вошёл в человечество, и человек стремится преобразиться в я Христа как в свой идеал» [2, т. 20, с. 174].

В этой философской антропологии также обращает на себя внимание терминология Достоевского. Он оперирует четырьмя ключевыми терминами: человек, натура, личность, лицо. Эти четыре понятия совпадают с основными понятиями православной религиозной антропологии, но представляется, что Достоевский наделяет некоторые из них совокупностью различных содержаний, часто антиномических.

Человек – основная ценность философско-религиозной антропологии писателя, потому что он носит в себе образ Божий и он один способен к изменению и развитию. Как писал Иоанн Лествичник, «ангелам <...> свойственно не падать <...> людям же свойственно падать, и скоро восставать от падения, сколько бы раз это ни случилось; а только бесам свойственно, падши, никогда не восставать» [3 с. 34].

Слово «натура» (очевидно в значении «природа») прилагается к человеку и к Богу, причем оно имеет разные свойства в зависимости от того, о ком идет речь: «Натура Бога прямо противоположна натуре человека. <...> Синтетическая натура Христа изумительна. Ведь это натура Бога, значит, Христос есть отражение Бога на земле» [2, т. 20, с. 174]. С одной стороны, рассуждая о различии природ Божественной и человеческой, Достоевский находится в рамках христианского богословия, но в слове «синтетическая» можно усмотреть отклонение от традиционного учения о Божественной и человеческой природах Христа: «Говоря о двух природах Христа, мы не разделяем их – ведь они соединены ипостасно, – но обозначаем различие природ и то, что они не превратились и не слились. <...> вы, объявляя Христа одной сложной природы из Божества и человечества, утверждаете <...>, что Он не единосущен ни Отцу, ни нам – ведь и Отец не сложной природы, и мы не сложены из Божества и человечества» [4 с. 89]. Однако нас здесь интересует собственно употребление слова «природа» применительно к Богу и Христу и неупотребление других слов для определения атрибутов и уникальности Богочеловека. Здесь нет терминов «личность» и даже нет термина «лицо».

Личность является главным свойством природы человека, развивающимся в ходе его эволюции. Как представления Достоевского о личности соотносятся с православной христианской антропологией? Здесь встает вопрос о том, существовала ли таковая на тот момент. Уже в XX в. В.Н. Лосский пишет, что он «не встречал в святоотеческом богословии того, что можно было бы назвать разработанным учением о личности человеческой, тогда как учение о Лицах или Ипостасях Божественных изложено чрезвычайно четко» [5 с. 38], и приходит к следующему выводу: «Сформулировать понятие личности человека мы не можем и должны удовлетвориться следующим: личность есть несводимость человека к природе» [5 с. 42].

Итак, личность определяется не как таковая, но через другие концепты. Личность антиномична: «Тварь, будучи в одно и то же время “природной” и “ипостасной”, призвана осуществлять равным образом свое природное

единство и свое личностное различие, благодатно преодолевая индивидуальные пределы, которые дробят природу и стремятся свести личности к уровню замкнутого бытия частных субстанций» [5 с. 43]. Т.е. «личность» может быть как частью образа и подобия Божия в человеке, так и потенциально «замкнутым бытием частных субстанций».

Антиномичность присуща и пониманию личности у Достоевского. С одной стороны, противопоставляя социализм и христианство через понятие «личности», Достоевский утверждает личность как положительное свойство: «В социализме — лучиночки, в христианстве — крайнее развитие личности и собственной воли» [2, т. 20, с. 191]. Но именно личность препятствует исполнению закона Христова: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой — невозможно. Закон *личности* на земле связывает. Я препятствует» [2 т. 20, с. 172; курсив мой – Т.К.]

Второй концепцией, с которой можно со-противопоставить «личность» в православном богословии, является «самость»: человек «наименее “личен”», когда «утверждает себя как индивид, как собственник собственной своей природы, которую он противопоставляет природам других как свое “я”, – и это и есть смешение личности и природы. Это свойственное падшему человечеству смешение обозначается в аскетической литературе Восточной Церкви особым термином *αυτοτης, φίλαυτια* или, по-русски, “самость”» [6 с. 93]. В XIX в. о самости писал, например, Феофан Затворник: «Самость» - это то, что принимает «семя зминое», отчего пресекаются «потoki жизни Божественной» [7 с. 196].

В аналогичном значении термин «самость» употребляется у Достоевского в подготовительных материалах к «Идиоту»: первоначально героя должны характеризовать «язвительное чувство самости, жажда проявления и гордости» [2, т. 9, с. 175]. Здесь становится явным то, что, несмотря на отмеченную антиномичность, в трактовке Достоевского личность превращается в понятие прежде всего отрицательное, близкое к «самости». Личность нужно преодолеть и отдать другим.

Однако понятие «личности» как того, что «ипостасирует» природу в человеке, для Достоевского является большой ценностью. Для обозначения этого понятия как положительного используется термин «лицо», несомненно связанный с Лицами Троицы. «Мы будем – лица, не переставая сливаться со всем» [2, т. 20, с. 174], - так описывает он завершение эволюции человека. «Лицо» - это то, что существует и отдельно, и в слиянии с другими, уподобление Богу в будущей жизни, в «лице» совершается обожение, итоговое предназначение человека. Лицо есть высшая ценность, достигаемая в будущей жизни, но вся жизнь человека и человечества должна представлять собой стремление к этому будущему состоянию.

Краткий обзор нескольких концепций философско-религиозной антропологии Достоевского показывает, как его генетическое сродство, так и серьезные терминологические расхождения с православным богословием. Высшая ценность для Достоевского – человек, предназначенный к обожению в

будущей жизни, к тому, чтобы стать «лицом», сохраняя свою индивидуальность и одновременно сливаясь со всеми.

Список литературы

1. Новая философская энциклопедия в 4 т. Т. 1 / Под ред. В. С. Степина, А. А. Гусейнова, Г. Ю. Семигина, А. П. Огурцова. – М.: Мысль, 2010. – 744 с.
2. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений в 30-ти тт. / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука, 1972-1990.
3. Иоанн Лествичник. Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, лествица. / Иоанн Лествичник. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1898. – 380 с.
4. Иоанн Дамаскин. О свойствах двух природ во Едином Христе Господе нашем, а попутно и о двух волях и действиях и одной ипостаси. / Иоанн Дамаскин. // Творения преподобного Иоанна Дамаскина. – Мартис, 1997. – 351 с.
5. Лосский, В. Н. По образу и подобию. / В. Н. Лосский. – М.: Издание Свято-Владимирского братства, 1995. – 92 с.
6. Лосский, В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. / В. Н. Лосский. – М.: Центр «СЭИ», 1991. – 288 с.
7. Святитель Феофан Затворник. Простые истины сердца. Слова и проповеди. / Святитель Феофан Затворник. – М.: Правило веры, 2007. – 541 с.

THE “CATEGORY” OF PERSONALITY IN FYODOR DOSTOEVSKY’S AXIOLOGY

© T. V. Kovalevskaya

The article considers four categories of Dostoevsky’s philosophical anthropology and their axiological contents in comparison with the traditional Orthodox axiology. These categories are “human,” “nature,” “personality,” and “person.” Our analysis will suggest specific qualities of interpreting the notion of “personality” in Dostoevsky’s works and its axiological contents.

Key words: human being, personality, nature, person, antinomianism

УДК 882-3:29

ББК 83.3(2)6-444:86.37

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОМ ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ

© О.А. Колмакова

Русский постмодернизм с самого его появления характеризует устойчивый интерес к христианству как культурному коду, освоенному массовым сознанием на уровне архетипов и стереотипов. Современные русские

писатели-постмодернисты также активно обращаются к христианскому тексту. В романе Ю. В. Буйды «Синяя кровь» образ главной героини Иды Змойро представляет собой женский архетип, обыгранный в нескольких культурных контекстах. Внешний облик героини, апеллирующий к определенным стереотипам массового сознания, контрастирует с ее внутренним содержанием, отсылающим к архаическим представлениям, а также к античной и христианской мифологии. Аллюзии на архаический и античный мифы раскрывают сложность и противоречивость характера героини. Христианская аксиоматика, подсвечивающая поступки Иды, позволяет автору изобразить ее подлинную человечность и личностную зрелость.

Ключевые слова: современная русская проза, постмодернистский роман, Ю. В. Буйда, «Синяя кровь», миф, образ, мотив.

В художественной практике отечественного постмодернизма христианский дискурс занимает значительное место, начиная с самых ранних произведений. Так, в поэме В. В. Ерофеева «Москва – Петушки» (1969) пародируется сюжет русских апокрифов о странствующем Христе. Еще один культовый текст русского постмодернизма, созданный в 1976 г. – роман Саши Соколова «Школа для дураков» открывается эпитафией, взятым из «Деяний Святых Апостолов». В постмодернистских текстах конца XX – начала XXI века, написанных Л. С. Петрушевской, А. В. Королевым, Н. Н. Садур, Т. Н. Толстой, также обнаруживаются христианские аллюзии.

В литературном процессе последних лет к христианскому тексту обращается Ю. В. Буйда. В его романе «Синяя кровь» (2011) рассказывается о трагической судьбе советской актрисы Иды Змойро, чьим прототипом является Валентина Караваева – исполнительница роли Машеньки в одноименном фильме (1942, реж. Ю. Я. Райзман). Центральный образ романа обыгрывает женский или, по К. Г. Юнгу, материнский архетип. Материнский архетип характеризуется амбивалентностью: наряду с позитивными представлениями о матери как об источнике и субъекте первотворения, существует негативная символика архетипа. «В негативном плане, – писал К. Г. Юнг, – архетип матери может означать нечто тайное, загадочное, темное» [1, с. 218-219]. В русской культурной традиции архетип матери имеет свою специфику. Х. Гюнтер предлагает исходить из «сосуществования двух линий в русской традиции материнского архетипа – языческой и христианской. Первый полюс включает в себя стихийные, вещественные аспекты (мать сыра земля, природа, плодородие), другой – собственно христианские духовные ценности (любовь, милосердие, страдание)» [2, с. 49]. Символика образа Иды Змойро напрямую связана с реализацией материнского архетипа.

История жизни Иды, изложенная в романе, отсылает к жанру жития, в котором обязательно присутствие чудесного. Прежде всего чудесны родители Иды. Ее отец, Александр Змойро – легендарный красный командир особого подразделения *пащих* ('падших') – Первого красногвардейского батальона имени Иисуса Христа Назаретянина, который сражался «не за коммунизм, не за свободу, а за Царствие Божие» [3, с. 82]. Внешность отца состоит из деталей,

приписываемых народным сознанием эпическому герою: «В бой он шел верхом на коне, с леопардовой шкурой на плечах и в двурогом шлеме, который когда-то принадлежал Александру Македонскому» [3, с. 81]. Мать Иды – классическая блудница, «самая красивая девушка из публичного дома “Тело и дело”». Она носит кличку «Лошадка». Ю. Буйда обыгрывает мифо-фольклорный сюжет брака зоантропоморфного существа с человеком, в результате которого рождается чудесный ребенок, сочетающий в себе человеческую и нечеловеческую природу.

Нечеловеческая природа Иды проявляется в ее необычной внешности, в коей проглядывает почти хтоническая сущность героини. Такие детали портрета Иды, как обезображивающее родимое пятно, «которое заливало грудь и живот Иды и превращало ее детскую жизнь в ад, ночь, смолу, грязь, беду, горе, позор, стыд и в само зло» [3, с. 49], и уродовавший верхнюю губу шрам, полученный в результате автокатастрофы, являются для массового сознания «метками сатаны», маркерами принадлежности иному миру. «Иностранка, а не женщина», – таковым было общее мнение окружающих об Иде, существе с «ледяной синей кровью».

Фамилия Иды – Змойро – содержит прозрачные ассоциации с греческими мойрами, по мнению К. Г. Юнга, наиболее ярко воплощающими саму амбивалентность материнского архетипа [1, с. 218]. Мойра, богиня судьбы, становится антикодом образа Иды, которая не в состоянии управлять не только чужими судьбами, но и собственной. Ее несвобода обусловлена прежде всего социально: Ида живет в тоталитарном советском государстве. Духовная несвобода Иды связана с невозможностью быть актрисой из-за уродливого шрама. Героиня проживает чужие судьбы не на сцене, а в жизни. Когда Ида спешит в отделение милиции и теряет по дороге туфлю, она играет Золушку. В финале, имитируя кому, Ида исполняет роль Спящей красавицы.

Человеческое в Иде воплощено как женское. На первый взгляд, в образе Иды автор последовательно культивирует стереотип «Женщина-вамп», который представляет собой вариант негативной реализации материнского архетипа с семантикой «магическая власть женщины» [1, с. 218]. Если обратиться к Интернету – квинтэссенции современного массового сознания, можно обнаружить прямую корреляцию данного стереотипа с образом Иды. Внешность Иды полностью отвечает «растиражированному образу женщины-вамп – фигуристой яркой брюнетки в откровенном платье и на высоких каблуках» [4]. Приведем одно из типичных портретных описаний Иды: «...зачесала волосы назад, облачилась в яркое шафрановое платье с декольте, лимонно-желтые шелковые чулки с инкрустацией “шантильи” и туфли на высоких каблуках, надела кольцо де Клеров, накрасила губы вопиюще-красной помадой» [3, с. 182]. Сентенция о том, что «женщина-вамп умеет быть собой. Всегда. В любой ситуации. В любом окружении и наедине с собой тоже» [4], также характеризует героиню Ю. Буйды. «Даже дома она всегда носила туфли на высоких каблуках. Это в восемьдесят-то с лишним лет!» – восклицает рассказчик. Ида проявляла не только внешнее, но и внутренне постоянство: рожденная быть актрисой, она не изменила себе после аварии, поставившей

крест на ее карьере, Ида устроила в своем доме студию: репетировала роли, гримировалась и записывала монологи героинь на любительскую кинокамеру.

Однако в финале романа образ Иды как «Женщины-вамп» тотально преобразуется. Происходит это вследствие появления в сюжете героини мотива добровольной жертвы во имя других. В Чудове орудует маньяк, убивающий девочек-подростков. Убедив общественность в том, что знает убийцу, Ида разыгрывает собственную кому, чтобы спровоцировать маньяка на расправу с ней как со свидетельницей. Ценой своей жизни Ида раскрывает убийцу. Христианская жертвенность героини разрушает образ эгоистки, стержневой для «Женщины-вамп».

Несовпадение Иды со стереотипом «Женщина-вамп» происходит также благодаря присутствию в ее образе материнского начала.

На первый взгляд, Ю. Буйда всем своим романом последовательно десакрализует образ матери. Об этом свидетельствует одно лишь перечисление матерей, изображенных в романе: «пьяница Чича», «проститутка Лошадка», «идиотка Алла Холупьева» и др. Демифологизация архетипа матери осуществляется в изданном Александром Змойро «Декрете о переходе женщин в общественную собственность» [3, с. 85]. Декларируя обязательное отчуждение детей от их матерей в «Народные Ясли», декрет разрушает саму идею материнства.

Гротескным воплощением и, соответственно, опровержением образа матери в романе является «Баба Шуба» – глава самой большой в Чудове семьи Однобрюховых. Фамилия семьи обыгрывает понятие «одной большой утробы», которая произвела на свет многочисленных Однобрюховых. Буйда изображает коллективный портрет семьи в снижающей стилистике гоголевской ономастической игры. «У дома Бабы Шубы с утра до вечера толпились Однобрюховы, стекавшиеся отовсюду: из Москвы, Ташкента, Челябинска, Пскова, Тбилиси, Омска и черт знает откуда еще понаехали эти маленькие задиристые люди – все эти бесчисленные Николаи, Михаилы, Петры, Иваны, Сергейи, Елены, Ксении, Галины, и даже одна Констанция, черт бы ее подрал, Феофилактовна Однобрюхова-Мирвальд-оглы приехала с мужем-цыганом...» [3, с. 231-232].

Образ самой Бабы Шубы также гротескно снижен: «Это была рослая толстая старуха с жестким мужским лицом, в просторном темном платье с крупной брошью, передвигавшаяся на костылях и пользовавшаяся непререкаемым авторитетом в своем крикливом и задиристом семействе» [3, с. 178]. В обращенном к бабе Шубе перифразе «царица однобрюховского клана» проглядывает не образ царственной особы, а насекомое – муравьиная (или пчелиная) матка.

Реализация архетипа матери в образе Иды заслуживает пристального внимания. Ида демонстрирует, на первый взгляд, парадоксальный симбиоз роковой женщины и матери. Само имя Иды, переводимое с греческого как «плодородная», становится «насмешкой судьбы», потому что героиня не может иметь детей. Несмотря на свое бесплодие, Ида пытается освоить роль матери: она усыновляет ребенка из детского дома – мальчика с трагической судьбой по

кличке «Жгут». Жгут – один из примечательных образов романа: «У него были синие глаза, пылавшие лютой злобой, и узкая голова, а рот полон острых зубов. <Родная мать> бросила его во дворе, сомлевшего от голода, и свиньи объели у него уши» [3, с. 131-132].

Автор словно провоцирует читателя на негативное отношение к мальчику, начиная с его портрета и заканчивая поступками – убийством двух любящих его людей. Суицид Жгута кажется справедливой карой мучителю и убийце. Однако это событие особым образом раскрывает Иду: в женщине с синей кровью просыпается мать, сердце которой разрывается при виде «скрюченного тельца с горошинками позвоночника» в морге. Неслучайно повествование в этом эпизоде меняется на несобственно-авторское – реплика «Мальчик бедный...», несомненно, принадлежит Иде.

Все же Иде удалось почувствовать счастье материнства, когда на склоне лет она организовала что-то вроде драмкружка для девочек, с которыми репетировала роль «голубки» – обязательной участницы похоронных процессий в Чудове. Девочка-голубка должна была отпустить в небо птицу, символизировавшую душу умершего. Когда в местном кафе юные воспитанницы Иды впервые выступили с танцем маленьких лебедей, она «вдруг поняла, что по ее щекам текут слезы, и бросилась к девочкам, сбившимся в кучку, раскрасневшимся, запыхавшимся и наконец-то улыбающимся, и схватила в охапку первую подвернувшуюся, прижала к груди, поцеловала в потный висок, всхлипнула, и Боже, какое это было счастье, какое счастье...» [3, с. 178]. В финале пассажа вновь возникает «голос» самой Иды, свидетельствующий о подлинности пережитых эмоций.

Существенную роль в понимании образа Иды играет ее самоидентификация с античной Гекубой, которая осуществляется в романе опосредованно, через звучащие рефреном строки шекспировского «Гамлета»: «*Но кто бы видел жалкую царицу, Бегущую босой в слепых слезах, Грозящих пламени; лоскут накинут На венценосное чело...*» (пер. М. Лозинского). Гекуба, известная своим многочисленным потомством – прямое воплощение материнского архетипа и одновременно один из самых трагических образов античной мифологии: ей пришлось пережить потерю своих детей. Трагическая цепь утрат сопровождает Иду всю ее жизнь, поэтому она воспринимает троянскую царицу как своего «двойника».

Культивируя в образе Иды позитивную составляющую женского архетипа, Ю. Буйда обращается к христианскому мифу о «Богородице-заступнице». Ида потрясена, что непутевый и озлобленный Забей Иваныч Однобрюхов, ее «главный враг» в Чудове, оказывается, четверть века хранил ее фотографию в роли Машеньки – «как святыню», как нательную иконку, с которой воевал, лежал в госпитале, потом просто жил. Так роль *Машеньки* становится воплощением *Марии*-Богородицы, наделяющей образ героини высшим началом.

В романе «Синяя кровь» Ю. Буйда обращается к женскому архетипу, создавая образ главной героини через систему культурных кодов: массового, архаического, античного и христианского. Стереотипы массового сознания

определяют внешний план образа Иды Змойро как «Женщины-вамп». Сложность и неоднозначность характера героини, глубина трагедии ее женской и человеческой судьбы воплощаются в архетипической основе образа и его аллюзиях на античный миф. Христианские мотивы любви, жертвы, а также символика богородничного мифа раскрывают в героине Буйды подлинную высокодуховную личность, способную на подвиг самоотречения.

Список литературы

1. Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества. – 1996. – 384 с.
2. Гюнтер Х. Поющая родина (Советская массовая песня как выражение архетипа матери) // Вопр. лит. – 1997. – № 4. – С. 46–61.
3. Буйда Ю. Синяя кровь: роман. М.: Эксмо, 2014. – 288 с.
4. 10 секретов женщины-вамп // Cosmo.ru. 23.06.2018 [Электронный ресурс]. Режим доступа: //https://www.cosmo.ru/psychology/psychology/10-sekretov-zhenshchiny-vamp (дата обращения: 05.08.2019).

CHRISTIAN MOTIFS IN RUSSIAN POSTMODERN NOVEL

© О.А. Kolmakova

Since its inception, Russian postmodernism has characterized a steady interest in Christianity as a cultural code mastered by the mass consciousness in archetypes and stereotypes. Contemporary Russian postmodern writers also actively use the Christian text. In the Yuri Buida's novel "Blue Blood", the image of the main character Ida Zmoiro is a female archetype, played out in several cultural contexts. The appearance of the heroine, appealing to definite stereotype of mass consciousness, contrasts with her contents, referring to archaic representations and to ancient and Christian mythology. Allusions to archaic and ancient myths reveal the complexity and inconsistency of the heroine character. The Christian axiomatics characterizing Ida actions allows the author to depict her true humanity and personal maturity.

Keywords: modern Russian prose, postmodern novel, Yu. Buida, "Blue Blood", myth, image, motif.

УДК 1751
ББК 80/84 Ш

О ЦЕННОСТИ СЛОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ЭПИЗОДА СУДА НАД ДМИТРИЕМ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»)

© О. Д. Кошелева

Статья посвящена речам прокурора и адвоката на суде над Дмитрием Карамазовым в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Их

выступления рассматриваются с точки зрения внутренних ценностных установок, которыми они руководствуются при защите и обвинении подсудимого, а также соответствие этих установок представлению Ф. М. Достоевского об идеале суда.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «Братья Карамазовы», суд, ценности прокурора и адвоката.

Вопрос об идеальном суде, недостатках современного Ф. М. Достоевскому суда и другие размышления на эту тему пронизывают весь роман. Решающую роль на суде над Дмитрием Карамазовым играют прокурор и адвокат, от которых зависит судьба подсудимого. Но какова природа их защитного и обвинительного слова и какие ценности лежат в их основе? И являются ли их речи отражением идеала Достоевского о суде?

И прокурор, и адвокат пытаются восстановить цепочку событий, через психологию участников этого процесса, их мотивы, что является отражением суда той эпохи: «...“страсть к психологии”, и интерес к социальным корням явлений, и недоверие к присяжным наряду с тяготением к “математически доказательным” фактам» [1, с. 157].

Ипполит Кириллович формулирует свои аргументы, исходя из логики, он строит модель поведения человека, который задумал убийство. В его представлении человек, задумавший совершить преступление, не станет об этом рассказывать всем, а «тогда молчать и таить про себя» [2, с. 416]. Но это лишь модель. Модель идеальна, а человеческая психика иррациональна, часто нелогична, противоречива. В его представлении человек, совершивший убийство отца, непременно должен испытывать угрызения совести. Этим Ипполит Кириллович пытается объяснить попытку самоубийства Мити: «... стучить въ умѣ неустанно и отравляетъ его сердце до смерти, —это *что-то* —это совѣсть, господа присяжные...» [2, с. 429]. Его модель предполагает то, что хотят услышать присяжные и слушатели, какой образ преступника им хочется видеть: он должен обладать расчетливостью, самоконтролем, но быть совестливым.

Рассматривая поведение Смердякова, прокурор также строит модель, но модель «естественной случайности». И приходит к выводу, что Смердякова обвиняют только потому что, если убил не Дмитрий, то, кроме Смердякова, других вариантов попросту нет. В помощи следствию Ипполит Кириллович видит честность и простоту. Смердяков кажется наивным, честным, простодушным человеком, вокруг него выстраивается образ жертвы.

Интересна реплика прокурора о единоличной вине: «Только что арестовали подсудимаго, какъ онъ мигомъ сваливаетъ все на одного Смердякова и его *одного* обвиняет» [2, с. 424]. В действительности, вина за случившееся лежит не на одном Смердякове, а на всех братьях. Смердяков не убил бы Федора Павловича без теории Ивана; Дмитрий желал его смерти; Алеша был погружен в свои переживания, не смог примирить братьев. Но прокурор вовсе не подразумевает этого метафизического плана. Он видит лишь

о «сваливании» вины на другого и попытке оправдать себя, о том, что входит в его модель поведения человека, совершившего преступление.

Г.К. Щенников пишет о близости прокурора и великого инквизитора. Они оба «оценивают людей как “слабосильных бунтовщиков”, которые не признают нравственности, а признают лишь удовлетворение потребностей» [3, с. 161]. В какой-то момент его целью даже не является обвинение Мити, он хочет показать свое красноречие, свое умение аргументировать и поворачивать факты в нужную сторону. Он «огрубляет, упрощает психологию каждого из братьев, так как не понимает их духовных исканий» [3, с. 161]. Тем не менее он настолько убедителен, что даже Митя уже не видит другой кандидатуры на место преступника: «Въ этой крови не виновень, но кто же убиль отца, господа, кто убиль? Кто же могъ убить его, *если не я?*» [2, с. 433].

Защитник, как и прокурор, выстраивает логические схемы: «Слава Богу, мы дошли до точки: “коли былъ въ саду, значить онъ и убиль”. Этими двумя словечками коли *былъ*, такъ уж непремѣнно и *значить*, все исчерпывается, все обвинение – “былъ, такъ и значить”. А если не *значить*, хотя бы и *былъ?*» [2, с. 450]. Он также выстраивает свою модель событий и модель психологии Мити. Но, как пишет Щенников, невиновность Дмитрия не может быть выведена из логики событий и анализа психологии. «...Только вера в человека – вера в “божественное чудо” человеческой совести – могла спасти Митю. Ведь именно это чудо оградило Митю от преступления...» [3, с. 163]. По некоторым его словам, можно сделать выводы, что Фетюкович принимает на веру невиновность Мити («... а могу принять лишь *вѣрой*, или, *вѣрнѣе* сказать, *на вѣру*, подобно многому другому, чего не понимаю, но чему религія повелѣваетъ мнѣ однакоже *вѣрить*» [2, с. 460]) и даже приводит текст Евангелия: «*Въ ню же мѣру мѣрите*, возмѣрится и вамъ, восклицаетъ защитникъ и въ тотъ же мѣгъ выводитъ, что Христось заповѣдалъ мѣрить въ ту мѣру, въ которую и вамъ отмѣряють...» [2, с. 465]. Сразу после этой реплики следует авторское отступление о том, что «мы заглядываемъ въ Евангеліе лишь наканунѣ речей нашихъ» [2, с. 465], то есть только ради того, чтобы красочно использовать цитату в своей речи, впечатлить присяжных и слушателей. Саму цитату он трактует ошибочно, имеется ввиду полностью противоположное: «злбный мѣръ такъ дѣлаеть, мы же должны прощать и ланиту свою подставлять» [2, с. 465]. В том, как адвокат трактует эту цитату, в его отношении к ней и скрывается вся суть его защитной речи, показной, красноречивой, пытающейся впечатлить и показать себя.

Как и Ипполит Кириллович, Фетюкович работает на публику и присяжных заседателей. Вовлекает их в противоборство стороны защиты и обвинения. «Цель Фетюковича не поиск истины, не нравственное воспитание и соединение участвующих в этом поиске людей (а именно в этом видел Достоевский общественную роль юриста), а лишь завоевание публики и ради этого – угождение ей во всем» [3, с. 164]. Ради оправдания подсудимого, он идет на поводу у публики, пытается уловить ее настроение, угодить ей, поразить своей речью и аргументами. Ни прокурор, ни адвокат не работают на установление истины, они пытаются побороть друг друга в красноречии и

убедительности. В этом и есть огромное расхождение между тем, какой суд является идеалом для Достоевского и тем, какой он есть на самом деле. «Интерес слушателей с самого начала обратился не к личности подсудимого, а исключительно к поединку “сторон”. <...> Психология подсудимого занимает публику лишь как аргумент в единоборстве защитника с прокурором, <...> настоящего Дмитрия никто не видит» [3, с. 157]. Именно всё вышеперечисленное стоит за их словами обвинения и защиты. Для Достоевского это слова пустые, лживые, слова, которые произносятся из личной выгоды, чтобы проявить себя и показать своё умение защищать или обвинять.

Но на суде присутствует один человек, который, на наш взгляд, отражает тот «подход» к личности подсудимого, какой был идеалом для Достоевского – это Алеша. Именно он является «человеком» в этом высшем, христианском смысле: цельный, с душой, рвущийся к “свету любви”, и по этому пути следующий, отзывчивый и открытый нуждам мира, никого не осуждающий “ранний человеколюбец» [4, с. 175]. Он видит духовную природу Мити, его душевные терзания, верит в чудо, которое отвело брата от убийства, для него важнее всего – истина. Алеша понимает и жест Мити, который поначалу не разгадал: «Что означало это битье себя по груди *по этому мѣсту* и на что онъ тѣмъ хотѣлъ указать, – это была пока еще тайна...» [2, с. 74]; «... чтобъ уплатить Катеринѣ Ивановнѣ и тѣмъ снять съ своей груди “*съ того мѣста груди*” позоръ, который онъ носилъ на ней и который такъ давилъ его совѣсть» [2, с. 74]. Только на суде Алеша понимает, что Митя не просто бил себя в грудь, а бил именно в то место, где у лежали позорные для него деньги Катерины Ивановны. Дмитрий хотел с половиной долга снять с себя хотя бы половину позора, а «целый» позор заключался в том, что Дмитрий совершенно точно знал, что не отдаст и половины. Алеша понимает противоречивую натуру своего брата, видит целостность и органичность его иррациональных поступков и для него, в отличие от юристов, не кажется странным, что брата терзала не только совесть, но и противоречия. Митя не хотел казаться вором, а деньги все же не отдал. В итоге Алеша не говорит высокопарных слов, его «вердикт» четкий и простой как сама истина: «... потому что *не онъ* убилъ отца моего, твердо закончилъ Алеша громкимъ голосомъ и на всю залу» [2, с. 385]. Также четко дважды он говорит Ивану, что это не он убил. Это то самое *проникновенное слово*, которое не ориентируется на мнение присяжных и суда, не пытается угодить им или впечатлить. Это слово, которое «должно быть твердо монологическим, нерасколотым словом, словом без оглядки, без лазейки, без внутренней полемики» [5, с. 379] и исходит из веры в человека, в чудо спасения души.

Список литературы

1. Карлова Т. С. Достоевский и русский суд. – Казань: Издательство Казанского университета, 1975. – 165 с.

2. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 14 т. СПб: Изд. А. Г. Достоевской: Типография брат. Пантелеевых, 1882. Т. 14 («Братья Карамазовы»). – 492 с.
3. Щенников Г. К. Художественное мышление Ф. М. Достоевского. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1978. – 176 с.
4. Кустовская М. В. Концепция «живой жизни» в творчестве Ф. М. Достоевского / М. В. Кустовская // Проблемы исторической поэтики, 2011. – № 9. – С. 169–179.
5. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 416 с.

**ON THE VALUE OF THE WORD (ON THE MATERIAL OF THE
EPISODE OF THE COURT ABOUT DMITRY IN THE NOVEL BY F. M.
DOSTOEVSKY “THE BROTHERS KARMAZOV”)**

© *Ok.Koshelevva*

The article is devoted to the speeches of the Prosecutor and the lawyer at the trial of Dmitry Karamazov in the novel “The Brothers Karamazov” by F. M. Dostoevsky. Their performances are considered from the point of view of internal valuable installations by which they are guided at protection and charge of the defendant, and also compliance of these installations to F. M. Dostoevsky's representation about an ideal of court.

Keywords: F. M. Dostoevsky, “The Brothers Karamazov”, court, values of the Prosecutor and the lawyer.

УДК 1Ф+8Р1
ББК 87.3+83.3Р1

**АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ НЕОМАРКСИСТСКИХ ИДЕЙ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И Э. ФРОММА**

© *А. В. Лесевицкий, Е. В. Ляхин*

Впервые в исследовательской литературе о Ф.М. Достоевском русский писатель выступает как крупнейший предшественник франкфуртской школы неомарксизма. Авторами поднимаются актуальные аксиологические проблемы творчества, присущие как Э. Фромму, так и русскому литератору. Рассматривается влияние идеологом Ф.М. Достоевского (поэма «Великий Инквизитор») на бестселлер неотрейдиста «Бегство от свободы». Общими аксиологическими парадигмами творчества мыслителей являются: исследование первообраза манипуляции сознанием, садо-мазохистское подполье души человеческой, процесс утраты личностью бытийственного самопонимания, динамика превращения индивида в конформиста-робота, диалектика инструментального разума, дегуманизирующая экзистенцию человека и др.

Ключевые слова: бегство от свободы, неофрейдизм, франкфуртская школа, легенда о Великом Инквизиторе, манипуляция сознанием, критика инструментального разума.

Один из немецких гениев ушедшего XX века как-то отметил, что всё приходящее есть подобие. Нам представляется, что данная фраза имеет существенную актуальность. Начало XXI века ознаменовалось многообразными глобальными кризисами, отразившимися в сегментах экономики, экологии, общественной безопасности, аксиологической сферы общественного сознания человеческой цивилизации. Многие крупные обществоведы настаивают на всеобщем кризисе буржуазной цивилизации, предвкусывая наступление эры посткапитализма. Одним из оригинальных проектов, претендующих на альтернативный антимамоностический концепт будущего, является франкфуртская школа социологической мысли, объединившая в себе творчество таких европейских интеллектуалов, как Э. Фромм, Г. Маркузе, Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Ю. Хабермас и др. В качестве эйдетических предшественников данного направления неомарксизма чаще всего называют самого К. Маркса, З. Фрейда, Г. Лукача, М. Вебера, Г. Гегеля и др. Но, по нашему мнению, практически все творчество Достоевского является ярчайшей увертюрой к работам представителей данной школы. Более того, «русский Данте» сформулировал основные социально-политические и философские идеи, выдвинутые франкфуртцами примерно за 70-80 лет до образования данного интеллектуального сообщества. К большому сожалению, кроме публикаций авторов этих строк, в отечественной историографии отсутствуют исследования, посвященные влиянию русского литератора на западную неомарксистскую элиту (Кац И. И., Крюков А. В., Лесевицкий А. В.) [3], [4].

Нам представляется, что русский писатель в своем творчестве отразил большинство основных тем, которые после смерти Достоевского раскрыл Э. Фромм. Роман «Братья Карамазовы» вышел в 1880 г., а книга Э. Фромма «Бегство от свободы» в 1941 г. Стоит отметить, что немецкий неофрейдист читал «Легенду о Великом Инквизиторе» и очень хорошо ее оценивал. Попытаемся выяснить степень интеллектуального влияния Достоевского на Э. Фромма.

Во-первых, Достоевский практически впервые в истории человеческой мысли описывает феномен манипуляции сознанием в «Легенде о Великом Инквизиторе», когда власть не принуждает, используя репрессивный аппарат, а убеждает. Делает человеческое сознание восприимчивым к выгодным ей идеям. В книге Э. Фромма этот тезис Достоевского получил дальнейшее детализированное развитие. Напомним, что главной мечтой Великого Инквизитора является завладение душами паствы, минуя воздействие аппарата принуждения. Русский литератор в своем романе «Братья Карамазовы» вскрыл алгоритмику похищения у личности ее собственного аутентичного Я. Стоит заметить, что Э. Фромм крайне детализировано описал эту методологию в своей монографии «Бегство от свободы» (Э. Фромм) [2].

Во-вторых, значительно раньше немецкого интеллектуала русский литературный гений чрезвычайно рельефно описал садо-мазохистское подполье души человеческой. Причем не только в «Легенде», но и в большинстве своих крупных романов. Метафизический садизм – часть политической власти, принуждающий социум к повиновению. Именно через мазохистское подполье психики человека осуществляется бегство личности от свободы, от ответственности за свой «жизненный проект». В контексте наших размышлений крайне актуальна идея Э. Фромма о том, что метафизические мазохисты воспринимают психологическое насилие над ними как своеобразную норму, как позитивный аспект избегания ответственности за свой аутентичный выбор между добром и злом, ибо принуждение всегда лишает возможности избрания, снимает чувство фрустрации и тревоги: «Лучше поработите нас, но накормите».

В-третьих, Достоевский значительно раньше Э. Фромма чрезвычайно детализированно описал в «Легенде» процесс утраты личностью бытийственного самопонимания, своего собственного настоящего Я. Конформизм и приспособленчество, страх быть выразителем своего неповторимо-индивидуального внутреннего мира – основной лейтмотив грехопадения личности, стремящейся к рабству. Стоит заметить, что Э. Фромм крайне выразительно раскрывает в своей монографии «Бегство от свободы» данный методологический концепт русского литератора.

В-четвертых, Г. Маркузе и Э. Фромм практически в большинстве своих произведений отмечают, что буржуазное общество продуцирует из индивидов социальных роботов. Страх быть непохожим на других, выйти за рамки устоявшихся стандартов «общества потребления» – одна из многообразных форм бегства человека от свободы. Мамонистическое общество полностью рационализировано, воздвигнут социальный муравейник, где нет места свободе. Нам представляется, что творчество Достоевского являет серьезную опасность для подобного социума, т.к. русского писателя можно назвать одним из самых неистовых иррационалистов в европейской культуре, своеволие и непредсказуемость большинства главных героев его произведений просто поражает. Персонажи литератора разрушают тоталитарную рациональность позднесовременного общества. Демииурги, воздвигшие «общество потребления», боятся человека, которого невозможно «просчитать» и полностью рационализировать. Именно этот концепт поведенческой непредсказуемости и спонтанности роднит его со многими теоретическими выкладками франкфуртцев (Версильов, Ставрогин, Настасья Филипповна и др.).

В-пятых, Достоевским задолго до прозрений Э. Фромма вскрыт механизм порабощения человека безграничным потреблением материальных благ, когда личность готова обменять бремя свободы на гарантированную сытость (хлеба земные). Значительно раньше Э. Фромма, Достоевский раскрыл в своих произведениях бытие среднестатистического «маленького человека» со своими тревогами и страхами. Капитализм нового времени разрушил средневековые социальные связи между людьми, породил специфические формы общественного взаимодействия, напоминающие процесс купли-продажи.

Личность вынуждена вести конкурентную борьбу за существование. Конкуренция – мощнейший фактор «рассеивания общества», одиночества, невозможности сблизиться с другими («подпольный человек», Раскольников и т. д.). Осознавая этот ужас отчужденности от других, индивид готов отдать свою свободу за любую возможность объединиться с людьми. Так рождаются дегенеративные формы псевдосоциального сплочения граждан в многообразных формах тоталитаризма. Как правило, все идеологии, подавляющие личность, гарантируют удовлетворение первичных материальных потребностей, отсутствие безработицы, некую социальную стабильность и т. д.

В-шестых, в работах Э. Фромма лейтмотивом звучит актуальная идея кризиса инструментального разума. Человек превратил науку из этически нейтрального феномена, обеспечивающего прогресс социума и комфорт экзистенции, в средство тотального подавления человеческой свободы. Превращение личности, благодаря мощнейшему воздействию медиасреды, в программируемый аппарат. Но стоит заметить, что значительно раньше основных работ представителей франкфуртской школы данный кризисный процесс описал Достоевский. Для осознания данного факта достаточно перечитать два его произведения – рассказ «Сон смешного человека» и повесть «Записки из подполья». Данные литературные памятники являются метафизическим революционным протестом против тотального рационализма «общества потребления», когда миру явился «человек без свойств» (Р. Мюэль) и подсознания, лишенный спонтанности и непредсказуемости с полностью «оцифрованной» психической сферой (Э. Фромм) [1, с. 546-547].

Список литературы

1. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / Фромм Э. – Москва: Издательство АСТ, 2019. – 736 с.
2. Фромм Э. Догмат о Христе / Фромм Э. – Москва: Издательство Олимп, издательство АСТ-ЛТД, 1998. – 416 с.
3. Кац И. И., Крюков А. В., Лесевицкий А. В. Достоевский как предшественник франкфуртской школы критической социологии / Кац И. И., Крюков А. В., Лесевицкий А. В. // Наука сегодня: фундаментальные и прикладные исследования. Материалы международной научно-практической конференции. В 2-х частях. Пермь, Ч. 2, 2017. – С. 126-127.
4. Лесевицкий А. В. «Одномерный человек» как философская проблема в творчестве Г. Маркузе и Ф. М. Достоевского / Лесевицкий А.В. // Антро. Пермь, 2013. № 1 (12). – С. 114-132.

AXIOLOGICAL ASPECTS OF NEO-MARXIST IDEAS

F. M. DOSTOEVSKY AND E. FROMM

© *Lesevitsky A. V., E. V. Lyahin*

For the first time in the research literature about F. M. Dostoevsky, the Russian writer appears as the largest predecessor of the Frankfurt school of neo-Marxism. The authors raise the actual axiological problems of creativity inherent in both E. Fromm and the Russian writer. Examines the influence of ideologies Dostoevsky (the Grand Inquisitor poem) on the bestseller of the neo-Freudism «Escape from freedom». Common axiological paradigms of creative thinkers are the study of the prototype of the manipulation of consciousness, the sadomasochistic underground of the human soul, the process of losing the personality of existential self-understanding, the dynamics of the transformation of the individual into a conformist robot, the dialectic of instrumental reason, dehumanizing human existence, etc.

Keywords: escape from freedom, neo-Freudism, Frankfurt school, legend of the Grand Inquisitor, manipulation of consciousness, and criticism of instrumental reason.

УДК 82-(3)

ББК 84(2)6

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ДИСКУРС В ПРОЗЕ М. АГЕЕВА

© *Н. В. Летаева*

В статье рассматривается интеллектуальный дискурс в творчестве М. Агеева, прозаика младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции. В качестве иллюстративного материала используется «Роман с кокаином». Доказывается, что интеллектуальный дискурс эксплицирует актуальные вопросы первой трети XX века, наполняет художественный текст публицистическим пафосом, свойственным русскому зарубежью в целом. Предлагается вывод о присущих роману особенностях интеллектуальной прозы и наследовании лермонтовских традиций.

Ключевые слова: русское зарубежье, проза, М. Агеев, «Роман с кокаином», младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции, интеллектуальный дискурс.

Творчество младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, так называемого «незамеченного поколения», к коему относится и М. Агеев (псевдоним Марка Леви), представляет интерес для исследователей культуры русского зарубежья 20-х – 30-х годов прошлого века. Прозу Агеева отличает виртуозная интертекстуальная игра, основанная на реминисценциях и аллюзиях, философско-культурологическом подтексте, внутреннее единство художественной реальности текста с публицистическим и интеллектуальным

началом. В данной работе, продолжающей исследование поэтики прозы Агеева, рассматривается интеллектуальный дискурс в «Романе с кокаином».

Роман, встраиваясь в корпус московских текстов [5], раскрывает не «Парижский опыт» (Б. Поплавский) жизни-существования в условиях «гибельного» эмигрантского быта, что в целом было свойственно литературе «незамеченного поколения», а пред- и пореволюционную Москву. Динамика повествования в романе опирается и на традиционный способ формирования сюжетных линий, и на мыслительную работу героев, репрезентирующих менталитет «человека 30-х годов» (Ю. Терапиано), «в социальном смысле» находящегося «в пустоте, нигде и ни в каком времени», как бы выброшенного «из общего социального мира» и предоставленного себе [2, с. 164]. Интеллектуальная работа героев романа, раскрывающаяся прежде всего в дискуссии как составляющей поэтики текста, формирует в произведении интеллектуальный дискурс, шире – интеллектуальный модус художественности [3].

Интеллектуальный дискурс, явственно или имплицитно отсылающий к тем вопросам, которые волновали русского человека начала XX века в России и продолжали волновать русского человека, оказавшегося в вынужденных условиях эмигрантского существования, свойственен дискуссионным по своей сути монологам героев романа. Размышления о цивилизации Агеев вкладывает в уста учащихся гимназии, ответы которых на уроке истории представляют очевидную борьбу отношений общества как к смене укладов жизни, так и к человеку в непрерывном потоке событий. С одной стороны, автор изображает маленького честного труженика Айзенберга, знающего всё, что нужно, и даже больше, чем требуется, забегая «вперёд в хронологическую даль» [1, с. 32], но эти знания не выходят за узкие рамки фактов, не создают перспективы, не формируют концепции, картины мира; с другой – блестящего оратора Штейна, пересыпающего свою речь иностранными словами и латинскими цитатами и дающего понять, что он, человек XX века, к «услугам которого имеются теперь и автомобили, и аэропланы, и центральное отопление, и международное общество спальных вагонов», нисходит к людям минувших эпох и считает себя вправе смотреть свысока на «людей времён лошадиной тяги» [1, с. 33]. Авторским резонёром, вероятнее всего, становится Василий Буркевиц, развенчивающий штейновскую точку зрения, возвеличивавшую каждую следующую эпоху техническим усовершенствованием, и доказывающего, что отличия между столетиями нет, потому что не существует отличия между людьми жившими и живущими, и что «именно отсутствием-то отличия и объясняется поразительное сходство человеческих взаимоотношений и тогда, когда расстояние одолевалось за неделю, и теперь, когда оно покрывается в двадцать часов» [1, с. 34].

Размышления эти не были авторской самоцелью. Агеев, встраивая интеллектуальный дискурс в художественное пространство романа, пытается осознать причины событий начала XX века, расколовших русское общество на СССР, зарубежье и внутреннюю эмиграцию, и убедить широкую аудиторию (в контексте повествования – класс гимназистов), что раскол явил себя миру в

начале XX века, но зародился гораздо раньше в сознании «мелко» гордящихся, враждующих, болеющих пошлостью людей, ищущих при этом социальной справедливости. Очевидная отсылка к теории социализма позволяет автору метафорически обозначить новые политические веяния в России как некую паутину, оплетающую сознания риторическими убеждениями различного толка. Эти же риторические убеждения, по мнению автора, как горячее, воспламенили в 1917 году страшную русскую силу, «которой нет ни препон, ни застав, ни заград» [1, с. 37], силу одинокую, угрюмую и стальную. Победа «тёмной русской личности» (Б. Поплавский) (обратим внимание на портрет Буркевица: крошечные серые глаза, костистый лоб, «шарами налитые скулы», стоптанные нечищенные ботинки, «потёртые брюки с неуклюже выбитыми коленями» [1, с. 37]) очевидна и в историческом процессе, и в художественном пространстве романа: класс отдаёт предпочтение Буркевицу, обозначая его лидером.

Агеев раскрывает и другую важную, на наш взгляд первичную, причину трагических изменений, произошедших в российском обществе, – кризис православного сознания, обострившийся в период Первой мировой войны, когда священноначалие возносило молитвы о победе русского оружия. В повести Буркевиц, продолжая размышления в духе толстовских и чеховских персонажей о Церкви как институте и её служителях, в пространном монологе в традициях героев Достоевского, изобилующем риторическими вопросами и восклицаниями, выступает против гимназического батюшки, осудившего сквернословие подростков, недопустимое в речи христианина. Суть эмоционального выступления Буркевица сводится к дискредитации священника в социальном плане, занимающего пассивную, по мнению Буркевица, позицию в отношении войны. Важными для понимания позиции автора являются императивные конструкции героя: «Опомнитесь и действуйте, ибо люди: и матери, и отцы, и дети, и братья, и все, и все – ждут от вас, именно от вас, чтобы вы – служители Христа, бесстрашно жертвуя вашими жизнями, вмещались бы в этот позор и, встав между безумцами, крикнули бы громко, – громко потому, что вас много, вас так много, что вы можете крикнуть на весь мир: – люди, остановитесь, – люди, перестаньте убивать! Вот, вот, вот в чём ваш долг» [1, с. 50]. Очевидно, что строители «нового мира», насколько это было возможно, рассчитывали на поддержку церковнослужителей в этом строительстве и видели в них мучеников за «новую» веру, опираясь на известные аксиологические ценности православия. Это верно было подмечено одноклассником Буркевица Егоровым-Ягом: «Ему не христианство надобно, а его нарушения <...>» [1, с. 53]. Подобные речи имели действительное влияние на русское общество и потому, что в сознании русского народа, помнящего о Боге, но отпавшего от Евангелия, произошла подмена триединой сущности Сущего вочеловечившимся Христом, пришедшим в мир спасти грешников, по мнению многих, не от греха, как указано в Новом Завете, а от социальной несправедливости, что нашло отражение, например, и в творчестве М. Горького, и в поэме А. Блока «Двенадцать».

Возвращаясь к интеллектуальному дискурсу романа, отметим, что основу произведения составляет отражение рефлексивного сознания главного героя Вадима Масленникова, размышляющего о человеке и приходящего к неутешительному выводу о «смутной», страшной природе человеческих душ. Подтверждение своей теории Масленников получает в том числе и в конце своей недолгой жизни: всё тот же Буркевиц, одноклассник Вадима, ставший после революции «товарищем» и «начальством», одного слова которого было достаточно, чтобы спасти Масленникова от наркозависимости, отказал последнему. Важность этого эпизода подчёркивается Агеевым композиционно: эпиграфом к первой главе автор избирает фразу, которая завершает роман, – «Буркевиц отказал». Данная семантическая конструкция является ключевой в произведении и резюмирует авторскую концепцию о «душе человеческой».

Мировоззрение главного героя, которое он сам называет «ужаснейшим», поскольку его представление о «душе человеческой» оскорбляет человеческую душу, закономерно приводит Масленникова к убеждению, что человек подл, испорчен, жаден и вообще плох. Очевидно, Агеев применяет мировоззрение своего героя, соотносимое с лермонтовскими размышлениями о «душе человеческой» [6], к ситуации, сложившейся в первой трети XX века: «<...> мы видим, что как раз те особенно темпераментные эпохи, которые выделяются исключительно сильными и осуществлёнными в действии взлётами в сторону Духа и Справедливости, кажутся нам особенно страшными в силу перемежающихся в них небывалых жестокостей и сатанинских злодейств» [1, с. 173]. Символична в этом отношении метель в конце романа, отсылающая и к «Бесам» и «Капитанской дочке» А. Пушкина, и к «Двенадцати» А. Блока. Однако социальный контекст вторичен – на первое место выходит мир, где ведётся борьба «за человеческий дух», которую Г. Федотов назвал борьбой «между Буддой и Христом, между нирваной и вечной жизнью» [8, с. 146]. В этой борьбе человек, по глубокому убеждению Агеева, «изнывает», потому что правда Христова человеку не по силам, а нирвана поглощает «теплоту» человеческого «обличья».

Таким образом, полемическое начало, мотив дискуссии, «поединки» разума, своеобразный дидактизм позволяют сделать вывод о присущих роману особенностях интеллектуальной прозы, что проявляется и на языковом уровне в наличии афористических выражений («Велика Москва, и много в ней народу» [1, с. 21], «Женщина, это всё равно что шампанское: в холодном состоянии шибче пьянит и во французской упаковке – дороже стоит» [1, с. 76], «Для влюблённого мужчины все женщины – это только женщины, за исключением той, в которую он влюблён: она для него человек. Для влюблённой женщины все мужчины – это только человеки, за исключением того, в которого она влюблена: он для неё мужчина» [1, с. 97] и др.), логических умозаключений, например: «Антисемитизм вовсе и не страшен, а только противен, жалок и глуп: противен, потому что направлен против крови, а не против личности, жалок потому, что завистлив, хотя желает казаться презрительным, глуп потому, что ещё крепче сплочает то, что целью своей поставил разрушить. Евреи перестанут быть евреями только тогда, когда быть евреем станет не

невыгодно в национальном, а позорно в моральном смысле. Позорно же в моральном смысле станет быть евреем тогда, когда наши господа христиане сделаются наконец истинно-христианами, иначе говоря людьми, которые, сознательно ухудшая условия своей жизни – дабы улучшить жизнь всякого другого, будут от такого ухудшения испытывать удовольствие и радость» [1, с. 40]. Интеллектуальная работа персонажей придаёт роману художественную цельность.

«Роман с кокаином» как неотъемлемая часть творческого наследия младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции является ярким подтверждением того, что проза «незамеченного поколения», продолжающая традиции русской классической литературы и литературы Серебряного века и впитывающая новые веяния западноевропейской литературы XX века, эклектична по своей сути. Это художественный дискурс, синтезирующий публицистическое, интеллектуальное, философское, культурологическое, интертекстуальное начала и отображающий «новое совместное открытие, касательное метафизики “тёмной русской личности”» [7, с. 205].

Список литературы

1. Агеев М. Роман с кокаином: Роман; Паршивый народ: Рассказ / Статья Никиты Струве. – М.: Худож. Лит., 1990. – 222 с.
2. Варшавский В. О «герое» эмигрантской молодой литературы / В. Варшавский // Числа. – Париж, 1932. – №6. – С. 164–172.
3. Летаева Н. В. Интеллектуальный модус художественности: к постановке проблемы / Н. В. Летаева // Аксиологическое пространство русской словесности: традиции и перспективы изучения: Материалы международной научной конференции «Кусковские чтения. Аксиологическое пространство русской словесности: традиции и перспективы изучения», г. Москва, 3–6 октября 2019 г. – М.: Издательский центр МГИК, 2019. – С. 750–755.
4. Летаева Н. В. Лермонтовский текст в прозе М. Агеева / Н. В. Летаева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2018. – №3. – С. 128–134.
5. Летаева Н. В. Московский текст в творчестве М. Агеева / Н. В. Летаева // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»): сборник статей по итогам II Международной научной конференции (г. Москва, МГОУ, 22–23 января 2016 г.). – М.: НИУ МГОУ, 2016. – С. 156–160.
6. М. Ю. Лермонтов и М. Агеев: к вопросу об архитектуральности / Н. В. Летаева // Литература в контексте современности: жанровые трансформации в литературе и фольклоре: сб. материалов VII Всероссийской научной конф. с международным участием (Челябинск, 2–3 октября 2014 г.). – Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2014. С. 18–23.
7. Поплавский Б. Вокруг «Чисел» // Числа. – Париж, 1934. – №10. – С. 204–209.
8. Федотов Г. П. О смерти, культуре и «Числах» // Числа. – Париж, 1930. –

INTELLECTUAL DISCOURSE IN PROSE OF M. AGEYEV

© Н. В. Летаева

In article intellectual discourse in the artistic texts of M. Ageyev, a prose writer of the younger generation of Russian writers of the first wave of emigration, is analyzed. “The novel with cocaine” is used as an illustrative material. It is proved intellectual discourse brings up actual issues of the early 20th century and fill prose of M. Ageyev with publicistic pathos, inherent for the Russian Diaspora in general. It’s concluded of the peculiarities of intellectual prose of M. Ageyev and inheritance of Lermontov’s traditions.

Keywords: Russian Diaspora, prose, M. Ageev, “The novel with cocaine”, the younger generation of Russian writers of the first wave of emigration, intellectual discourse.

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2=411.2)6

РОЛЬ И ФУНКЦИИ МОТИВА СНА В РОМАНЕ Ю.О. ДОМБРОВСКОГО «ФАКУЛЬТЕТ НЕНУЖНЫХ ВЕЩЕЙ»

© А. В. Макарычев

В статье исследуется мотив сна в романе Ю.О. Домбровского «Факультет ненужных вещей». Делается акцент на функциональных и символических особенностях данного явления в романе.

Ключевые слова: Ю.О. Домбровский, «Факультет ненужных вещей», сон, семантика сна, мотив сна

Сон в искусстве всегда отличался своей открытостью для исследования и интерпретации. Множество различных художников в своих произведениях часто и с огромным интересом обращались к мотиву сна. С помощью сна раскрывали характер персонажа, психологические аспекты его личности и поведения, открывали новые пространства в произведении, гибкая структура сна наполнялась символизмом, благодаря чему у автора появлялась возможность показать новое осмысление ситуации и т.д. Еще больше сон заинтересовал художников в XX в. На волне популяризации идей З. Фрейда, К. Юнга, А. Бергсона мотив сна обрел новую силу в русской и европейской литературе начала прошлого века. [1, с. 133]

Учитывая вышесказанное, не удивительно, что мотив сна в литературе так сильно заинтересовал литературоведов, искусствоведов, психологов и философов. Если говорить о современном положении науки, то можно заметить, что на данный момент существует множество работ, связанных с русской литературой и литературой русского зарубежья, в которых исследуется

мотив сна в произведениях Ф. Достоевского, А. Белого, М. Булгакова, В. Набокова, Б. Пастернака и других писателей [2, 3, 1, 4]

Хотя на данный момент работ, затрагивающих мотив сна в русской литературе, достаточно много, все же нам не удалось найти исследования, которые затрагивали бы корпус текстов Ю.О. Домбровского, несмотря на то, что сны являются неотъемлемой частью созданных им художественных миров. Исходя из этого, мы можем сказать, что, хотя и мотив сна и другие, близкие ему мотивы возникают в произведениях писателя («Факультет ненужных вещей», «Рождение мыши», «Смерть лорда Байрона» и др.), эта тема на сегодняшний день остается без внимания и фактически является неизученной, в связи с чем мы ставим себе цель исследовать данный мотив в романе «Факультет ненужных вещей», для которого он является одним из ключевых.

«Факультет ненужных вещей» был написан Ю.О. Домбровским за 11 лет, с 1964 по 1975 годы, и впервые был опубликован в Париже, в 1978 году. В Советском Союзе роман был опубликован в Перестройку, в 1988 году. «Факультет» посвящен исследованию эпохи сталинизма, события в нем разворачиваются в 1937 году. В романе возникают темы свободы, страха, политических репрессий и другие, которые часто свойственны подобной литературе. И с этими темами оказывается связан и возникающий в романе мотив сна.

Мотив сна стал достаточно важной частью повествования в романе «Факультет ненужных вещей». Здесь сон занимает относительно большой объем текста и предстает перед нами в разных проявлениях и с разными функциями. Через сон мы узнаем прошлое главного героя романа Георгия Зыбина, мы узнаем, что его волнует и что для него важно. Через сон в романе возникает и идеологическая составляющая: мы узнаем об отношении Зыбина к политическому климату в стране в целом и к Сталину в частности. С мотивом сна связывается и мотив свободы, ведь не зря этот мотив обретает силу во время ареста главного героя.

Однако еще до ареста протагониста в романе появляется один из самых ярких снов, в котором Зыбин встречается со Сталиным. Этот сон важен, так как через него мы можем узнать идеологическую позицию Зыбина. Следует начать с того, что во сне Сталин просто возникает у Зыбина в комнате, чему он не удивляется: «Он не удивился: присутствие его было совершенно естественным» [5, с. 122] Подобный мотив незримого присутствия еще будет возникать в романе в другом сне: «И тут между ними... возникает некто... человек секретный... Он рождается прямо из воздуха этого года – плотного, чреватого страхами – ... вслушивается в каждое слово...» [5, с. 176] В совокупности оба выделенных события дают нам представление об ощущении Зыбиным духа эпохи, в которой он живет. Эпохи наполненной страхом быть услышанным, но и одновременно с этим этот страх становится естественной частью бытия. Но все же Зыбина пугает эта естественность своей специфичной формой, тем что при каждом разговоре со Сталиным (а это происходит регулярно вот уже на протяжении месяца) он ощущает к нему нежность и почтение, природу которых он не понимает и принимает то за освобождение от страха, то за «подлость во

всех жилках», а потом и вовсе отказывается «даже гадать об этом». Подобное отношение к вождю резонирует с эпохой, но является неестественным для Зыбина. Можно предположить, что в данном сне отражается попытка осознать природу этой идеологической любви к Сталину, и понимая, что это нечто более сложное чем свобода от страха или просто подлость, нарратор оставляет это размышление без заключения.

Частично продолжение этого размышления разворачивается в идеологическом споре между осмелевшим Зыбиным и Сталиным, из которого можно понять, что для Сталина важны «мелкие люди», а аресты он воспринимает как нечто необходимое для страны, в свою очередь интеллигенты подобные Зыбину должны быть уничтожены за «идиотскую болезнь благодушие» и «За то, что вы остаетесь над схваткой» [5, с. 123] Подобные рассуждения не нравятся Зыбину, но все же его пугает мысль о том, что Сталин может оказаться прав.

Также этот сон важен для повествования тем, что Зыбин в нем фактически видит свое будущее, в котором за ним приходят двое. После этой ночи он и будет арестован на Или двумя сотрудниками органов. Это, разумеется, не столько указывает на пророческий дар протагониста, сколько на его навязчивый страх.

После задержания, уже в камере, Зыбин начинает видеть сны, которые имеют общую сюжетную линию и занимают относительно объемную часть текста. Эти сны связаны с его отдыхом в санатории имени Крупской на Черном море, где он познакомился с Линой и где он искал краба, который по ходу сюжета обретает определенное символическое значение.

Описанные во сне события в действительности происходили с Зыбиным, подтверждением тому являются показания Лины, в которых она следователям пересказывает то же содержание этой истории.

Но куда важнее значение этих снов для Зыбина, что помогает нам понять персонажа и что для него важно. Его волнуют шаткие отношения с его возлюбленной Линой, которой посвящены основные сюжетные линии во снах. Практически сразу после заключения, во время дремы переходящей в сон, он думает о их неудавшейся встрече, которая была запланирована, но не состоялась из-за его ареста: «... как все это нелепо получилось, ведь мне обязательно надо увидеть Лину» [5, с.173-174] Интересно заметить, мысль о Лине для него является некоторым переходом из реальности в сон или же из тюрьмы к морю, или же из пространства несвободы к свободе (о чем мы ещё подробнее скажем). На тексте это выглядит следующим образом: сначала он «видел во сне тюрьму», потом размышляя о Лине, он думает: «... как хорошо нам тогда было, на море» [5, с. 173-174]

В последующем он будет часто видеть во сне море и знакомство с Линой. Сны, связанные с этой темой, будут для него некоторым успокоением, о чем свидетельствуют описания этих снов, например: «Вот и сейчас – счастливые, свободные, веселые, они стояли на высоком берегу над морем, болтали, смеялись...» [5, с. 215]

Лине также посвящаются и другие сны, не связанные с Черным морем. В одном из них Зыбин поднимается по железной, грязной лестнице преодолевая себя, а наверху его неприветливо встречает Лина, вследствие чего он понимает: «...что его обставили – успели ей наговорить, и она поверила» [5, с. 185] Также в комнате появляется следователь Нейман, который после разговора Зыбина и Лины подставляет протагонисту подножку, когда тот пытается догнать уходящую возлюбленную. Здесь мы можем увидеть, как Зыбина пугает уже не то что он задержан, а что о нем может подумать Лина, если с ней поговорят следователи. Он боится, что после этого их хрупкое воссоединение (что символизирует лестница) будет разрушено, и винит в этом правоохранительные органы (о чем сначала говорит сам в цитате выше, и что символизирует подножка Неймана).

Лина также является ему не только во сне, но и наяву. Во время одного из пробуждений в камере он услышал за стеной женский плач, в котором узнал голос Лины. От поспешного решения начать смертельную голодовку его удержал сокамерник Буддо, объяснивший, что это наваждение, после чего Зыбин успокаивается. Данный эпизод еще раз показывает, как для Георгия важна Лина, а не арест или собственная жизнь. Об этом также косвенно может свидетельствовать нарушение границы сна и реальности, так как похоже, будто оно было спровоцировано нервной реакцией Зыбина с его фиксацией на определенном образе.

Сны для Зыбина стали пространством свободы, символом чего стало море, он и называет эти сны морем, а символом тюрьмы для него стал свет вечно зажженной лампочки в камере. Собственно, об этом упоминает и сам нарратор: «Сон был волей, а свет тюрьмой... белый мертвенный свет, пробивавшийся из яви, горел над ним, и он все равно был в тюрьме» [5, с. 215]

В свое пространство свободы Зыбин также готов унести и своего сокамерника Буддо, который в его сне становится директором музея на Черном море, этот директор и помогает ему в поисках краба, а сам Буддо как бы становится его слушателем, так как во сне у Зыбина нарушается представление о пространстве и он может как и вместе с сокамерником гулять на побережье Черного моря, так и рассказывать свою историю отстраненному от нее Буддо. В этих снах снова возникает мотив свободы и противостоящей ей мотив тюрьмы. Свобода здесь описывается через состояние, которое испытывает Зыбин во сне, прогуливаясь с Буддо: «Они шли по взморью веселые, беззаботные, готовые обнять весь мир, смеялись и болтали» [5, с. 176] А тюрьма возникает при пробуждении, так как первое что он увидел, проснувшись, был желтый свет от лампы в камере.

Обратим внимание также на то, что пространство тюрьмы причиняет Зыбину не только моральную, но и физическую боль. Вернее, будет сказать, что это часто происходит как раз на моменте его перехода из состояния сна в бодрствование, но непосредственно физическое страдание причиняет ему именно явь. Например, когда Нейман поставил Зыбину во сне подножку, он упал и ударился головой об пол, хотя в реальности он расшиб до крови голову о прутья изголовья кровати, на которой спал.

Со временем пространство тюрьмы пытается вытеснить пространство свободы, лишая Зыбина сна. По сюжету, следствие решило применить особый вид пыток – лишение сна. Днем Зыбина допрашивал и не давал ему спать следователь Хрипушин, а ночью к нему отправляли курсантов, которые уговаривали его сознаться и не давали спать всю ночь. Так длилось несколько дней. В самом начале этой процедуры пространство сна еще пыталось выбиться на первое место, символично пробиваясь через портреты Сталина и Ежова: «Опять у моря. Оно уже давно подступало к нему, шумело и билось в висках, пробивалась через зеленый лак стен, лики Сталина и Ежова – а вот сейчас прорвало их мутную пелену...» [5, с. 243] Со временем в тексте появляется новое состояние – бессонница: «Бессонница мягко и гибко обволакивала мозг зека. ... все мягко распадалось, расслаивалось, как колода карт...» [5, с. 251] Даже нарратор теперь не называет ни имени, ни фамилии Зыбина, что подчеркивает растерянность и отрешенность заключенного. На время пыток Зыбин живет только инстинктами, не находясь ни в пространстве свободы, ни в пространстве несвободы.

Итак, мы рассмотрели мотив сна в романе Ю.О. Домбровского «Факультет ненужных вещей». В ходе исследования мы обнаружили, что мотив сна в романе достаточно многогранен и имеет различные функции. В большей степени он связан с протагонистом романа Георгием Зыбиным. Благодаря мотиву сна мы можем узнать прошлое персонажей, нам становится понятно, что беспокоит Зыбина, какие идеологические мотивы им движут. Сон в сложной ситуации оказывается для Зыбина местом свободы и обретает определенные символы, так же, как и пространство несвободы – тюрьма, которая пытается сломать Зыбина.

Список литературы

1. Полева, Е.А. Семантика сна в повести В.Набокова «Соглядатай» / Е.А. Полева // Вестник ТГПУ. №9 (124). 2012. – С. 133-138.
2. Фазиулина И.В. Сон и совидение в раннем творчестве Ф.М. Достоевского: поэтика и онтология: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2005. 28 с.
3. Федунина О.В. Поэтика сна в романе: «Петербург» А. Белого, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Приглашение на казнь» В. Набокова: автореф. ... канд. филол. наук. М., 2003.
4. Закроева, Г.А. Семантика сновидений Юрия Живаго в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» / Г.А. Закроева // Грамота. – Тамбов. №3(69). 2017. – С. 22-25.
5. Домбровский Ю.О. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5 (Ред.-сост. К. Турумова-Домбровская. Худ. В. Виноградов). – М.: ТЕРРА, 1993. – 704 с.

ROLE AND FUNCTION OF MOTIVE OF SLEEP IN THE NOVEL BY YURI DOMBROVSKY «THE FACULTY OF USELESS KNOWLEDGE»

© A. V. Makarychev

The article examines the motive of sleep in the novel by Yuri Dombrovsky «The Faculty of Useless Knowledge». The emphasis is placed on the functional and symbolic features of this phenomenon in the framework of this novel.

Key words: Yuri Dombrovsky, «The Faculty of Useless Knowledge», sleep, the semantics of sleep, motive of sleep

УДК 882

ББК 83.3(2)63-02

КРИЗИС КАК КАТАЛИЗАТОР НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ

© Т. Н. Маркова

В кризисные эпохи, каковой является рубеж тысячелетий, искусство получает необходимую свободу. При этом нестабильность, переходность становятся основными характеристиками художественного сознания. В статье рассматривается актуальная для литературы и искусства рубежа XX– XXI вв. проблема поиска новых форм и средств выразительности, новых способов организации культуртрегерской деятельности, открывающих пути преодоления кризиса.

Ключевые слова: кризис, переходность, художественная форма, культуртрегерская деятельность

В научном дискурсе рубежа XX– XXI вв. мысль о кризисе культурного бытия человека становится одной из самых популярных, «философия кризиса представляет особое направление исследований» [8, с. 9.] В социокультурном контексте кризис понимается как переходное состояние, которое может привести как к гибели системы, так и к её трансформации в нечто качественно новое. В таком случае кризис можно рассматривать как вхождение в новый эволюционный цикл, пролог к возникновению нового типа культуры.

История показывает, что кризисность и переходность являются фундаментальными свойствами развития цивилизации. В своё время Г.П. Федотов в «Письмах о русской культуре» писал: «...каждая нация проходит через глубокие кризисы, которые радикально меняют её лицо» [10, т. 2, с 170].

Рубеж XX– XXI вв., несомненно, стал таким периодом для России, создавшим предпосылки нового типа культуры. Неслучайно целая плеяда критиков и писателей начала XXI века (А. Ганиева, Л. Данилкин, М. Кучерская, З. Прилепин, Р. Сенчин, М. Черняк, М. Литовская, Н. Барковская и др.) характеризует эту эпоху как «нулевое десятилетие», обозначая таким способом уже произошедшую смену литературной парадигмы.

Дискуссия о новых формах художественности началась в 1989 году в «Литературной газете» статьями Вик. Ерофеева «Поминки по советской литературе» и С. Чупринина «Другая проза». А. Генис, Н. Иванова, А. Немзер,

И. Роднянская заговорили о переходе литературы к новой – постмодернистской парадигме.

Нестабильность, переходность как основные характеристики художественного сознания рубежа XX– XXI вв. составляют содержание ряда актуальных литературоведческих исследований. Так, работа М.П. Абашевой «Литература в поисках лица» (2001) рассматривает проблему поиска идентичности современными писателями. «Кризис идентичности» становится сквозной темой русской прозы 1990-х годов («Я – не я» А. Слаповского, «Поколение П» В. Пелевина).

Изучению формотворческих процессов, характеризующих художественное сознание 1990-х годов как сознание «переходного периода», посвящено исследование Т.Н. Марковой [6]. С.С. Имхелова и О.А. Колмакова описывают состояние литературы конца XX века как «промежуточные книги» [3].

В кризисные эпохи искусство получает необходимую свободу. Художественное произведение находится как бы в состоянии хаоса, выходя за рамки существующих стилей и форм, обнаруживая в себе сочетание элементов различных, нередко противоположных художественных систем.

Совершенно очевидно, что на рубеже тысячелетий радикально меняется сам тип жанрового мышления, сформированного многовековой традицией, происходит дифференциация и одновременно контаминация жанров – и в масштабах системы, и внутри одного произведения. Ощущение кризиса порождает мучительные, но и плодотворные искания на путях синтеза разных формостроительных тенденций в литературе этого времени [2].

В прозе наиболее частотным оказывается герой, стремящийся восполнить, вернуть нечто утраченное: собственную цельность, подлинную реальность, смысл. Это стремление находит воплощение в ряде устойчивых экзистенциальных мотивов: «тревоги», «страха», «стресса», «отчуждения».

На рубеже тысячелетий эсхатологические настроения входят в ежедневный быт. Самостояние реальности пропитывается духом антиутопии, вследствие чего настает «пора говорить об антиутопизме как проявлении рубежного сознания, об антиутопизме как неотъемлемой части художественного мышления XX – начала XXI вв.» [9, с. 47]. Здесь уместно вспомнить один из ключевых эпизодов повести В. Маканина «Лаз» – сцену подземельного опроса об отношении к будущему: *Опрос до чрезвычайности прост. Если ты веришь в будущее своих полутёмных улиц, ты берёшь в учётном оконце билет и уносишь с собой. Если не веришь – билет возвращаешь. (Это очень зримо. Возвращённый билет бросают прямо на пол)* [5, с. 316].

Отсылка к важной философеме романа Достоевского способствует расширению поля смыслов, переходу эпизода в сферу эпистемологической неуверенности: *Люди в кафе нет-нет и поглядывают, как растёт холм возвращённых билетов. Холм уже высок... Один из комиссии... страстно кричит уходящим: «Опомнитесь!.. Будущее – это будущее!» ...Но они бросают и бросают свои листки, возвращают свои билеты. Холм уже с человеческий*

рост [5, с. 317]. В душах людей царит мрак и безверие, и это диагноз рубежного сознания, как полагает критик И. Роднянская, «универсальный диагноз болезни конца тысячелетия, связанной с тотальным дефицитом мужества, сломленностью духа, потерей интереса к творчеству жизни» [7, с. 212].

Ценностно-смысловой вектор социокультурного кризиса направлен, прежде всего, в сторону дегуманизации и нравственного релятивизма. Однако искусство не прекращает поиск культурных опор для обретения человеком душевного равновесия. По замечанию психолога, «литература, даже говоря о пропасти небытия, может помочь выздоровлению общества» [16, с. 34]. Функция искусства состоит в том числе и в «уравновешивании человека с миром в самые в самые критические и ответственные минуты жизни» [3, с. 337].

В периоды надлома культура проявляет себя как живой организм и, подобно человеческой личности, обнаруживает стремление к упорядочиванию. Тогда на помощь приходят идеи повторения, циклические парадигмы. Так, метафора жизни как «вечного возвращения» передаёт ощущение лабиринта жизни, поиска выхода из бесконечных коридоров, что отвечает культурному запросу эпохи конца XX века. В художественных текстах этих лет «лабиринтность» воплотилась в концептах *переход*, *квази*, *лабиринт* (такая образность отразилась в названиях произведений В. Маканина «Квази», Л. Петрушевской «Лабиринт» и др.) [4].

В постперестроечной России отмечается актуализация мифологического сознания, обращение к поэтике неомифологизма, стилизации фольклорно-сказочных форм. В качестве общей тенденции современной прозы выступает формальная стилизация под архаику и – одновременно – смысловая полемика с традицией. Писатели стремятся максимально приблизить архаические жанры (притчи, сказки, утопии) к современным эстетическим запросам, предъявить традиционный конфликт в новой аранжировке, связать «вечные» метафоры и символы с психологическими константами современного человека. Архаические модели и художественные структуры представляют современному писателю возможность преодолеть описательность и миметическую детализацию, сказать «о тайной глубине мысли», избегая пафоса, риторики и дидактизма. Как современные притчи воспринимаются романы «Отец-лес» А. Кима, «Свобода» А. Бутова, «Человек-язык» А. Королёва, «Буква А», «Асан» В. Маканина.

Рубеж XX–XXI вв. ознаменовался мощным культурно-цивилизационным сдвигом, последствия которого мы только начинаем осмысливать. Становится всё более очевидным, что все прежние (знакомые, привычные) институты и парадигмы в радикально изменяющихся условиях не работают; возникают новые, требующие серьёзной интеллектуальной рефлексии. Это касается как собственно эстетических проблем, так и вопросов организации литературного пространства. Появляются принципиально новые виды культурной деятельности, новые способы позиционирования (присутствия) в культурном процессе.

Новые практики, новый опыт вызвали к жизни и новое понятие – культуртрегерство. Этот термин ввёл в обиход, обосновал, подкрепив личным опытом более чем четвертьвековой культуртрегерской деятельности, поэт Виталий Кальпиди. «Культуртрегер – это не менеджер, не продюсер, не спонсор. Это частный человек, который на безвозмездной основе занимается тем, чем должна заниматься антропологическая реальность – формировать, созидать, контролировать, сохранять» [15, с. 430]. Культуртрегер – это человек, созидающий литературное пространство, имеющий собственную, строго определённую стратегию и тактику. Журналы, студии, фестивали, разовые акции важны здесь не сами по себе, но как ступени к достижению поставленной цели, как составляющие длительного, протяжённого во времени процесса формирования культурной среды уральского региона, приращения её культурного слоя.

Проект «Уральская литература – новая реальность» начался в 1995 году. Его цель – интегрировать современную уральскую литературу в общероссийский контекст, создать литературную ситуацию, сделать её культурным событием. Так был создан фонд «Галерея», началось издание журнала «Несовременные записки», чётко ориентированного на провинциальных авторов, а также журнала «Уральская новь». В рамках двухгодичного фестиваля «Элита российской поэзии» Челябинск посетили с лекциями и выступлениями известные российские поэты И. Жданов, Т. Кибиров, А. Парщиков, Д. Пригов, Л. Рубинштейн, О. Седакова, А. Кушнер, В. Павлова и др.

В 1996 году выходит двухтомная антология «Современная уральская поэзия» и «Современная уральская проза». Через семь лет с успехом по всем городам уральского треугольника прошла презентация второго выпуска «Антологии» [1]. По версии оргкомитета ХУП Московской международной книжной выставки-ярмарки художественно оформленное издание «Антология» вошло в тройку лучших поэтических книг 2004 года.

Презентация третьей книги «Антология. Современная уральская поэзия» (сокращённо СУП) состоялась в ноябре – декабре 2011 года в Челябинске, Екатеринбурге и Перми. В ней собраны стихотворения 75 авторов, разных по эстетическим пристрастиям и предпочтениям. Среди авторов немало челябинцев: И. Аргутина, И. Болдырев, С. Борисов, Я. Грантс, В. Кальпиди, А. Поповский, А. Петрушкин, К. Рубинский, Н. Ягодинцева и совсем молодые М. Ерёменко, Е. Короткова.

Следующим этапом развития проекта стало создание обобщающей энциклопедии «Уральская поэтическая школа» (2013) [15]. Эта книга задумана и осуществлена как акция культурного опережения, снабжена богатейшим иллюстрированным материалом. В ней содержатся биографические очерки о 135 авторах, "филологическая маркировка" их творчества, информация об инфраструктуре и изданиях УПШ, более 850 снимков, большинство из которых прежде нигде не появлялось.

В 2014 году Уральское поэтическое движение (УПД) становится предметом филологической рефлексии со стороны академической науки. В

научной конференции, расположившейся в Литературном квартале Екатеринбурга, приняли участие более 30 ученых филологов из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Перми, Челябинска, а также Англии, Израиля и США. Результаты конференции опубликованы в специальном выпуске «Вестника ЧелГУ».

Культурный проект В. Кальпиди приобретает все новые и новые, современные технологические формы. Проект «ГУЛ» (Галерея Уральской литературы), реализуемый вместе с издателем Мариной Волковой, осуществляется с применением профессиональных рекламных технологий. Продвижение уральской поэзии ведется с помощью рекламы, запуска видеороликов, массового выпуска печатных изданий, поэтических вечеров в библиотеках, школах, высадки «поэтических десантов».

Четвертый выпуск «Антологии» (2018) содержит переводы зарубежных авторов уральскими поэтами, тем самым расширяет литературное пространство, стирая границы, открывая новые возможности для поэтического диалога.

Активный поиск новых художественных форм и новых способов организации культурной деятельности открывает пути преодоления кризиса, гарантирует непрерывность самого процесса литературной эволюции.

Список литературы

1. Антология. Современная уральская поэзия (1997–2003 гг.) Челябинск: Издательский дом «Фонд Галерея», 2003. – 238 с.
2. Жанровые трансформации в литературе и фольклоре. Коллективная монография – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. – 360 с.
3. Имixelова С. С., Колмакова О. А. Современная русская проза. Улан-Удэ: Издательство БГУ, 2016. – 182 с.
4. Колмакова О. А. Поэтика русской постмодернистской прозы рубежа 20-21 вв.: тире пространства и времени в воплощении кризисного сознания: дис. ... д-ра филологических наук. Улан-Удэ, 2013. – 338 с.
5. Маканин В. Кавказский пленный. М.: Панорама, 1997. –
6. Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца 20 века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): автореф. дисс. канд. филол. наук. – Екатеринбург. 2003. – 28 с.
7. Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком новой жестокости // Новый мир, 1997. – № 4.
8. Сидорина Т. Ю. Философия кризиса. Москва: Флинта; Наука, 2003. – 456 с.
9. Современная русская литература конца XX – начала XXI вв. Т. 2. – М.: «Академия», 2011. – 384 с.
10. Федотов Г. П. Судьба и грехи России. Избр. статьи по философии русской истории и культуры: в 2 т. Санкт-Петербург: София, 1991.
11. Энциклопедия. Уральская поэтическая школа. Челябинск: Издат. Группа «Десять тысяч слов», 2013. – 607 с.

12. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. – М.: Прогресс, 1996. – 344 с.

CRISIS AS A CATALYST NEW ARTISTIC FORMS

© *T. N. Markova*

In times of crisis, which is the turn of the millennium, art receives the necessary freedom. At the same time, instability, transitivity become the main characteristics of artistic consciousness. The article discusses the relevant for literature and art at the turn of the XX – XX1 centuries. the problem of finding new forms and means of expressiveness, new ways of organizing cultural and tribal activities that open up ways to overcome the crisis.

Keywords: crisis, transitivity, art form, cultural activity

УДК 1751

ББК 80/84 Ш

ЦЕННОСТНЫЕ АСПЕКТЫ ПОЗНАНИЯ МИРА В МИНИАТЮРЕ И. А. БУНИНА «МУЗЫКА»

© *Е. Р. Махмутова*

В статье анализируется миниатюра И. А. Бунина «Музыка». Творимая реальность, создаваемая субъектом миниатюры, является динамичным пространством, результатом которого является создание музыки. Герой произведения И. А. Бунина познает мир через искусство.

Ключевые слова: И. А. Бунин, сновидение, миниатюра, творчество, искусство.

Тематика миниатюры И. А. Бунина «Музыка» – творчество. Субъект, являющийся центром повествования, позиционирует себя как творца и создателя произведения искусства, «перед которым была ничто музыка всех Бетховенов в мире» [1, с. 302]. Тема сна является сопутствующей: как пишет О. Федунина, «в миниатюре «Музыка» весь сон «становится метафорой творчества в целом» [2, с. 16]. В начале произведения зарисовка целого сюрреалистического мира, будто бы списанного с полотен С. Дали, в котором «заиграл оркестр, а за раскрытым окном шли назад лунные поля – дом стал бегущим поездом» [1, с. 302]. Объединяет эту картинку одно – музыка, которая звучит непрерывно, она владеет сознанием героя. Примечательно то, что герой понимает: перед ним сновидение. Оно обладает «необыкновенной жизненностью», поэтому возникает желание избавиться от сна, поскорее проснуться, но этого сделать не удастся. Он «делает» музыку «могущественной нечеловечески силой», ощущает себя устойчиво, будто бы перед ним – реальность, с ее вещественностью и ясностью. Человек выступает как творец не только талантливого произведения искусства, но и собственного сновидения: им движет вдохновение, импрессионистический порыв. Завершается сон

риторическими вопросами «Кто творил?», «Что вещественно и что невещественно?», которые связаны с проблематикой миниатюры – познанием трансцендентального, сущности акта творчества. Но ответы на финальные вопросы не даны, произведение имеет открытый финал. Ю. Мальцев замечает: «в рассказе «Музыка» изображение грезы не как «воображения», а как «делания», завершающееся удивлением...» [3, с. 156].

Мир, сон, искусство существуют в неразрывной связи с самим творцом – феноменологическая установка [4, с. 132], в которой являющаяся сущность постигается путем отрешения от собственного «Я» и погружения в мир общий и оборачивается стиранием границ между «вещественным» и «невещественным». Сон обладает своей силой в миниатюре, он будто бы властвует над всем пространством, а сновидец творит, подчиняясь этой «дьявольской игре» и не в силах ее разорвать и освободиться. Перед нами особая пространственно-временная организация, ведь все то, что происходит с субъектом миниатюры – сон. Сила сна способна, как пишет Ю. Мальцев, «...войти в контакт с протекающей в одномерном хронологическом времени жизнью и, вселяясь в нее, разрушить время» [3, с. 195], достигая таким образом «вневременного измерения». Категория времени, попадая в пространство сновидения, поддается деформации: время динамично, его природа становится сложной и строится на ассоциации. В этой динамике пространство и время синтезируются и формируется пространственно-временной континуум, вне линейности. Герой-субъект существует одновременно в трех мирах:

- первый мир обрывается на осознании того, что происходящее является сновидением: «я понял, что это сон», прослеживаются попытки очнуться от него;

- второй мир, «сон во сне», связан с самим актом творения. Здесь важны такие категории, как «творил, делал, пишу»;

- третий мир – объективная реальность, обозначенная словом «наяву». Этот маркер указывает нам на то, что происходящее до этого было вне реальности, выходящее за пределы мира. Субъект «думающий и осознающий» теперь задает череду риторических вопросов, связанных с попыткой постигнуть истинный смысл происходящего с ним.

Таким образом, пространство миниатюры создается одновременно в нескольких мирах: сновидения, сна во сне и реальности. Эта полярность является средством создания конфликта – реальное/трансцендентальное. Сон сближается с творчеством, творением – область трансцендентального, реальное же – чувства непонимания субъекта после содеянного им. Время же мыслится как вневременная категория.

«Музыка» – произведение малой формы, имеющее свой ассоциативный фон. Творчество, вдохновение, создание произведения искусства – основа для размышлений множества авторов: цикл А. Ахматовой «Тайны ремесла», «Художник» А. Блока, «Февраль! Достать чернил и плакать» Б. Пастернака и др. «Дьявольская игра сна» вызывает ассоциацию с галлюцинациями Ивана Карамазова в романе Ф. М. Достоевского, когда ему является чёрт. О. В. Сливицкая в работе «Основы эстетики Бунина» замечает связь «Музыки»

с «Крейцеровой сонатой» Л. Н. Толстого и отмечает различия в художественном воплощении: «Если Толстой говорит о человеке, воспринимающем музыку, то Бунин — о творящем ее. Но всюду есть чувство — «это не я». Однако для Толстого это «не я» — личность хотя и гениальная, но чуждая мне и поэтому совершающая надо мной насилие. Для Бунина это таинственная и могущественная сила, сущая всюду, а значит, и «во мне помимо меня» [5, с. 468]. Последние вопросы «И что вещественно и что невещественно?» отсылают нас к цитате А. И. Герцена из произведения «День был душный»: «Музыка –невещественная дочь вещественных звуков» [6, с. 52]

Онейрическое состояние, переживаемое героем, становится центром миниатюры, но в то же время, это не просто констатация факта переживаний и чувств субъекта, а попытка философского обоснования искусства как доминирующей и всепоглощающей стихии. Событийность в миниатюре присутствует в описании акта создания произведения искусства, чувства субъекта повествования ставятся «над» эпическим, то, что он ощущал – это нечто таинственное и непостижимое. Сон обладает своей вещественной символикой: *дверная ручка, оркестр, поезд, кровать, огонь, комната* – маркеры реального мира. Онейрическое состояние героя напряжено: «мне было уже страшно...» [1, с. 302], сосредоточено только на объекте творчества – Музыка. Преобладающей частью речи в «Музыке» является глагол (встречается в тексте 47 раз). Действие, «действие» всегда сопровождается обозначенным субъектом, выраженным либо 1 лицом «Я», либо возвратными местоимениями «Меня, мне, себе» и др. (В тексте около 25 раз). Творимая реальность создается самим субъектом миниатюры, но это не статичное действие, а динамичное пространство со своим «результатом» – создание музыки. Герой растворен в этом ином бытии, между ним и Творчеством границ не существует, это единая сущность познания мира.

Список литературы

1. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 6 т. т. 4/ И. А. Бунин. – М.: Худож. лит., 1988.
2. Федунина О. В. Поэтика сна в романе («Петербург» А. Белого, «Белая гвардия» М. Булгакова), «Приглашение на казнь» В.Набокова): дисс... канд. филол. наук: 10.02.19 / О. В. Федунина; РГГУ – М., 2003. – 140 с.
3. Мальцев Ю. В. Бунин: 1870–1953. / Ю. В. Мальцев. – М.: Посев, 1994. – 225 с.
4. Пращерук Н. В. «Реалистический» вариант русского модернизма: о прозе И. А. Бунина / Н. В. Пращерук // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. ст.: к 100-летию со дня рождения проф. И. А. Дергачева. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. – С. 129–163.
5. Сливцкая О. В. Основы эстетики И. А. Бунина / О. В. Сливцкая // И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Алексеевича Бунина в оценках русских и зарубежных мыслителей и исследователей / сост. Б. В. Аверин, К. В. Степанов, Д. Ринкер. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. – С. 459–460.

6. А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30 томах // А. И. Герцен; Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1954–1965.

VALUE ASPECTS OF KNOWLEDGE OF THE WORLD IN THE MINIATURE OF I. A. BUNIN “MUSIC”

© E. R. Makhmutova

The article analyzes the miniature of I. A. Bunin's «Music». The created reality created by the subject of the miniature is a dynamic space, the result of which is the creation of music. The hero of the work of I. A. Bunin learns the world through art.

Keywords: I. A. Bunin, dream, miniature, creativity, art.

УДК 882-32

ББК 83.3(2)6-1

АКСИОЛОГИЯ МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ (РАССКАЗ И.А. БУНИНА «ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ» НА ЗАНЯТИЯХ ПО ЛИТЕРАТУРЕ В КОЛЛЕДЖЕ)

© М. В. Махнутина

В статье рассматривается применение технологии медленного, «вдумчивого» чтения для воспитания внимательного и думающего читателя. Рассмотрены преимущества применения данной технологии перед традиционными способами чтения и анализа произведений. На примере комментированного чтения рассказа И.А. Бунина «Легкое дыхание» показано применение технологии на занятии по литературе в колледже: условия выбора текста, планирование хода занятия, выделение эпизодов для чтения; постановка вопросов, побуждающих к размышлению и анализу.

Ключевые слова: технология медленного чтения, комментированное чтение, школьный анализ литературного произведения.

Технология медленного чтения начала внедряться в образовательный процесс на занятиях по литературе не так давно. Эффективность этого метода отметили многие ученые, литературоведы, педагоги. Что же сейчас можно понимать под термином «медленное чтение»? Идея использовать технологию чтения, которая специально замедляется с целью изучения понимания, принадлежит психологам Г.Г. Граник и А.Н. Самсоновой [1, с. 259]. Технология используется не только для изучения, но и для формирования психологических механизмов понимания текста. Ученые предлагают различать разные типы читателей: читатель – потребитель и настоящий Читатель, которого интересует «не столько сюжет, т. е. фактуальная информация, но и концептуальная, а также подтекстовая. А чтобы извлечь концептуальную и подтекстовую информации, надо читать медленно, делая паузы, возвращаясь к прочитанному, размышляя, анализируя. Труд такого читателя — это своего рода диалог с автором» [1, с. 259]. Обращая внимание на общее, целое

(развитие и повороты сюжета, образы героев), читатель часто упускает из виду детали, которые составляют полноценную картину, раскрывают замысел автора.

Рабочая программа по литературе диктует отведение определенного количества часов на изучение творчества того или иного автора. Поэтому будет более рационально использовать эту технологию при изучении произведений небольшого объема (рассказов, повестей, стихотворений). При этом возможно применение технологии при изучении произведений более крупного объема. В этом случае можно сочетать обзорное изучение всего произведения с применением технологии медленного чтения при работе с определенными ключевыми фрагментами. Выбранный художественный текст должен соответствовать следующим параметрам: небольшой объем, непредсказуемость и спорность сюжета, не должен быть знаком читателям.

Методика внедряется в три этапа:

1. Стадия «вызова» предназначена для актуализации имеющихся знаний и представлений о тексте. Работа на данном этапе связана с конструированием предполагаемого текста по опорным словам, обсуждением заглавия рассказа и прогнозом его содержания и проблематики;

2. Стадия «осмысления» наряду с упорядочением, систематизацией новой информации и соотнесением полученных сведений с собственными знаниями школьникам должна давать возможность отследить процесс рождения новых идей. На этом этапе учащиеся приобретают опыт работы с художественным текстом на уровне активного и думающего читателя, способного подойти к литературному произведению с новыми идеями. На данном этапе необходимо прочитать текст небольшими отрывками, обсуждая содержание каждого и прогнозировать развитие сюжета. На данном этапе происходит реализация «комментированного чтения»

3. Стадия «рефлексии» характеризуется активным целостным обобщением полученной информации и выработкой собственного отношения к изучаемому материалу, дает широкие возможности для формирования аргументированного представления о произведении, помогает учащимся выработать навыки создания собственных текстов, способствует живому диалогу с автором. Работа на данном этапе связана с осмыслением текста различными формами работы (творческое письмо, дискуссия, совместный поиск).

Во время чтения задаются вопросы, побуждающие к размышлению и анализу. Это могут быть вопросы на факты (мониторинг понимания прочитанного), вопросы на интерпретацию, на анализ, на синтез. Вопросы самого высокого уровня – это вопросы на оценку. Размышляя над этими вопросами, отвечая на них, студент выносит суждения о хорошем и плохом в соответствии с собственной системой ценностей, переводит ситуацию текста в личную систему взглядов, т.е. в анализ становится аксиологически направленным.

Рассмотрим применение данной технологии при изучении рассказа И.А. Бунина «Лёгкое дыхание» на занятии по литературе в колледже

1. Введение в тему.

Сегодня мы с вами познакомимся с рассказом И.А. Бунина с очень интересным названием – «Лёгкое дыхание». Знаете ли вы, что этот рассказ входит в список «Тридцать книг, которые нужно прочитать до тридцати лет»? Давайте узнаем, почему он будет особенно интересен молодым людям и девушкам.

Беседа: Интригует ли вас название рассказа? Что оно может означать? О каком легком дыхании идет речь? Попробуйте сформулировать те вопросы, которые возникают у нас до чтения.

Целевая установка. Что нам предстоит понять? Что такое «лёгкое дыхание» и почему оно должно быть присуще молодой девушке?

Комментированное чтение

На данном этапе важно разделить текст на несколько частей, затем подробно работать с каждой из них. Специалисты рекомендуют полагаться на собственную интуицию и видение критических моментов текста. Так как часто перед чтением фрагмента руководитель задает вопрос на прогнозирование содержания, есть смысл делать остановки в тех точках произведения, где намечается поворот сюжета. Бунин не членит рассказ на части, однако строит повествование блоками, каждый из которых имеет свою смысловую завершенность. Таким образом, рассказ строится как поэтапное развитие смысла произведения. При изучении рассказа «Лёгкое дыхание» можно остановиться на следующих эпизодах:

Первая часть. Экспозиция рассказа. Экспозицию составляет эпизод описания кладбища и могилы Оли Мещерской.

Какое впечатление производит на вас описываемая картина? Что вы чувствуете? Печаль; удивление, что девушка умерла такой молодой

Почему, по вашему мнению, автор начал с конца? Ведь мы в самом начале уже знаем, что случится с девушкой. Автор хочет заинтриговать, заинтересовать читателя.

Какой прием использует автор при описании кладбища и могилы гимназистки? Автор использует прием контраста: голые деревья, холодный ветер, серые дни и – портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами в медальоне на кресте.

Вторая часть. Описание Оли Мещерской, быстрого взросления девушки. Последняя зима, в которую Оля «совсем сошла с ума от веселья»

Как с возрастом меняется Оля?

Что отличает ее от всех? Изящество, нарядность, ловкость, ясный блеск глаз. Оля кажется самой беззаботной и счастливой

Выделим в последнем предложении ключевые слова: снежная, солнечная, морозная зима, лучистое солнце, розовый вечер, музыка. Мир для Оли полон красок, она чувствует себя счастливой, «живой», полной энергии.

Третья часть. Беседа в кабинете начальницы

Какой видит Олю начальница? Давайте найдем слова, описывающие ее. Привычное женское движение, глядя ясно и живо, присела легко и грациозно, женская прическа

Почему Оля подмечает обстановку кабинета? Она замечает вокруг себя только красивые черты того, что её окружает. Она замечает, что начальница хоть и седая, но моложавая, что её кабинет «необыкновенно чистый и большой», замечала «тепло блестящей голландки и свежесть ландышей на письменном столе». Заходя в этот «необыкновенно чистый и большой кабинет» она не думала о том, что её там будут ругать.

Почему начальница начала злиться? Оля походила на женщину, несмотря на свой возраст, что противоречило правилам, установленным в обществе

Какой вам представляется Оля сейчас? Девушка ветрена, слишком взрослая для своего возраста, но при этом жизнерадостная.

Четвертая часть. Описание обстоятельств смерти девушки: убийство Оли казачьим офицером. Ведение девушкой личного дневника. Совращение девушки Алексеем Михайловичем, описанное в дневнике.

Как открывается тайна Оли? Через личный дневник – форма для записи глубоко личных, интимных переживаний.

Как Оля описывает Малютина до совращения? Найдите слова в тексте. Предполагаемые ответы студентов: очень обрадовалась ему, очень оживлен, глаза совсем молодые, черные. *А после?* Сошла с ума, не думала, что такая, чувствую отвращение, не могу пережить это.

Как изменилась Оля? С виду Оля кажется восторженной девочкой, но чувствуется внутренний слом женщины

Давайте найдем в тексте описание офицера, убившего Олю. Некрасивый, плебейского вида, говорит, что девушка «завлекла» его.

Какое впечатление на вас производит это описание? Роман с казачьим офицером кажется ошибкой, он не подходил Оле, виден контраст между красотой, юностью девушки и уродством офицера.

Какой вам представляется Оля сейчас? Какие чувства испытываете к ней во время чтения? Жалость к девушке, непонимание мотивов ее поступков, недоумение.

Пятая часть. Классная дама посещает могилу девушки

Давайте найдем характеристику классной дамы. «Женщина эта – классная дама Оли Мещерской, немолодая девушка, давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь».

Что заменяет классной даме реальную действительность? Он называет подряд три такие выдумки, которые заменяли этой классной даме действительную жизнь: сначала такой выдумкой был ее брат, бедный и ничем не замечательный прапорщик – это действительность, а выдумка была в том, что жила она в странном ожидании, что ее судьба как-то сказочно изменится благодаря ему. Затем она жила мечтой о том, что она идейная труженица, и опять это была выдумка, заменившая действительность. "Смерть Оли Мещерской пленила ее новой мечтой", – говорит автор, совершенно вплотную придвигая эту новую выдумку к двум прежним.

Можно ли сказать, что она является антиподом Оли? Докажите свою позицию. Классная дама является антиподом, так как реальная жизнь заменяется идеей, живет пусто, нет Олиной жажды жизни.

Почему именно Оля стала предметом ее неотступных дум? В Оле есть черты, которых лишена сама классная дама

Какие чувства вызывает у вас эта героиня? Удивляет ее образ жизни, характер. Чувствуем сострадание. Описание жизни классной дамы помогает лучше понять характер и образ жизни Оли Мещерской.

Шестая часть. Подслушанный классной дамой разговор Оли с подругой о том, что у каждой девушки должно быть легкое дыхание.

Становится ли понятно после прочтения отрывка название рассказа? Как понять, что такое «легкое дыхание»? Как дыхание может быть лёгким? Ведь это уже что-то изначально лёгкое, привычное. Дыхание даётся природой, оно естественно для каждого человека. Лёгкое дыхание – это что-то неуловимое и очень недолговечное.

Почему «легкое дыхание» должно быть у каждой девушки? Истинная красота не во внешности, а в способности вдохновлять и очаровывать людей, заражать их «лёгким дыханием». «Легкое дыхание» – естественность, жажда жизни, обаяние молодости, тайна жизни.

«Эти слова совершенно конкретизируют и объединяют всю мысль рассказа, который начинается с описания облачного неба и холодного весеннего ветра. Автор как бы говорит заключительными словами, резюмируя весь рассказ, что все то, что произошло, все то, что составляло жизнь, любовь, убийство, смерть Оли Мещерской, – все это в сущности есть только одно событие, – это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном мире, в этом холодном весеннем ветре» [1, с. 207].

Композиция рассказа.

Слово преподавателя. Во время чтения мы заметили, что композиция рассказа построена весьма необычно. Так, например, о смерти Оли мы узнаем в самом начале рассказа. Давайте попробуем расположить все события рассказа о жизни Оли Мещерской в хронологическом порядке. Что у нас получилось? Анализ композиции рассказа Л.С. Выготским (нарушение хронологии рассказа) поможет осознать тайну эстетического переживания читателем событий произведения и тайны образа героини [6].

На этапе рефлексии выявим отношение читателей к рассказу и его героине.

Какие чувства вы испытываете к Оле после прочтения рассказа? Близка ли вам эта героиня?

Педагогическая рефлексия урока по рассказу «Легкое дыхание».

Рассказ входит в программу по литературе, ориентирован на чтение и изучение при знакомстве с творчеством Ивана Бунина. Этот рассказ студенты читали на уроке впервые. Перед чтением учащиеся предполагали, что же подразумевается под названием «Легкое дыхание», считали, что «легкое дыхание» каким-то образом связано с состоянием здоровья, большинство студентов не смогли определиться с ответом. До самого конца рассказа студенты находились в неведении. Комментированное чтение каждой части приводило их к пониманию названия, однако только последняя часть словно подвела итог, все части мозаики сложились воедино. Замысел автора напрямую

не был раскрыт, однако после чтения рассказа студенты уже понимали, что имел в виду Бунин под «легким дыханием», смогли озвучить проблематику произведения и свое отношение к нему.

Рассказ читался студентами очень легко, чувствовалась вовлеченность ребят в процесс чтения и обсуждения эпизодов рассказа. Это достигалось, во-первых, за счет введенной автором интриги в начале рассказа (повествование начинается с описания смерти девушки в столь юном возрасте). Во-вторых, за счет актуальности, близости поднимаемых автором вопросов возрасту читателей. Здесь и вопросы взросления, становления личности, переход от детства к юности, осознания себя и своего места в мире, первый любовный опыт. Студенты узнают себя, свои юношеские порывы, жажду жизни, которые сталкиваются с правилами, ограничениями социума. Примечательно, что ребята жалеют Олю и ее так рано загубленную жизнь. Многие узнают в героине себя, проецируют ее жизнь на свою, рассказ по-настоящему вдохновляет подростков.

Можно сделать вывод о значимости трех видов взаимосвязанных задач на «ценность» при анализе и интерпретации рассказа, его медленном чтении, что было обосновано Н.П. Терентьевой [7, с. 153–154]. Установочные (перспективные) задачи позволили актуализировать аксиологическую проблему в сознании учащихся, соединяя вечное в искусстве и современный жизненный контекст. Аналитические, интерпретационные вопросы «на смысл», «на ценность» заданы и предъявлены содержанием, коллизиями художественного произведения. Они лежат в плоскости эстетических, возрастных, поколенческих, социальных интересов современных школьников и предполагают анализ и интерпретацию текста. Наконец, рефлексивные задачи побуждают сопрячь решение интерпретационной задачи «на ценность» с жизненным опытом и позицией ученика.

Список литературы

1. Выготский Л. С. Легкое дыхание // Л. С. Выготский. Психология искусства. – М., 1968. – С. 193–208.
2. Исследования чтения и грамотности в Психологическом институте за 100 лет: Хрестоматия / Под ред. Н.Л. Карповой, Г.Г. Граник, М.К. Кабардова. ПИ РАО. – М.: Русская школьная библиотечная ассоциация, 2013. – 432 с.
3. Саакянц А. А. Комментарии // Бунин И. А. Собрание сочинений в 6 томах. – М.: Художественная литература, 1988. – Т. 4. – С. 643–703.
4. Терентьева, Н.П. Концепция аксиологизации литературного образования [Текст]: монография / Н.П. Терентьева. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2013. – 352 с.

The AXIOLOGY of SLOW READING (I. A. BUNIN's short STORY "EASY BREATHING" in LITERATURE CLASSES in COLLEGE)

© M. V. Makhnutina

The article discusses the use of slow, "thoughtful" reading technology to educate an attentive and thinking reader. The advantages of using this technology over traditional methods of reading and analyzing works are considered. For example, annotated reading of the story of Ivan Bunin's "Light breathing" shows the use of technology in lesson literature at the College: terms of text selection, planning the class, the selection of episodes for reading; pose questions that encourage reflection and analysis.

Keywords: technology of slow reading, commented reading, school analysis of a literary work.

УДК 882-15Майков
ББК 83.3(2=411.2)53

ОТРАЖЕНИЕ АНТИЧНЫХ ЭТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ В ОДЕ В. И. МАЙКОВА «СЧАСТИЕ»

© О. А. Метелева

В статье рассмотрено отражение в оде В. И. Майкова «Счастье» античных концепций осмысления счастья. Анализ показал, что В. И. Майкову, мировоззрение которого основано на этических постулатах масонов, стремящихся к нравственному самоусовершенствованию и душевному покою, близки взгляды киников, но при этом они рассматриваются через призму более поздних эллинистических концепций эпикурейцев, стоиков и скептиков. В результате В. И. Майков утверждает, что счастье человека в самом человеке. Счастливым может быть только тот, кто умеет соизмерять свои желания и возможности и способен увидеть и принять счастье. Основа счастья – спокойствие души.

Ключевые слова: русская поэзия XVIII века, аксиология счастья, масонская поэзия.

Идеологическая жизнь России второй половины XVIII века развивается под влиянием стран Западной Европы. Идеи, пришедшие с Запада в век Просвещения, находят отклик во всех слоях населения, но особенно остро отзываются в образованной интеллигентной дворянской среде. Распространяющиеся в это время светские этические концепции, не совпадающие с ортодоксальным православием, вызывают падение авторитета православной церкви, что и порождает интерес к такому мистическому направлению, как масонство. И если в некоторых европейских системах вольных каменщиков было сохранено многое от каббалистики и обскурантизма, то на русской почве данное движение стало прежде всего идеалистической формой веры, философией с особой системой этических идеалов, опирающейся как на христианскую, так и на античную этику. Главное для масона – золотой век на земле, когда все счастливы и живут в гармонии с собой и внешним миром.

Не остался в стороне от этих идей и В. И. Майков, который, как отмечает А. В. Западов в комментарии к «Оде ищущим мудрости», с 1772-1773 года начал посещать петербургскую масонскую ложу «Уrania» [1, с. 471]. А. М. Кукулевич определяет 1773-1774 годы как период знакомства В. И. Майкова с масонскими ложами и 1775 год как время, когда поэт стал исполнять обязанности секретаря Великой Провинциальной ложи. Позднее, как подчеркивает ученый, поэт вступает в масонскую ложу, организованную Н. Н. Трубецким, и приводит туда И. Шварца – одного из главных идеологов русского розенкрейцерства, где основа братства не в обрядности, а в познании Бога, природы и себя [2, с. 203]. Масонство призывало к нравственному совершенствованию, беспрестанному самоанализу. Это повлияло на те темы, о которых писали масоны. П. Н. Сакулин выделяет следующие: религиозные, о чести масонов, о суетности земной жизни, о гармонии, о вкусе и другие, имеющие отношение к проблемам нравственного самоусовершенствования [4, с. 338-342].

Вращаясь в кругах масонов, В. И. Майков, без сомнения, разделял их интересы и искал ответы на высшие запросы души «внутреннего» человека о том, что не может постичь разум. Одним из таких вопросов стал вопрос о счастье и возможности его достижения в земном бытии.

В 1778 году в масонском журнале «Утренний свет», издававшемся Н. И. Новиковым в типографии Московского университета, выходит ода В. И. Майкова «Счастье». Вслед за философами античности поэт ищет счастья в жизни, тем более, по мнению поэта, оно априори присуще бытию, следовательно, возможно в этом мире и является главной мечтой всех людей:

*Всех желаний начало,
Счастье, наших цель сердец!
Ты нас, вшедших в свет, встречало,
Ты наш будешь зреть конец* [3, с. 260].

Известно, что на философию масонов оказала значительное влияние античная философия. Так, например, Платона и Пифагора считают одними из первых основателей тайных обществ. Кроме того, многие пифагорейские символы до сих пор используются вольными каменщиками. Идеи Аристотеля отразились в ритуале посвящения, а мифология Древней Греции используется масонами для трактовки своего учения. Поэтому в данном исследовании мы рассмотрим понимание категории счастья В. И. Майковым через этические концепции античности. С древних времен философы пытались дать ответ, что такое счастье, где оно и как его достичь. Для эпикурейцев счастье – удовлетворение желаний, главное, знать меру. Стоики понимали счастье как покой, а скептики понимали под этой категорией отсутствие сомнений и противоречий. Именно эти идеи во многом нашли свое отражение в масонской идеологии, в том числе и в мировоззрении В. И. Майкова, который, опираясь на взгляды античных философов, размышляет в своей оде «Счастье» о счастливых и несчастных людях:

*Кто счастливей был в сем мире —
Александр или Дюген?* [3, с. 262]

В этих строчках – аллюзия к притче о встрече Александра Македонского с философом, жившим в бочке, Диогеном. Именно он подразумевается В. И. Майковым под Дюгеном. Известно, что философ был последователем Антисфена, который утверждал, что счастливая жизнь достигается отстраненностью от всего предельно необходимого. По мнению же первого, Диогена, счастье в свободе. А свободен тот, кто ни от чего не зависит. Александр имел все, но не был счастлив, а Диоген имел только солнце, не заслоненное Александром, и был счастлив. Люди так зависимы от материального достатка, что забывают об истинных ценностях жизни и в погоне за богатством достигают прямо противоположного эффекта: болезней и быстрой смерти. Основа для счастья в самом человеке, а не в окружающем мире. Той же точки зрения придерживается и В. И. Майков:

Александр в венце, в порфире,

Всюду славой окружен,

Царь несчетного народа,

И казалась вся природа

Быть в числе его рабов...

Что ж покой в нем возмущает?

Аристотель возвещает:

Тьмы других ему миров [3, с. 262].

Александр – пример несчастливого человека, и подобные примеры становятся объектом размышлений В. И. Майкова о противоречивой душе человека, не способной достичь счастья. Счастливая жизнь – это та, которой сам человек доволен. В. Татаркевич отмечает, что, по мнению Демокрита, счастливым человек становится, «когда переживания человека находятся в согласии между собой, когда в его душе царит “гармония” и соответствующая “пропорция”, ничем не потревоженный покой...» [5, с. 62]. Именно этого покоя и нет в душе Македонского: он жаждет новых побед, понимая счастье, вслед за своим учителем – Аристотелем, как «обладание совокупностью благ, доступных и необходимых человеку» [5, с. 308]. Именно обладание всеми благами делает человека, по Аристотелю, счастливым и блаженным. Следуя за этическими воззрениями Демокрита и философов-эллинистов – о соразмерности желаний и возможностей, о достижении покоя и устранения противоречий в своей душе, В. И. Майков в оде «Счастье» подчеркивает, что Александр не был счастлив, так как всё время думал о будущих завоеваниях. Наличие внешних благ не только не приносит радость, и как следствие, счастья, но нередко приводит к их потере, а значит, к огорчению, что может пониматься как несчастье. Именно в XVIII веке понятие счастья и наличия у человека благ объединилось в некое целостное единство: я имею, значит я счастлив. А вот в этике масонов, следующей не за Александром, а за противоположным пониманием счастья (счастье не в том, что имеешь блага, а в том, что радуешься тому, что есть, даже не имея ничего), разделяются понятия счастья и материальных благ, поэтому для поэта важно не то, чем обладал Македонский, а насколько спокойна была душа царя. В связи с этим поэт пишет:

Возвещает, как сей воин

*И одним не овладел:
Не был вечно он достоин
Внити счастья в предел [3, с. 262].*

В. И. Майков в оде отмечает, что человек не умеет быть счастливым, а специальные поиски приводят к греху и бедам, и если бытию человека изначально присуще счастье, то надо быть счастливым здесь и сейчас, потому что стремление к счастью скорее приведет человека в пучину бед, чем действительно сделает счастливым:

*Мы тебя все ищем тщетно,
И заходим неприметно
Во пучину лютых бед [3, с. 260].*

Для поэта важно, что человеческое стремление к мечте, с большой долей вероятности, не только не осчастливит ищущего, но и приведёт его к противоположному результату.

*Мы, ища тебя, страдаем
И томимся всякий час,
Но тобой не обладаем,
Хоть всегда ты близко нас [3, с. 260].*

Противоречивая человеческая душа, которая все время стремится, достигнув одной цели, к следующей, делает невозможным для человека состояние счастья от достигнутого. В. И. Майков отмечает, что именно душевное беспокойство из-за неисполненного желания, когда человек сам неудовлетворен своей жизнью, и ведёт к отсутствию покоя.

Противоположностью всем несчастным людям В. И. Майков считает Диогена. Для поэта философ, живший в бочке, – образец счастливого человека, достигшего цели благодаря покою. Счастье в сердце, душе. Оно не зависит от материального благосостояния и других благ. В. Татаркевич отмечает, что «в чем человек найдет счастье – это зависит от его склонностей, и наоборот, его склонности зависят от тех источников счастья, с которыми он столкнулся в жизни» [5, с. 169]. В. И. Майков считает: чтобы стать счастливым, надо уметь видеть счастье, понимать его и принимать. Но на это способны не все:

*За иным бежишь ты са́мо –
Он старается упрямо
Убегати от тебя [3, с. 261].*

Соотношение с пользой, успехом, как замечали философы утилитаризма, для многих людей является прямым, но только не для В. И. Майкова. Для поэта, вслед за Эпикуром, важнее всего отсутствие страданий и безмятежность души. Именно это состояние человека и делает его счастливым:

*В самой лучшей смертных части,
Посреди богатств, утех,
Величайшей люди власти
Иногда несчастней тех,
Кто средь хижины убогой,
Добродетелию строгой
Наслаждаяся, живет.*

*Богачи слез в море тонут,
И цари на тронах стонут,
Коль в сердцах спокойства нет [3, с. 261].*

Эпикурейское понимание счастья трансформируется у В. И. Майкова, подчеркивающего значимое условие душевного покоя – наслаждение «добродетелию строгой», что восходит к этическим концепциям стоиков.

Поэт, отвечая на свой же вопрос о счастье, отмечает условия, при которых человек станет счастливым. Среди таких условий великий дух человека, воздвигающего храм с золотым тронном счастьем в самом себе, в своем сердце. Для масонов храм – один из ключевых символов. Он обозначает внутренний мир человека, его душу, которая день за днем должна создавать в самом себе надстройку для самоулучшения. Тогда, следуя за масонской логикой, В. И. Майков отождествляет и соединяет в единое целое человека и счастье, при этом центральное и самое значимое место в этом отводится «внутреннему» счастью:

*Кто себя не беспокоит,
В сердце храм тот счастьем строит,
Счастье в нем свой зиждет трон.
Грусть из сердца удалится,
И вовеки не вселится
В нем тицеславцев гордых стон [3, с. 262].*

В подтверждение своей позиции по этому сложному и неоднозначному вопросу, автор оды обращается к философии счастья в понимании киников. Антитеза счастья Диогена и Александра у В. И. Майкова разрешается однозначно в пользу простых и понятных желаний Диогена:

*Диогеновы желанья —
Чтоб лучей дневных сиянья
Александр не отвращал,
Пред его вертепом стоя, —
Сей мудрец царя-героя
Больше счастья ощущал [3, с. 262].*

Именно в таких простых человеческих стремлениях и наслаждениях и состоит счастье для масонов, идеалы которых отразились в стихотворении:

*О Херасков, ты свидетель
Можешь верный в том мне быть,
Что хранящим добродетель
Должно счастье служить.
Если малым кто доволен,
Кто не горд, спокоен, волен,
Тот есть счастлив человек.
Кто ж за счастьем стремится,
Тот в пути сем утомится
И не будет счастлив ввек [3, с. 262].*

В оде поэт размышляет о счастливых и несчастных людях. В. И. Майков утверждает, что счастья может достичь любой человек. В оде отразились

многие философские концепции философов античности, с одними из которых автор полемизирует, с другими – соглашается. В результате раздумий поэт выводит собственную формулу счастливого человека. Автор отмечает, вслед за киниками, что счастье человека не зависит от мирских внешних благ. Никто не может быть счастливым, беспокоясь о сохранении и преумножении того, что у него есть. И если для философов утилитаризма соотношение счастья с пользой и успехом прямое, то В. И. Майков считает счастливыми тех, кто счастлив тем, что имеет. Счастье внутри самого человека. Вслед за стоиками поэт видит основу счастья в великом духе: внутренний мир человека, его душа, которая день за днем должна создавать в самом себе надстройку для самоулучшения. Именно в повседневной духовной работе над собой, в способности наслаждаться добродетельной жизнью состоит счастье для поэта-масона. Безмятежная душа, освобожденная от страданий, томлений и мук совести и способная видеть радость в мелочах, – путь к счастью. Счастье как добродетель становится для поэта эталонным.

Список литературы

1. Западов А.В. Комментарии: В.И. Майков. Ода ищущим мудрости // Майков В.И. Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1966. – С. 471.
2. Кукулевич А. М. Майков // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. – 1947. – С. 201–226.
3. Майков В.И. Ода «Счастье» // Майков В.И. Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1966. – С. 260–262.
4. Сакулин П.Н. Русская литература: социолого-синтетический обзор литературных стилей. – Москва: Гос. акад. художественных наук, 1928–1929. Ч. 2.– 1929. – 639 с.
5. Татаркевич В. О счастье и совершенстве человека; Сост. и пер. с польского Л. В. Коноваловой. – М.: Прогресс, 1981. – 367 с.

REFLECTION OF ANCIENT ETHICAL CONCEPTS V. I. MAIKOV'S ODE «HAPPINESS»

© O.A. Meteleva

The article considers the reflection of ancient conceptions of happiness in V. I. Maikov's ode "Happiness". The analysis showed that V. I. Maikov, whose worldview was based on the ethical postulates of Freemasons striving for moral self-improvement and peace of mind, was close to the views of cynics, but they were considered through the prism of later Hellenistic concepts of Epicureans, Stoics and skeptics. As a result, V.I. Maikov argues that human happiness is in the person. The happy one can be only the one who knows how to measure his desires and opportunities and is able to see and accept happiness. The foundation of happiness is the peace of mind

Keywords: Russian poetry of the XVIII century, axiology of happiness, Masonic poetry

УДК 882-31

ББК 83.3(2)5-44

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СИБИРИ В КНИГЕ ОЧЕРКОВ И.А. ГОНЧАРОВА «ФРЕГАТ "ПАЛЛАДА"»

© *Е.В. Нор*

В статье рассматривается восприятие И.А. Гончаровым Сибири как культурного феномена XIX века, его отношение к региону, к местным народам, их культуре и обычаям; выявляется ценностная парадигма сурового края, ее роль в исторической судьбе коренного народа и России в целом.

Ключевые слова: И.А. Гончаров, аксиология, Сибирь, очерки «Фрегат “Паллада”»

На сегодняшний день «сибирская тема» – одна из актуальных и востребованных в отечественной науке [1-2, 4-10]. Со времён своего открытия и до сих пор Сибирь привлекает внимание политиков, экономистов, историков, культурологов, социологов, этнографов, журналистов и писателей.

Благодаря русским писателям, начиная с XVII века, в художественной литературе и в общественном сознании сложилось несколько традиций восприятия Сибири: от далекого неизведанного экзотического чужеземья, места бегства и ссылки – до освоенного и «одомашненного» пространства – кладезя ресурсов природных и человеческих (богатство многонациональных культур сибирского народонаселения).

Свое отношение к региону выразил и писатель И.А. Гончаров, посетивший этот «уголок» Российской империи в 1855 году и оставивший о нём свои знаменитые путевые очерки «Фрегат “Паллада”» и «По Восточной Сибири». В них автор выступает и как историк, этнограф, и как интереснейший самобытный писатель, раскрывающий ценностный потенциал региона.

Нам представляется интересным определить, каким в очерках путешествующего Гончарова предстаёт культурный феномен Сибири XIX века, каково отношение писателя к региону, к колонизации, к местным народам, их культуре и обычаям.

Цель исследования – изучение аксиологического потенциала Сибирского региона в цикле очерков И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”».

И.А. Гончаров после продолжительного морского путешествия ступает ногой на твердую землю и по суше возвращается домой. Сибирь стала для него первым пристанищем на русской земле. Автор называет Аян не просто русским уголком, а местом спасительным, созданным для отдыха или укрытия (Аян – «первое пристанище на берегах Сибири», «скромный маленький уголок России»). Несмотря на суровый климат, непростые бытовые и погодные условия, сложный ландшафт, писатель с эпикурейскими склонностями

позитивно воспринял Сибирь и открыл читателю мир северных народов со своим укладом, системой ценностей, традициями.

Покорила писателя природа сурового края. В Сибирских главах находят продолжение экзотические впечатления автора, но впечатления подаются под знаком «свой»: *«океаны снегов, болот, сухих пучин и стремнин, свои (выделение мое. – Е.Н.) сорокоградусные тропики, вечная зелень сосен, дикари всех родов..., снежные ураганы, вместо качки – тряска, вместо морской скуки – сухопутная, все климаты и все времена года, как и в кругосветном плавании»* [3, с. 529].

Суровая природа сибирской земли дана в сопоставлении с морской стихией: *«Пурга стоит всяких морских бурь: это снежный ураган, который застилает мраком небо и землю и крутит тучи снегу»* [3, с. 618].

Первые впечатления от Сибири И.А. Гончаров передает на известном ему языке мореплавателя. На еще свежие впечатления от морского путешествия накладываются впечатления от сухопутного странствия. Сравнения превращаются в ёмкие удивительные метафоры, дающие возможность описать новое через уже известное и понятное автору и читателю, «освоить» чужое пространство. Освоение феномена Сибири на первом этапе путешествия происходит посредством языка мореплавателя.

При описании природы Сибири автор ориентируется на собственные чувства и ощущения. Гончарова интересует дорога с природными препятствиями, погодными условиями. В простоте и суровости сибирской природы Гончарову удается найти прелесть и выразить ее с помощью интересных сравнений: *море словно серебристая чешуя, лошадь, остриженная как мужик; гора с обледеневшей снежной глыбой, напоминающей вставленный в перстень алмазом; груды зеленоватых камней, причудливо разбросанных, как будто взрывом.*

Даже совсем мертвое, неприступное пространство Гончаров оживляет. По мере приближения к Аяну куча громадных утесов кажется страшной, отвесной, неприступной, грозной стеной, что «и чайкам страшно сидеть». Гончаров видит в скалах природную оборону, сопровождаемую пустотой, голюю и вышиной. Но одна лишь фраза попутчика Гончарова о норе бобра в неприступных скалах оживляет суровую крепость.

И. А. Гончаров уподобляет явления природы живым существам, используя олицетворение: пустыня молчит, тишина и молчание сопровождали нас, речка опечалилась, как печалится резвое и милое дитя, болота коварны, река Мая игриво извивается, гостеприимно выглядывают песчаные тени, камни заговорили, даже населенный пункт приобретает черты человека: *«Но в Аяне, по молодости лет его, не завелось гостиницы...»* [3, с. 629].

Знакомя европейца с таежным краем, автор подает новую информацию в известных образованному читателю образах, апеллирует к культурной памяти: беспорядочно расставленные домики он сравнивает с избушкой Бабы Яги; себя он сравнивает то с античным героем Одиссеем, то с Робинзоном, подчеркивая трудность и неизвестность своего будущего маршрута домой по дикому необитаемому краю. Красоту снежного леса, освещенного месяцем, автор

сравнивает с созданными человеком декорациями, природную каменную набережную сравнивает с набережной, сотворенной руками человека в Петербурге. А в скромно разложенном домашнем скарбе он видит фламандскую живопись: *«По реке Мае по случаю этих покупок наша лодка походила немного на китайскую джонку. Вверху лежала дичь и овощи (на крышке беседки), на носу говядина, там же тлел огонь и дымилась кастрюля. Эту фламандскую картину дополняла собака, которая виляла хвостом, норовя стащить плохо положенный кусок»* [3, с. 563].

Особую ценность в Сибири представляют люди, живущие и обживающие этот непростой край.

Коренные народы Сибири находятся на стадии детства, поэтому И. А. Гончаров относится к ним как к детям, которых нужно научить хлебопашеству, овощеводству, торговле, избавить от языческих представлений о мире. Гончаров называет их «младенцами человечества». Но в то же время автор подчеркивает тягу якутов к цивилизации, отмечает их попытки освоить другую культуру. *«Знаете ли, что мне обещал принести на днях якут? Бюст Рашели из мамонтовой кости или из моржового зуба. Сюда прислан бюстик из гипса, и якут делает по нем. Якут и Рашель – каково сближение!»* [3, с. 628].

Начало взаимодействия культур И.А. Гончаров подтверждает упоминанием живущих в Сибири «русских якутов», «настоящих якутских якутов».

«Якуты стригутся, как мы, оставляя сзади за ушами две тонкие пряди длинных волос, – вероятно, последний, отдаленный намек на свои родственные связи с той тесной толпой народа, которая из Средней Азии разбрелась до берегов Восточного океана» [3, с. 594]. Так в очерках автор развивает идею интегрированности Сибири в Российскую империю. Культура «младенцев человечества» также становится понятной автору: до этого не имевшая смысла, отсталая, постепенно открывается с новой стороны. Автор видит, что культурные традиции, накопленные в течение столетий, хранят в себе опыт выживания в суровых климатических условиях.

«Я думал хуже о юртах, воображая их чем-то вроде звериных нор; а это та же бревенчатая изба, только бревна, составляющие стену, ставятся вертикально; притом она без клопов и тараканов, с двумя каминами; дым идет в крышу; лавки чистые» [3, с. 542].

С величайшим уважением И. А. Гончаров отзывается о миссионерах, которые терпят различные лишения, проходят тяжелейшие испытания, а сами говорят о трудностях, как об обыденности.

«На днях священник Запольский получил поручение ехать на юг, по радиусу тысячи в полторы верст или и больше: тут еще никто не измерял расстояний; это новое место. Он едет разведать, кто там живет, или, лучше сказать, живет ли там кто-нибудь, и если живет, то исповедует ли какую-нибудь религию [3, с. 617].

«Как же вы в новое место поедете? – спросил я, – на чем? чем будете питаться? где останавливаться? По этой дороге, вероятно, поварен нет...» –

"Да, трудно; но ведь это только в первый раз, – возразил он, – а во второй уж легче" [3, с. 618].

Великую, героическую роль отводит Гончаров русским в Сибири. Своим титаническим трудом они не только застраивают и заселяют пустыни, просвещают дикарей, борются с дикостью, распространяют религию, но и делают невозможное, изменяют вид и форму почвы, извлекают из холодной, мертвой земли теплоту и растительность, этому процессу Гончаров подбирает точное название – «химически-исторический процесс». Гончарова восхищает Сибирь, созданная, выдуманная, заселенная русскими, он восхищается тем, что уже сделано и тем, что будет сделано. Людей, которые создали Сибирь, Гончаров называет «маленькими титанами», «легионом титанов», «легионом героев», создавая вокруг их тяжелой деятельности ареол героизма, величественности, всесилии. Титаны в древнегреческой мифологии не обладают этими свойствами, в более поздней мифологии представлены гигантами, держащими небесный свод.

«Маленький титан» – оксюморон, использованный Гончаровым, чтобы показать, как обычные люди своими незаметными делами совершают одно общее великое дело, оживляют и создают целый регион для жизни и процветания.

Многое еще предстоит исследовать и нанести на карту. Культурное освоение напрямую связано с географическим, но уже огромными трудами непроходимые болота сделаны проходимыми, освоены, созданы: «...Едва исследованное и еще не «положенное на карту» устье Амура...» [3, с. 522].

Таким образом, Гончаров оптимистичен в своих прогнозах относительно Сибири в исторической судьбе России, он видит в этом крае огромный ценностный потенциал. Коренные народы не только сохраняют свою идентичность, но активно взаимодействуют с другими культурами, что ведет к качественным изменениям в их жизни. Автор считает, что именно эта земля с богатейшей природой станет не только экономически выгодной частью Российской империи, но и культурным регионом со своей историей, со своим именем и правами. Людей, которые «выдумали» Сибирь, Гончаров сравнивает с теми, кто выступил против рабства. Создание Сибири – важный процесс, который найдет свое место в мировой истории.

Список литературы

1. Айзикова И.А. Макарова Е.А. Тема переселения в Сибирь в литературе центра и сибирского региона России 1860-1890-х гг.: проблема диалога. Томск: Изд-во Том. Ун-та, 2009.

2. Анисимов К.В. Путешествие: к вопросу о жанровой составляющей сибирского текста // Сибирский текст в русской культуре. Томск: Сибирика, 2002. – С. 20-30.

3. Гончаров И.А. «Фрегат “Паллада”»: Очерки путешествия в двух томах, т. 2 / Изд. А. И. Глазунова. СПб., 1858.

4. Коптева Э.И. Живописный контекст в поэтике книги И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» [Электронный ресурс] / Э.И. Коптева // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2018. №1(31). – С. 16-23.

5. Котельников В.А. И.А. Гончаров в идеологических и общественных коллизиях 1862-1867 годов// Русская литература. – 2012. – № 2. – С.51-67.

6. Матханова Н.П. Сибирская мемуаристика второй половины XIX в.: корпус, разновидности, жанры // Гуманитарные науки в Сибири. – 2007. – № 3. – С. 21-25.

7. Мельник В.И. Фольклорный базис художественной модели И.А. Гончарова // [Язык. Словесность. Культура](#). – 2014. – № 4. – С. 67-81.

8. Павлович К.К. Диалог И.А. Гончарова с В.Г. Бенедиктовым (Образ моря во «Фрегате “Паллада”») // [Вестник Томского государственного университета](#). – 2016. – № 404. – С. 15-21.

9. Пинженина Е.И. Мир в герое и герой вне мира: эволюция точки зрения героя-повествователя в книге очерков «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова. // [Вестник Челябинского государственного университета](#). – 2009. – № 22 (160). – С. 92-96.

10. Родигина Н. Н. Образ сибирских «инородцев» в журнальной прессе пореформенной Российской империи как инструмент формирования социальных идентичностей // Гуманитарные науки в Сибири. Сер. Философия и социология. – 2007. – № 3. – С. 126–130.

AXIOLOGICAL POTENTIAL OF SIBERIA IN THE BOOK OF ESSAYS GONCHAROV'S "FRIGATE PALLADA»

© E.V. Nor

The article considers I.A. Goncharov's perception of Siberia as a cultural phenomenon of the XIX century, his attitude to the region, to local peoples, their culture and customs; reveals the value paradigm of the harsh region, its role in the historical fate of the indigenous people and Russia as a whole.

Keywords: I. A. Goncharov, axiology, Siberia, essays "frigate" Pallada»

УДК 8(07):80-2

ББК 74.268.3:83.3.-46

ОБРАЩЕНИЕ К ПАРАТЕКСТОВЫМ ЭЛЕМЕНТАМ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В 10 КЛАССЕ

© Я. А. Пескова

Проблемы, связанные с изучением драматического произведения в школе, не теряют своей актуальности в методике обучения литературе и сегодня, что во многом обусловлено жанровой природой драмы. При изучении драматического произведения важно учесть все его составляющие и дать представление о нем как о едином идейно-эстетическом целом. Работа с паратекстом должна стать неотъемлемой составляющей комплексного анализа

текста, так как обращение к околотекстовому окружению способствует развитию навыков вдумчивого чтения, более полному пониманию текста, а также развитию воображения и творческих способностей школьников.

В статье определяется место паратекста при изучении драматических произведений на уроках литературы в 10 классе. Представлены приемы работы с паратекстовыми составляющими, направленные на разрешение проблемных ситуаций, развитие творческой деятельности, речи обучающихся.

Ключевые слова: драма, паратекст, авторская ремарка, афиша, декорации, инсценировка, приемы работы с паратекстовыми составляющими.

Любое художественное произведение предстает перед читателем как единый текст, то есть материально закрепленная последовательность знаков. Изменение или изъятие одного текстового элемента приводит к искажению смысла произведения. Следовательно, все составляющие художественного произведения тесно взаимосвязаны и взаимодействуют друг с другом.

В литературном произведении принято выделять основной («центральный», «первичный») текст и его околотекстовое окружение («паратекст», «вторичный текст», «периферийные образования текста», «побочный текст»).

Паратекст (от слова «текст» + греч. приставка пара- («возле, около, при, рядом с»)) – часть структуры литературного произведения, представляющая собой совокупность компонентов, сопровождающих письменный текст и обрамляющих его. Паратекстовые составляющие художественного текста – это его важнейшие смыслообразующие и структурообразующие единицы, которые полностью не принадлежат основному тексту и не являются его частью, однако образуют с ним единое целое и оказывают влияние на читательское восприятие. Н. А. Кузьмина пишет, что паратекстовые элементы – «*чрезвычайно мощные энергетические знаки*» [2, с. 151], в которых неотъемлемо авторское присутствие и через которые автор скрыто, неявно передает значимую для него информацию.

Представление о паратексте было сформулировано в работе французского ученого Жерара Жанетта. Термин «паратекст» был введен им в научный обиход в 1982 году. По мнению ученого, паратекст охватывает более широкую группу явлений, чем рамка текста. Это не только заглавие, эпиграф, послесловие и т.д., но и оформление книги, обложка, иллюстрации, положение текста на странице, шрифт, а также внехудожественные высказывания самого писателя о произведении, критические статьи, относящиеся к данному тексту, то есть «*разного рода комментирующие тексты*» [5, с. 306], оказывающие помощь читателю.

По словам Ж. Жанетта, паратекст состоит из *перитекста* (от пери- – «в дополнение к, вокруг, выше, около», от лат. «до текста») – собственно текстовых элементов, прилегающих к произведению, находящихся в ближайшем окружении, расположенных вокруг текста и внутри книги (заглавие, посвящение, эпиграфы, предисловие и др.), и *эпитекста* (от эпи- – «над, после, к, выше, наконец», от лат. «после текста») – внешних элементов,

сопровождающих текст, расположенных за пределами книги и интертекстуально связанных с ней (интервью, дискуссии, беседы, переписки, устные или письменные признания и дневники, воспоминания автора и его современников по поводу произведения, режиссерские постановки и др.) [3, с. 138]. Эпитекст может быть как *частным*, так и *публичным* (в том числе и *издательским*). К *частному* эпитексту относят переписку, личный дневник, к *публичному* – разного рода беседы по изданной книге, отклики в печати, интервью, встречи с читателями, а также издательскую аннотацию, введение, предисловие, примечания, комментарии издателя.

Перитекст и эпитекст расположены рядом с основным текстом произведения, однако перитекст находится ближе к тексту и его связь с ним более прочная. В совокупности перитекст и эпитекст составляют паратекст.

К элементам паратекста относятся имя (псевдоним) автора, заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграф, авторские примечания, предисловие и послесловие, дата и место написания, система внутренних заглавий, которые составляют оглавление (деление на части, главы), место и время создания произведения, полиграфическое оформление (оформленные титульные листы) и др. Паратекст драматического произведения имеет более развитую структуру. К данному списку добавляются ремарки, сценические указания, список действующих лиц, акты, картины, сцены и т.д.

Выделяют две разновидности паратекста, относящиеся к драме: внешний и внутренний. К внешнему паратексту драмы относят такие компоненты, при помощи которых предваряется или завершается основной текст произведения (название, список действующих лиц т.д.). Внутренний паратекст пьесы составляют сценические ремарки, обозначения действующих лиц перед произносимой репликой, явления, акты и сцены.

При работе с драматическим произведением важно подойти к нему как к идейно-эстетическому целому и изучать его комплексно, затронуть не только содержательную, но и формальную стороны, так как в нем отсутствует повествовательная инстанция. К читателю непосредственно апеллирует только побочный текст [6, с. 62], поэтому одним из средств выражения авторского слова является паратекст (внесубъектный способ) [4, с.18], так как основной текст представляют реплики героев. В паратексте (в ремарках, описаниях декораций, афише, описании костюмов и т.д.) заключен авторский взгляд на происходящие события, а также отношение драматурга к героям и их поступкам. Таким образом, паратекстовые составляющие являются важнейшими средствами построения художественного пространства драматического произведения и именно поэтому заслуживают пристального внимания, ведь полная интерпретация произведения невозможна без обращения к паратексту.

Сложности работы с драматическим произведением в школе во многом обусловлены жанровой природой драмы. В предлагаемых программах по литературе и методических рекомендациях отсутствует комплексный подход к целостному филологическому анализу драматического произведения. Чтобы сформировать у учащихся опыт чтения драматических текстов, важно

правильно выстроить работу с ними, познакомить школьников со структурой драмы, обратить внимание на паратекстовые составляющие, выявить их особенности, интерпретировать их, соотнести с содержанием.

Работа учащихся с паратекстом при изучении драматического произведения должна стать неотъемлемой составляющей комплексного анализа текста, так как обращение к околотекстовому окружению способствует развитию навыков вдумчивого чтения, пониманию текста, а также развитию воображения и творческих способностей школьников. Кроме того, следует зафиксировать горизонт ожиданий читателя, ассоциации школьников, вызванные паратекстом, что поможет в анализе произведения.

Продемонстрируем методические приемы работы с некоторыми паратекстовыми составляющими драматического произведения на материале конкретных произведений, изучаемых в 10 классе.

Подбор / создание собственных обложек, виньеток, титульных листов, титульных кадров к произведению

Ребятам предлагается продумать и создать свою виньетку, титульный лист или обложку к произведению. На обратной стороне листа ученики должны дать небольшой комментарий к своему оформлению, обосновать его.

На итоговом уроке по изучению пьес А. Н. Островского «Банкрот», «Бесприданница», «Гроза» (10 класс), детям предлагалось создать обложку к понравившемуся произведению и описать ее. Название произведения сверху не указывалось. Учащиеся самостоятельно отгадывали текст и обосновывали свое мнение.

Комментарий ученика к одной из обложек (к «Грозе»):

На обложке я хотела изобразить свинцовые, тяжелые тучи, громовые облака, которые повисли над городом. Яркая вспышка молнии делит пространство на две половины и пронзает его от неба до земли. На левой половине, внизу, – черные схематичные фигуры Кабанихи, Тихона и других жителей города. Эти «схемы» отражают характер героев: гордая осанка и руки на поясе (на боках) – Кабаниха, опущенные плечи – у Тихона. На другой половине, справа, на возвышении, на скале, стоит Катерина. Ее волосы развеивает ветер, руки раскинуты. Катерина мечтательно смотрит на улетающую птицу. Фигура Катерина прорисована отчетливо. В этом ее отличие от того мира, находящегося внизу. Она выделяется среди остальных героев.

Гроза на обложке символизирует раскол, непроходимую пропасть между миром Кабанихи и Катерины, свинцовые тучи – символ рока, трагизма и неизбежности. Улетающая вдаль птица символизирует несбывшиеся надежды, мечты Катерины, одиночество и свободу.

Такую работу можно проводить применительно с разными текстами школьной программы. Все зависит от целей, которые ставит перед собой учитель.

Работа с теоретико-литературными понятиями

При знакомстве с драматическим произведением до его прочтения ребятам предлагается следующее задание: составить таблицу по

разновидностям паратекста. В первом столбике указывается название паратекстовой единицы, во втором приводятся примеры из текста произведения, в третьем называется их роль в тексте. Такая работа, проведенная до знакомства с текстом, поможет вспомнить, каким образом устроено драматическое произведение, из каких компонентов оно состоит. Ребята учатся видеть элементы паратекста и отграничивать их от основного текста (реплик персонажей). Кроме того, делается акцент на важности паратекстовых составляющих, необходимости их рассмотрения и анализа во взаимосвязи с основным текстом пьесы, то есть вырабатывается умение анализировать паратекстовые единицы в связи с основным текстом драмы. Если же работа проводится на заключительном этапе изучения произведения, то она носит закрепляющий, систематизирующий характер.

Составление ассоциативного круга (работа с названием произведения)

В центре доски напишем заглавие произведения «Гроза» А. Н. Островского, от которого в разные стороны отходят стрелки. Дети называют свои ассоциации к данному слову: гром, молния, обновление, тучи, угроза, страх т.д. Учитель фиксирует их на доске. После прочтения произведения необходимо спросить ребят, оправдались ли их ожидания? Какие из названных слов соответствуют авторскому замыслу? Почему драматург именно так назвал свое произведение?

Данная работа помогает организовать восприятие читателя-школьника, понять авторское видение происходящего.

Работа с афишей

Воссоздание облика персонажа. Это задание на предвосхищение. Оно предлагается детям до знакомства с текстом произведения.

Учитель: Прочитайте внимательно афишу. Можете ли вы дать характеристику кому-либо из героев пьесы? Кому и какую? Обратите внимание на фамилии героев, их имена. Опишите персонажей. Что вам помогло составить свое самое первое впечатление о героях?

Далее предлагается сравнить первичное впечатление с тем, что появится после прочтения, и обосновать, почему совпало / не совпало первичное восприятие героя, заявленное в афише, с действующим персонажем.

Задание можно применить ко всем драматическим произведениям, изучаемым в 10 классе.

Создание иллюстраций к афише. Иллюстрации к списку действующих лиц могут быть представлены в разной форме: рисунок на бумаге, слайд презентации с соответствующим комментарием и т.д. Также это может быть буклет или программа к спектаклю. Формы работы с иллюстрациями не ограничены. Затем проводится обсуждение / выставка работ учащихся.

«Замечания для господ актеров» и рекомендации режиссеру-постановщику

Обратимся к пьесе «Вишневый сад». А.П. Чехов опасался того, что его пьеса может прозвучать в исполнении актеров печально, что не будет

соответствовать авторскому замыслу, поэтому писатель в своих письмах отразил многочисленные рекомендации как для актеров, так и для режиссера.

В соответствии с этим учащимся предлагается заполнить таблицу, то есть сформулировать и записать «Замечания для господ актеров» и дать рекомендации режиссеру-постановщику. Такую работу лучше проводить, используя анимированную презентацию или интерактивную доску. Ученики заполняют только второй столбец, третий остается пустым. Только после того, как ребята заполнят таблицу, сравниваем рекомендации, данные учащимися, с рекомендациями автора.

Данная работа поможет учащимся углубиться в понимание образа отдельного персонажа, а также поспособствует более точному, пристальному анализу текста.

Соотнесение наиболее значимых ремарок с героем произведения

Например, при анализе комедии А.П. Чехова «Вишневый сад» возникает необходимость обращаться к ремаркам, так как в произведении они играют важную смыслообразующую роль. Готовим для ребят карточки. Необходимо соотнести персонажа и ремарку, относящуюся к нему, а также дать литературоведческий анализ.

Первая группа карточек(герои): Епиходов, Раневская, Лопахин, Гаев и др.

Вторая группа карточек (ремарки): 1. Натывается на стул, который падает; 2. Радостно, сквозь слезы; 3. Иронически; 4. Кладет в рот леденец и др.

Выполняя это задание, учащиеся увидят, как ремарки конструируют основные смыслы драматического произведения, раскрывают внутреннее состояние действующих лиц и, следовательно, являются средством создания психологизма, то есть передают переживания персонажей, их эмоциональное, психологическое состояние.

Работа с декорациями

О.А. Зайцева в статье «Технологии интерпретации драматического произведения на уроках литературы» [1, с. 124] предлагает организовать работу с декорациями. Здесь важно побудить старшеклассников визуально представить обстановку театрального действия. Исследователь рассматривает данный прием применительно к пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад».

Сначала необходимо внимательно прочитать развернутые ремарки, описывающие декорации. Далее познакомить учащихся с декорациями, которые были созданы художниками Ю. Пименовым и В. Левенталем, а также декорациями к 1 действию (постановка Дж. Стрелера, 1974). Важно сравнить их и ответить на вопросы:

1. На чем делает акцент каждый из художников? Почему?
2. Как и почему, на ваш взгляд, меняются декорации от 1 к 4 акту?
3. Все ли вам нравится? Какие изменения вы бы внесли, если бы вам представилась возможность создать декорации к произведению?

Данное задание является творческим и позволяет учащимся погрузиться в действие, представить окружающую обстановку, активизирует творческое мышление.

В заключение отметим, что работа с паратекстовыми составляющими при анализе драматического произведения учащимися старших классов должна стать важной составляющей их филологического образования, так как:

- ориентация на системно-деятельностный подход к анализу драматического произведения с учетом его паратекстовых составляющих позволяет глубже понять основной текст произведения, определить авторскую позицию;
- творческие задания с элементами паратекста активизируют внимание и мыслительную деятельность школьников, способствуют формированию самостоятельной оценки прочитанного и читательскому самовыражению;
- путь постижения концептуального смысла произведения при обращении к паратексту будет более эффективным.

Комплексный анализ произведения – наиболее действенный метод изучения драматического произведения в школе, помогающий углубиться в содержание, освоить специфику жанра.

Список литературы

1. Зайцева, О.А. Технологии интерпретации драматического произведения на уроках литературы / О.А. Зайцева // Гуманитарные науки и образование. – 2012. – №3. – С. 122–124.
2. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург; Омск, 1999. – 267 с.
3. Олизько, Н. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категории интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе: дис. ... на соискание уч. степ. докт. фил. наук: 10.02.19. – Теория языка / Н. С. Олизько. – Челябинск, 2009. – 343 с.
4. Смирнова, Н. Л. Методика изучения драматических произведений в 5–8 классах: автореф. дис. ... на соискание уч. степ. канд. пед. наук: 13.00.02. – Теория и методика обучения и воспитания (литература, уровень общего образования) / Н.Л. Смирнова. – Екб., 2004. – 24 с.
5. Соколова, Е. В. Паратекст / Е. В. Соколова // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 304–309.
6. Стрелец, Л. И. Коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе: монография / Л. И. Стрелец. – Челябинск: Изд-во Юж. Урал. гос. гуман. пед. ун-та, 2016. – 360 с.

ACCESSING PARATEXT ELEMENTS IN THE PROCESS STUDYING A DRAMATIC WORK IN THE 10TH GRADE

©Y. A. Peskova

The problems that are associated with the study of a dramatic work at school do not lose their relevance in the methodology of teaching literature today, which is largely due to the genre nature of drama. When studying a dramatic work, it is important to take into account all its components and give an idea of it as a single

ideological and aesthetic whole. The work of students with paratext should become an integral part of a comprehensive analysis of the text, since the appeal to the near-text environment contributes to the development of thoughtful reading skills, a more complete understanding of the text, as well as the development of imagination and creative abilities of students.

The article defines the role of paratext in the study of dramatic works in literature lessons in the 10th grade. Various techniques for working with paratext components aimed at the speech sphere, creative activity, and the creation of problem situations are presented.

Keywords: drama, paratext, author's remark, poster, scenery, methods of working with paratext components, dramatization

УДК 882 - 3

ББК 83.3 (2Рос=Рус) 6

**«МЫ НАШ, МЫ НОВЫЙ МИР ПОСТРОИМ...»:
ДИАЛОГ КУЛЬТУР В «КОНАРМИИ» И. БАБЕЛЯ
(К 100-ЛЕТИЮ ПОЛЬСКОГО ПОХОДА ПЕРВОЙ КОННОЙ)**

© А.В. Подобрый

После Октябрьской революции в литературе 1920-х годов в результате невиданной активизации контактов между разными национально-культурными традициями стал активно формироваться новый тип литературы – «пограничная». Писатели той эпохи смогли показать столкновение новых социальных идей и древнейших, генетически заложенных культурных установок. В «Конармии» И. Бабеля наглядно представлены возможности «диалога» различных национальных культур в поле русскоязычной литературы.

Ключевые слова: билинговокультура, пограничная литература, диалог культур,

В цикле новелл И. Бабеля «Конармия» последовательно рисуется два мира: ветхозаветное еврейство (более того – одна из самых замкнутых его частей – хасидство) и казачество. Казачество – прямое наследие русской армии, самый консервативный ее элемент.

С одной стороны, Бабель «возвращает» нас к миру черты оседлости, в эпоху хасидо-миснагитской полемики XVIII века. С другой – создает образы «архаичных» казаков, пребывающих, как заметил Йохан Петровский-Штерн, «при мифе своей исконно-русскости» [7]. «Кзаки называли себя рыцарями Православия, борцами за чистоту веры, и пострадать в борьбе с еретиками они считали для себя превыше всякой чести, законом Божественного благоволения. Сердцевина казачьей натуры и вместе с тем символ веры этого бесстрашного воинства сконцентрированы в том воинском кличе, с которым обращались они к отважным и честным сынам своего племени: «Кто хочет за веру христову быть посажен на кол, кто хочет быть четвертован, кто готов претерпеть всякие

муки за святой крест, кто не боится смерти – приставай к нам. Не надо бояться смерти – от нее не убережешься. Такова казацкая жизнь» [6]

Эти два мира не только сталкиваются в «Конармии», но и, взаимопроникая друг в друга, создают некий еврейско-казацкий симбиоз. В середине этого «союза» оказывается Лютов (рассказчик, второе «я» Бабеля), пытающийся искренне понять и принять творимое казаками, ассимилироваться с ними и новой действительностью.

Позиция Бабеля иная. Выросший в Одессе, с ее космополитическим духом, многокультурным континуумом, с философией, проникнутой радостью жизни («...город, в котором легко жить, в котором ясно жить» [1, с.62]), городе, ставшим, начиная с 1860-х годов, признанным центром еврейской литературной деятельности на русском языке, а также центром Гаскалы, Бабель во время гражданской войны оказывается в другом мире. Писатель не хочет и не может рвать свои родовые корни, эту функцию в «Конармии» он отдает рассказчику.

И.Э. Бабель представляет для науки довольно сложную задачу в плане определения его культурной ориентации. Истоки его творчества, несомненно, имеют основу в философии и культуре иудаизма («По настоянию отца изучал до шестнадцати лет еврейский язык, Библию, Талмуд» [2, с.31]). Зрелый писатель Бабель писал только на русском языке, но, по мысли некоторых исследователей (Ш. Маркиш, Г. Фрейдин, Е. Зихер, Я. Либерман, А. Кобринский), он писатель бинациональный. И эта бинациональность должна была непременно отразиться в одном из главных произведений писателя – цикле «Конармия».

В «Конармии» Лютов пытается отгородиться от еврейского мира, уйти в мир революции, поэтому «отъединение» от своего национального мира чувствуется даже в национальной самоидентификации рассказчика.

Если Бабель в «Дневнике» сопоставляет себя с еврейским миром («старый еврей – я люблю говорить с нашими – они меня понимают» (21.7.20. Пелча-Боратин); «юноша в очках... Он верит в Бога, Бог – это идеал, который мы носим в нашей душе, у каждого человека в душе есть свой Бог...» (24.7.20); «много евреев, заунывные родные напевы...» (7.8.20. Берестечко) и пр.), то в «Конармии» Лютов, наоборот, последовательно отделяет себя от еврейского мира. Это заметно и в выборе псевдонима, то есть смены имени («За четыре заслуги перед Господом евреи были освобождены из рабства египетского: за то, что не изменяли своих имен, сохранили родной язык, не разоблачали священных тайн своих и не отменяли обрезание» (Шох.-Т., 114)), и даже в подборе местоимений: «я – обладатель тачанки и кучера в ней. Тачанка! Это слово сделалось основой треугольника, на котором зиждется наш обычай: рубить – тачанка – кровь...», «у нас, в регулярной коннице Буденного...» («Учение о тачанке»); «мы кружимся и ищем. Под нашими пальцами прыгают костяные кнопки, раздвигаются разрезанные пополам иконы... А потом мы считали деньги в комнате военкома» («Костел в Новограде») и пр.

Если в «Дневнике» И.Бабеля еврейский мир еще жив, то в «Конармии» Лютов видит мучительное его умирание. Практически в каждой новелле, где

речь идет о еврейском местечке, присутствуют маркеры смерти и упадка (мертвый еврей в первой же новелле «Переход через Збруч», «смятый город», «скрюченные развалины» («Пан Аполек»); «обгорелый город», «сырая плесень развалин» («Солнце Италии»); «базар и смерть базара», «легкий запах тления» («Гедали»); «вышибленные окна и двери» хасидизма («Рабби»); «смертельный холод глазниц» Брод («Путь в Броды»); «безжизненные еврейские местечки» («Учение о тачанке»); «вдова, пропахшая вдовьим горем» («Берестечко»); смерть Ильи Брацлавского («Сын рабби») и пр.), доходя до своеобразного финала в «Замостье»: «Жид всему виноват... Их после войны самое малое количество останется» [3, с. 111].

Рассказчик в «Конармии» сочетает в себе два мира: еврейский (мир генной, культурной памяти) и казацкий (мир, куда его ведет новая вера). Образы этих миров в новеллах цикла существуют и в отдельности, и в совокупности, происходит своего рода удвоение культурно-национальной составляющей цикла.

Связывает эти два мира не только образ рассказчика, но и доминирующий мотив Дороги. Правда, способы и направления пути у казаков и евреев разные.

Казаки, как самый мобильный род войск (конница), постоянно в движении, перемещении: от дома и обратно к дому. Как профессиональные военные, они были готовы сняться с места в любой момент. Оставляя хозяйство на стариков, жен и детей, казаки нисколько не жалели ни чужого имущества (огрابتь – святое), ни чужую жизнь. Таким образом, Дорога – один из символов казачества (непосредственно связанная с другим – Конем). Дорога была и своеобразным символом воли, простора, движения без ограничений. Это качество пути находило особый отклик в душе казака. А воля порождала и вольность в отношении друг к другу и к местным жителям. Во время гражданской войны, лишившей людей привычных морально-этических ограничений, зачастую буденовцы нарушали законы (и юридические и нравственные), что не мог не видеть Бабель; несомненно, особое, негативное отношение казаков к евреям нашло свой выход в грабежах и погромах. Вот лишь несколько выдержек из исторических документов, описывающих «подвиги» бойцов Первой Конной, большая часть которых – казаки.

С.Н. Жилинский (заместитель начальника политотдела армии) писал о составе дивизий Конармии в политсводке: 4-я дивизия: «Сильно развит бандитизм, военнопленных раздевают до нага, антисемитская агитация ведется почти открыто...», 6-я дивизия: «В дивизию всосался вредный элемент, под влиянием агитации которого наблюдается усиление травли евреев, рост бандитизма и насилий по отношению к мирному населению. Военнопленных раздевают, изрубили 150 пленных, захваченных в Новоград-Волынке», 11-я дивизия: «Пополнение из казаков-кубанцев, военнопленных и перебежчиков от Деникина склонно к грабежам и бандитизму...», 14-я дивизия: «Состоит главным образом из перебежчиков Деникина и военнопленных, политически неразвитых и настроенных бандитски. Снаборганы бездействуют, обмундирования нет, бойцы самоснабжаются, большой недостаток в лошадях, на почве чего происходит реквизиция лошадей у крестьян. Реквизиция...

является по существу простым грабежом... Комсостав не только с этим не борется, но и сам поступает подобным же образом...» [5, с.69]. Начальник Восьмой кавдивизии Червоного казачества В.М. Примаков писал в донесении 2 октября 1920: «Доношу, что вчера и сегодня через расположение вверенной мне дивизии проходила 6-я дивизия 1-й Конной армии, которая по пути производит массовые грабежи, убийства и погромы. Вчера убито свыше 30 человек в м.Сальница, убит председатель ревкома и его семейство; в м. Любар свыше 50 человек убито. Командный и комиссарский состав не принимают никаких мер. Сейчас в м. Улаков продолжается погром... Ввиду того, что в погроме принимают участие и командирский состав, борьба с погромщиками очевидно выльется в форму вооруженного столкновения между казаками и буденовцами. Вчера я говорил с начдивом-6 (Апанасенко). Начдив сообщил мне, что военком дивизии и несколько лиц комсостава несколько дней тому назад убиты своими солдатами за расстрел бандитов...».

Председатель комиссии ЧК Г.Н. Мельничанский докладывал: «При дальнейшем следовании частей в местечке Любар был устроен форменный погром... Там было убито около 60 евреев... Затем уже при нашем пребывании в 6-й кавдивизии в местечке Прилуки и Вахновке были разгромлены винные заводы, были погромы. В Прилуках убиты 21 человек, 12 раненых и множество изнасилованных женщин и детей... В Вахновке 20 убито, количество раненых и изнасилованных неизвестно и сожжено 18 домов...» [8].

Недаром руководство Красной Армии не могло вынести анархии конармейцев и их вседозволенности. 9 октября 1920 было арестовано 387 человек, почти все из 6-й дивизии. Суд состоялся 21-23 октября 1920 года в Елизаветграде. 141 человек (в том числе 19 из комсостава) расстреляны.

В еврейской культурной традиции Дорога – это Дорога к Богу. Причем, дорога не в физическом/пространственном смысле слова: речь идет не о перемещении тела, а о религиозно-этическом пути души к Богу. Мартин Бубер видит путь как постижение иудеями божественной сути: «Всеобъемлющая природа Бога проявляется в бесконечной множественности ведущих к нему путей, каждый из которых открывается лишь одному человеку» [Цит. По: 9]. Не случайно самоназвание евреев – «Ам-ха-сэфер» (= «Народ книги»). Тора – от Бога, Тора – путь к нему, уйти с этого пути, уйти от Книги – гибель веры и культуры.

Оказавшись вне пространства и вне времени (= в Книге), евреи идут вглубь души, вглубь веры. «Еврейство по быту оторвано от земли, природы, не знает простора: дали, выси...- оно загнано в глубину, в центр, в сердце...», - отметил Г. Гачев [4, с.235]. Дорога к сердцу, дорога к Богу – вот одна из доминант еврейской культуры.

Рассказчик отвергает один путь, выбирая другой: полный движения, красок, практически лишенный привычных ограничений, сформировавший новый «кодекс поведения», принятый Лютовым: спать – есть – совокупляться – убивать. (Недаром Бабель в «Дневнике» отметил: казаки – «зверье с принципами» (18.8.20), «что такое наш казак? Пласты: барахольство, удалство,

профессионализм, звериная жестокость» (21.7.20. Пелча-Боратин)).

Рассказчик искренне стремится увидеть в революции светлое начало, несущее людям свободу и счастье. Но он прекрасно понимает, что война, через которую необходимо пройти, вытаскивает в людях наверх глубинное, звериное чувство, вступающее в противоречие с культурными, моральными послылками нации; что невозможно совместить в своей душе генетически заложенные начала философии и мировоззрения и веру в новый мир, строящийся на насилии.

Объединенные в один цикл новеллы «Конармии», рассказанные от имени нескольких повествователей, стали своеобразным полем соположения различных, во многом даже взаимоисключающих друг друга культур - еврейской и казацкой. Это и создало особый эффект восприятия стиля «Конармии» как разорванного (В.В. Эйдинова) [9], совместившего несовместимое, запечатлевшего фрагментарность, «лоскутность» строящегося мира. Доминирующие архетипические символы двух культур приходят в столкновение друг с другом, не могут найти точек взаимоопоры.

В результате анализа новелл «Конармии» можно сделать вывод, что писатель показал невозможность практического воплощения одной из центральных идей Октябрьской революции: объединения людей в интернационал, «отмены» национальных и сословных приоритетов, а в конечном итоге, формирование единой нации. Недооценка глубинного, национально-культурного опыта привела к столкновению в душе и сознании Лютова умозрительных политических установок, принятых на веру, и коренных основ мировоззрения и миропонимания, заложенных едва ли не на генетическом уровне.

Список литературы

1. Бабель И. Одесса / Бабель И.Э. // Сочинения: в 2-х т. – Т.1. – М.: Худож. лит., 1990.
2. Бабель И. Автобиография / И.Э. Бабель // Сочинения: в 2-х т. – Т.1. – М.: Худож. лит., 1990.
3. Бабель И. Замостье/ И.Э. Бабель// Сочинения: в 2 т. – Т.2: Конармия; рассказы 1925-1938 г. – М.: Худож. лит., 1990.
4. Гачев Г. Национальные образы мира (Курс лекций)/ Г. Гачев. – М.: Academia, 1998.
5. Генис В.Л. Первая Конная за кулисами славы/ В.Л. Генис// Вопросы истории. – 1994. – № 12.
6. За други своя, Или все о казачестве. – М., 1993.
7. Петровский-Штерн Йохан. Одиссей среди кентавров: www.judaica.kiev.ua
8. Тарасова В.В. Стиль Исаака Бабея («Конармия»): авторефер. дисс. ... канд. филолог. наук/ В.В.Тарасова. – Екатеринбург, 1999.
9. Эйдинова В.В. О стиле Исаака Бабея («Конармия») / В.В.Эйдинова// Литературное обозрение. – 1995.– №1.

**"We our, we a new the world will build.": dialogue cultures in "konarmii"
I. Babel (to 100-anniversary of Polish a hike the First horse)
© A.V. Podobry**

After the October revolution in the literature of the 1920s as a result of unprecedented intensification of contacts between different national and cultural traditions began to actively form a new type of literature – "border". Writers of that era were able to show the collision of new social ideas and ancient, genetically embedded cultural attitudes. In "konarmii" I. Babel clearly presents the possibility of "dialogue" of different national cultures in the field of Russian-language literature.

Keywords: bilingual culture, border literature, dialogue of cultures,

УДК 882-95
ББК 83.3(2)5

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЛЕМИКА ВОКРУГ РОМАНА
И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»
ИЛИ КОНФЛИКТ СОЦИАЛЬНЫХ И НАЦИОНАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ?
© И. В. Поздина**

В статье рассматривается феномен современного восприятия романа И.А. Гончарова «Обломов». В связи с доминированием узко социальной точки зрения в оценках романа, принадлежащей представителю «реальной критики» Н.А. Добролюбова, утрачиваются гуманистические ценности, несущие вневременные смыслы и национальные значения. Эти смыслы раскрываются в позиции представителя эстетического направления А.В. Дружинина. Аксиологические подходы позволяют прояснить ценностное сознание не только литературного произведения, но и произведения, принадлежащего литературной критике, обозначить степень адекватности интерпретации художественного феномена. Методика работы над анализом произведений литературной критики (статей Н.А. Добролюбова и А.В. Дружинина) апробирована на практических занятиях по изучению романа И.А. Гончарова «Обломов» и дала свои положительные результаты в прояснении гуманистических и национальных смыслов.

Ключевые слова: реальная критика, эстетическая критика, И.А. Гончаров, А.В. Дружинин, Н.А. Добролюбов, аксиология, мифопоэтика

В вузовском курсе «История русской литературы XIX века (вторая треть)» роман И.А. Гончарова «Обломов» всегда вызывает неподдельный интерес и активное обсуждение со стороны студентов-филологов. Для многих из них становится своего рода открытием известная в истории литературной критики полемика 1859 года между Н.А. Добролюбовым, представителем реальной критики, и А.В. Дружининым, критиком эстетического направления. Сложилась устойчивая практика сопровождать издание романа И.А. Гончарова

«Обломов» статьей Н.А. Добролюбова и не замечать полемически заостренную рецензию А.В. Дружинина. Необходимо отметить, что доминирует одна точка зрения на роман: дружининский подход к осмыслению «Обломова» не стал популярным в XIX веке.

Эта ситуация во многом сохраняется и сейчас в российской культуре и школе, потому что многие учителя просто не могут выйти за пределы культа реальной критики. Анализ этого культа и причины столь устойчивого канона «повестки социальной демократии» в истории российской культуры представлен в новейшей работе, посвященной биографии критика, Алексея Вдовина «Добролюбов: разночинец между духом и плотью» [2] и в дискуссии автора на презентации книги [8]. Этот факт отмечен и в рецензии Сергея Кима на указанную книгу. В современных дискуссиях о литературе часто сталкиваются два различных подхода, что можно спроецировать на полемику между «реальной» и «эстетической» критикой середины XIX века, а «за спинами дискутирующих различить тени соответственно Белинского, Чернышевского и Добролюбова, с одной стороны, и Дружинина, Анненкова и Боткина – с другой. Болезненные (или нет?) импульсы, заданные критиками-громовержцами полтора века назад, до сих пор находят отражение в современной литературной ситуации. При этом их наследие, замутнённое сталинским литературоведением, всё ещё не вполне очищено от наросших идеологических напластований» [5].

И если даже в суждениях профессионалов от литературы сохраняется приоритет общественно значимых, социальных оценок, что говорить о клише, доминирующем в сознании молодежи. Думается, причина не только в устойчивом влиянии «идеологических напластований» советского времени, но и в системе сформированных ценностей молодого поколения. Очевидно, что метод социальной критики оказывается генетически устойчивым, наиболее близким и понятным по-своему «критическому духу» современным молодым людям, ориентированным на социальный результат – материальное благополучие, социальную карьеру, успешный бизнес.

В недавней дискуссии с 5 курсом студентов-филологов обнаружили устойчивые социальные штампы в оценках романа и главного героя. И это несмотря на то, что на 3 курсе, наряду с изучением статьи Н.А. Добролюбова, предлагается для обсуждения и точка зрения А.В. Дружинина. Становится очевидным тот факт, что при узко социальном подходе к анализу «романа столетия», утрачиваются гуманистические смыслы творения И.А. Гончарова. Молодое поколение студентов-филологов видит в романе историю человека, лежащего на диване, не способного к активной жизненной позиции, не участвующего в движении прогресса и не способствующего развитию цивилизации.

В связи с таким положением, возникает необходимость в педагогической потребности во внедрении гуманистического смысла «Обломова». Изучаемый в школе и университете роман должен стать ориентиром, опорой для нравственного самоопределения современного человека. Необходимо актуализировать работу над текстом романа, способствовать уяснению

студентами-филологами авторского замысла, подводить к адекватной авторскому замыслу трактовке смыслов как отдельных эпизодов, так и романа в целом. Немаловажное значение в анализе произведения И.А. Гончарова имеют современные литературоведческие подходы, проясняющие особенности авторского художественного сознания, способ отношения к миру, совокупность идеалов, нравственных критериев и ориентиров и их воздействие на художественную динамику и стилевую характеристику текста. Среди таких современных подходов, наиболее адекватных поэтике И.А. Гончарова, мы выделили мифопоэтический [6] и аксиологический. На сегодняшний день имеется целый ряд теоретических исследований аксиологического толкования смысла художественного произведения. Более того, как утверждают исследователи, система ценностей не устранима из литературоведения: ценностное сознание выявляется в произведениях, потому что текст в той или иной мере является средством выражения автором своих взглядов на мир [7, С.4].

Применительно к истории критики, а литературная критика является специфической частью литературоведения, аксиологический подход точно так же обнаруживает систему ценностей автора.

Методически целесообразно было определить ключевые парадигмы в системе ценностей литературно-критических позиций Н.А. Добролюбова и А.В. Дружинина. В результате определились следующие парадигмы:

- Представление о личности критика в связи с его биографией и в связях с текстом произведения
 - Установки на функции литературы
 - Концепция человека
 - Цели прогресса
 - Место традиционных ценностей: любовь, идеал
 - Отношение к оппоненту
 - Целевая аудитория автора

Первая парадигма, дающая представления о личности критика, его философско-эстетических взглядах, мотивов его творческой стратегии и тактики, возраста, жизненного опыта, особенно в вопросах является базовой, очень важна для понимания взаимосвязи личности и мировоззренческих установок. Н.А. Добролюбов, нигилист, материалист по убеждениям (в недавнем прошлом глубоко верующий сын священника, но в силу трагических жизненных обстоятельств утративший веру), несомненно, талантливый, но внутренне противоречивый, в силу молодости, максимализма, страстной веры в необходимости скорых перемен и женскую эмансипацию, часто и бурно переживающий влюбленность, но семью так и не успевший создать. На момент написания статьи ему было всего 23 года, но к этому времени он один из наиболее радикальных мыслителей своего времени, антиклерикал, демократ, антикрепостник. «Литература должна менять реальность», — считали Белинский и Чернышевский, и вслед за ними и Добролюбов. Они полагали, что литература и критика должны способствовать реформам в России. Их роль, по

Белинскому и Чернышевскому, была гораздо шире, чем просто получение наслаждения от чтения или строительства национальной культуры, как считали критики-оппоненты. Литература и критика должны менять общество. Следовательно, демократическая концепция человека опиралась на ценности социального прогресса, его антропологическую перспективу – достоинство и благосостояние человека. Заметим, насколько эта позиция близка современному обыденному сознанию, особенно людей молодых. Проанализируем, как эти установки личности автора реализуются в тексте.

Статья имеет заголовок «Что такое обломовщина?». Это слово несет отрицательные коннотации и дает социальную характеристику явлению русской жизни. По сути, Н.А. Добролюбов будет вести разговор о социальном явлении, а не о главном герое романа – Обломове. Он сосредоточит свой анализ не вокруг личности Обломова, а по «поводу Обломова». Важно и то, что критик заявляет ценностные установки: его цель – поиски героя литературы, способного к действию (в этом смысл эпиграфа); по мысли автора, критика обязана изложить общие результаты, выводимые из произведения.

Проанализировав причины апатии героя, критик приходит к выводу, что барство и нравственное рабство и есть суть обломовщины. Однако, увлекшись приговором обломовщине, он в определении ее истоков, ушел от духа и буквы философско-психологической драмы Обломова. Там, где у Гончарова торжествует робкая душа и тоска по идеалу, у Добролюбова торчит абстрактно понятая *натура*. Подменяя культуру натурой, Н.А. Добролюбов не почувствовал главного – судьбы личности, ее зависимости от потребности общества в высоком идеале. Наивно-реалистически дана трактовка «лишних людей», их «нерезультативность» в любовных отношениях: лентяи, трусы, малодушны и т.д. Но самое большое впечатление производит на студентов дерзкое стремление критика грубо опровергнуть самого творца Обломова, его слова любви к своему герою. Для Н.А. Добролюбова Обломов остается вне его системы ценностей, а, следовательно, приговор неизбежен: Обломов «противен в своей ничтожности». Таким образом, Н.А. Добролюбов изверг Обломова из лоно общественно значимых ценностей. «Социальное – вот альфа и омега современной русской жизни и литературы», – говорил Белинский в письме Боткину еще в начале 1840-х годов [1]. Не без интереса студенты обращают внимание на желчно-ироничную стилистику высказываний, на его беспардонно-демократическое общение со своей целевой аудиторией, его тактические приемы, цель которых быть понятым молодежной средой.

Иная тактика и стратегия анализа предложена в статье А.В. Дружинина «Обломов». Будучи теоретиком направления «чистого искусства», человеком зрелым, интеллектуалом высочайшего кругозора, знатоком английской словесности, он никогда не опускался до заигрывания с публикой, напротив, читая его статью, читатель вынужден заглядывать в энциклопедические словари и справочники по искусству. Стратегические подходы критика определены его взглядом на роман А.И. Гончарова как на произведение искусства, связанную с традицией художественной поэтической школы Пушкина, Гоголя. Ключом к пониманию романа, его психолого-философским

основаниям, мифопоэтике, поэтизации жизни действительной становится параллель с талантом живописцев фламандской школы. Студенты с восторгом рассматривают картины фламандской живописи, делятся яркими впечатлениями от сопоставления текста «Обломова» в описании Обломовки и изображением быта на картинах фламандцев, узнают о технике рисования. Нежно-комическая сторона любви Обломова и Ольги Ильинской, которую приоткрывает для юных сердец А.В. Дружинин – еще одно открытие и удивление. Доступным оказывается для них и отечески-деликатное, не без иронии, обращение к оппоненту, человеку молодому и не очень опытному в жизненной мудрости, особенно в делах любви.

До глубины души трогает их заключительные раздумья А.В. Дружинина о том, как бы на месте Штольца и Ольги поступил бы Обломов: он бы нашел место рядом с собой для каждого. Особенно современно звучат слова критика: «нехорошо ой земле, где нет добрых и неспособных на зло чудачков в роде Обломова», «И наконец, он любезен нам как чудак, который в нашу эпоху себялюбия, ухищрений и неправды мирно покончил свой век, не обидевши ни одного человека, не обманувши ни одного человека и не научивши ни одного человека чему-нибудь скверному» [4]. Это выход в сферу национальных ценностей, перспектив развития русской жизни, предчувствия трагического разрыва прогресса и высоких человеческих идеалов, в том числе, мировой цивилизации. Не только русский Гамлет, но и Сократ, и Диоген, с его восклицанием «Ищу человека!»

Опыт комментированного чтения, сопоставительного анализа помогает осмыслить студентам-филологам систему ценностей критиков различных направлений, наконец, понять живого и сложного Обломова. Дает возможность уяснить сложность современного мира, различных точек зрения, вырабатывать умения находить филологические подходы к анализу литературных произведений.

Список литературы

1. Белинский В.Г. Из писем к В.П. Боткину. 1841. Полное собрание сочинений. М., изд-во Академии наук СССР, 1956 г. http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3900.shtml
2. Вдовин, А. Добролюбов: разночинец между духом и плотью / А. Вдовин. – М.: Молодая гвардия, 2017 (Жизнь замечательных людей). – 276 с.
3. Добролюбов Н.А. Что такое обломовщина? http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0022.shtml
4. Дружинин А.В. Обломов. Роман И.А. Гончарова http://az.lib.ru/d/druzhinin_a_w/text_0070.shtml
5. Ким С. Между разночинцем и романтическим героем (О книге: Алексей Вдовин. Добролюбов. Разночинец между духом и плотью. – М.: Молодая гвардия, 2017 – Жизнь замечательных людей; сер. биогр., вып. 1639) <http://litteratura.org/criticism/2526-sergey-kim-mezhdu-raznochincem-i-romanticheskim-geroem.html>

6. Лоциц Ю.М. Несовершенный человек (Обломов) <https://biography.wikireading.ru/45125>
7. Попова Е.В. Ценностный подход в исследовании литературного творчества: автореф. дис. ...д-ра филол.наук.М., 2004. 48 с.
8. Стенограмма дискуссии на сайте «Литература» <http://litteratura.org/non-fiction/2610-dobrolyubov-biografiya-v-temnom-carstve.html>

**LITERARY CONTROVERSY AROUND the NOVEL
by I. A. GONCHAROV "OBLOMOV"
or the CONFLICT of SOCIAL and NATIONAL VALUES?**

© I. V. Pozdina

The article deals with the phenomenon of modern perception of the novel "Oblomov" by I.A. Goncharov. In connection with the dominance of a narrow social point of view in the assessments of the novel, belonging to the representative of "real criticism" N.A. Dobrolyubov, humanistic values bearing timeless meanings and meanings are lost. These meanings are revealed in the position of the representative of the aesthetic direction A.V. Druzhinin. Axiological approaches make it possible to clarify the value consciousness not only of a literary work, but also of a work belonging to literary criticism, to indicate the degree of adequacy of the interpretation of an artistic phenomenon. The methodology of work on the analysis of works of literary criticism (articles by N.A. Dobrolyubov and A.V. Druzhinin) was tested at practical classes on the study Of I.A. Goncharov's novel "Oblomov" and gave its positive results in clarifying humanistic meanings.

Keywords: real criticism, aesthetic criticism, A.N. Goncharov, A.V. Druzhinin, N.A. Dobrolyubov, axiology, mythopoetics

УДК 1751
ББК 80/84 Ш

**СТИХОТВОРЕНИЕ «ОЛЕГОВ ЩИТ» В АКСИОЛОГИЧЕСКОЙ
ПАРАДИГМЕ «КАВКАЗСКОГО» ЦИКЛА А.С. ПУШКИНА**

© Е.В. Потапова

В статье рассмотрено стихотворение А.С. Пушкина «Олегов щит» как элемент «кавказского» цикла 1832-го года. С опорой на его архитектонику выявляются ценностные установки автора, мотивировки включения данного произведения в аксиологическую парадигму лирического цикла. Обосновывается структурообразующая роль стихотворения, его принадлежность к рамочному тексту. Рассматриваются возможные причины последующего исключения произведения из «Стихов, сочиненных во время путешествия (1829)».

Ключевые слова: Олегов щит, А.С. Пушкин, кавказский цикл, архитектоника, «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)», рамочный текст, аксиология

Стихотворение Пушкина «Олегов щит» всегда вызывало у исследователей множество вопросов различного характера: от системы взаимодействия произведения с историческими событиями прошлого и настоящего до жанровой и стилевой специфики в целом. Рассмотрение стихотворения в контексте архитектоники «кавказского» цикла может дать дополнительные возможности для его толкования. Об аксиологическом статусе архитектурной формы писал М.М. Бахтин: «архитектонические формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы — как его окружения, формы события в его лично-жизненном, социальном и историческом аспекте» [1, с. 20].

Группа стихотворений, посвященных Кавказу, в сборнике 1832-го года «Стихотворения Александра Пушкина. Третья часть» выглядела следующим образом: I. Кавказ II. Обвал III. Монастырь на Казбеке IV. Делибаш V. «На холмах Грузии лежит ночная мгла» VI. Из Гафиза (лагерь при Евфрате) VII. Дон VIII. Олегов щит. Следует заметить, что «Олегов щит» – единственное произведение, не попавшее в новую редакцию этого цикла, поэтому его роль в структурном единстве кавказских стихотворений можно назвать определяющей.

С.А. Фомичев по праву называл стихотворение «Олегов щит» «загадочным» [2, с.125]: его сюжет до сих пор не может трактоваться исследователями однозначно. В первой строфе наблюдается восхваление подвига «таинственного варяга», вспоминается его победа над Византией: «Ты пригвоздил свой щит булатный / На цареградских воротах» [3, с.118]. Во второй части произведения изображается современная поэту армия, победить которой мешает, как ни парадоксально, сам Олег и его вещественный символ: «И нашу рать перед Стамбулом / Твой старый щит остановил» [Там же]. Стихотворение трактовалось исследователями многосторонне: по мнению Н.В. Измайлова, Пушкин выразил в нем «отрицательное отношение к этой бесплодной и не блестящей кампании (войне 1828-1829 годов. – Е.П.) и к ее лжегероям» [4, с.12]. С.А. Фомичев же предлагает не отождествлять поход Олега на Византию с турецкой войной, а, напротив, заметить «парадоксальное несходство двух исторических событий» [2, с.130].

Для прояснения статуса произведения в контексте «кавказского» цикла важно, что оно является частью его рамочной структуры. Стихотворная пара рамочной композиции цикла образует видимые переключки: от «вражды бесполезной» («Кавказ») [3, с.135] обнаруживается переход ко «вражде кровавой» («Олегов щит») [3, с.118], на что обращает внимание М.Н. Дарвин [5, с.33–34]. Соотнося эти строчки, можно предположить, что Пушкин, включая «Олегов щит» в цикл, мыслил преимущественно категориями свободы/несвободы, которые проявлялись особенно ярко при включении их в военную тематику. «Бесполезная» вражда в «Кавказе» выражает идею антимилитаризма, Терек «играет и воет» в «клетке железной», находится во власти внешних сил: «теснят его грозно немые громады» [3, с.135]. В черновой строфе стихотворения это прослеживается особенно ярко:

Так буйную вольность законы теснят,
Так дикое племя под властью тоскует,
Так ныне безмолвный Кавказ негодует,
Так чуждые силы его тяготят...

[3, с.471]

«Олегов щит» демонстрирует собой не только желание последователей «таинственного варяга» покорить новую территорию, но и самовольную их зависимость от своего предка: воины идут не своим путем, а избирают путь своего предшественника: «твой (курсив мой – Е.П.) путь мы снова обрели» [3, с.118]. В.С. Листов мотивировал поведение Олега в стихотворении следующим образом: «древний союз славян и норманнов <...> ныне распался, уступил место ревнивому противостоянию» [6, с.189]. Получается, что «вражда кровавая» символизирует не только поведение русских воинов, когда они «к Стамбулу грозно притекли», но и историческое противостояние предка и его потомков. Когда «старый щит» останавливает славян, они оказываются полностью зависимыми от варяга уже не по своей воле, они не могут свободно влиять на исход своих завоеваний.

В рамочной структуре кавказского цикла 1832-го года важное место занимает концепт свобода, который реализуется двух совершенно противоположных планах: в «Кавказе» внешняя несвобода не отменяет свободы внутренней, а в стихотворении «Олегов щит» самовольный отказ от собственного пути предвосхищает полную зависимость от своего предка.

Драматизм взаимодействия этих двух произведений усиливается связью обоих стихотворений с балладной традицией. Р. Лейбов и А. Осповат указывают: «последний катрен ОЩ (Олегов щит. – Е.П.) переключает сюжет героического эпоса в балладный или сказочный модус» [7, с.83]. Последняя строфа дает ощущение неустойчивости и зыбкости: «холм потрясся», затем воздействие усиливается звуковой составляющей – слышится «бранный гул» и «стон ревнивый». «Кавказ» отсылает к балладной традиции за счет своей строфики. Как отмечал Е.Г. Эткинд, балладная строфа произведения «должна была обратить внимание читателей на драматическую сюжетность стихотворения, свойственную именно балладе» [8, с.302].

В лирический цикл «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)», который является, по сути, новой редакцией «кавказского цикла», стихотворение «Олегов щит» уже не вошло. Однако помимо этого структурного изменения в «Стихах, сочиненных во время путешествия 1829») была переменена вся его архитекtonика, цикл стал выглядеть следующим образом: I. Дорожные жалобы II. Калмычке III. На холмах Грузии лежит ночная мгла IV. Монастырь на Казбеке V. Обвал VI. Кавказ VII. Из Гафиза (лагерь при Евфрате) VIII. Делибаш XIX. Дон.

Рамочная структура «Стихов, сочиненных во время путешествия (1829)» реализуется следующим образом: «Дорожные жалобы» и «Дон» воплощают в своей совокупности образ родины поэта до и после «путешествия». В открывающем цикл стихотворении присутствует иронично-пессимистичный взгляд лирического героя на путешествие, желание оставаться на своей земле:

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;
То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй!..

[3, с.123]

В «Доне» же происходит не просто возвращение домой, а духовная эволюция, восприятие путешествия как необходимого элемента жизни и культурного взаимодействия: «От Аракса и Евфрата / Я привез тебе поклон» [3, 122]. Как отмечал Ю.М. Лотман, «центральными мотивами его (цикла. – Е.П.) оказываются Дом и Монастырь» [9, с.303]. Такие перестановки повлияли на восприятие стихотворения «Олегов щит» как на лишнее звено циклического образования. Для М.Н. Дарвина причина отказа от произведения виделась в несоответствии его общей архитектонике цикла, исследователь рассматривал этот элемент как «второй избыточный финал после стихотворения “Дон”» [5, с.34]. Можно предположить, что отказ от этого стихотворения мотивирован изменением архитектоники, которая была продиктована уже иными ценностными ориентирами.

Таким образом, стихотворение «Олегов щит» не является лишним в структуре первой редакции кавказского цикла: отказ от него обусловлен эволюцией аксиологических установок А.С. Пушкина. В 1832-м году, создавая группу стихотворений, посвященных Кавказу, поэт отдавал предпочтение категориям свободы/несвободы духовной (внутренней) и физической (внешней). В 1836-м году, планируя «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)», Пушкин воплощает в архитектонике цикла уже иную ценностную модель видения мира: концепт *свобода* воплощается в структурном ядре, в обрамлении же актуализируется такая категории, как *дом*, – неизменная константа, занимающая особое место в аксиологической системе Александра Пушкина.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 6–72.
2. Фомичев С.А. "Загадочное" стихотворение Пушкина "Олегов щит" // Болдинские чтения Редколлегия: М. П. Алексеев, Н. А. Борисова, В. А. Грехнев. – Горький, 1980. – С. 125–132.
3. Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10 т. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 3. – 551 с.
4. Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 7–48.
5. Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики: учеб. пособие. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 1983. – 103 с.
6. В.С. Листов К истолкованию стихотворения А. С. Пушкина «Олегов щит» // Пушкин и мир Востока. – М., 1999. – С. 185–191.

8. Лейбов Р., Осповат А. Л. Сюжет и жанр стихотворения Пушкина «Олегов щит» // Пушкинские чтения в Тарту, 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария. – Тарту, 2007. – С. 71–88.

9. Эткинд Е.Г. Симметрические композиции у Пушкина // Эткинд Е.Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 253–346.

10. Лотман Ю.М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) / Лотман Юрий Михайлович // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки (1960-1990). «Евгений Онегин». – СПб., 1995. – С.300–316.

ПОЕМ “OLEG SHIELD” IN THE AXIOLOGICAL PARADIGM OF THE “CAUCASUS” CYCLE OF A.S. PUSHKIN

© *E.V. Potapova*

The article sets the task to consider the poem of A.S. Pushkin's Oleg Shield as an Element of the Caucasian Cycle. Based on his architectonics, an attempt is made to identify the author's values, the motivation for including this work in the axiological paradigm of the lyrical cycle. The structure-forming role of the poem, its belonging to the frame text is substantiated. The possible reasons for the subsequent refusal to include the work in the composition of "Poems composed during the journey (1829)" are examined.

Keywords: Olegov shield, A.S. Pushkin, Caucasian cycle, architectonics, «Poems composed during the journey (1829) », frame text, axiology

УДК 821.161

ББК 83.3(2)64

АКТУАЛЬНОСТЬ ПУШКИНА В ФАНФИКЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

© *В.Ю. Прокофьева*

Статья посвящена востребованности произведений А.С. Пушкина в сетевых произведениях непрофессиональных писателей, размещенных на ресурсе «Фикбук». Анализируются тексты, представленные на Фикбуке, главным персонажем которых становятся герои произведений Пушкина. Особое внимание уделяется роману «Евгений Онегин» как самому частотному произведению, используемому авторами фанфиков.

Ключевые слова: Пушкин, русская литература, сетература, Фикбук, фанфикшен, фанфик.

Современное сетевое литературное творчество отличается всё большей открытостью и стремлением к разнообразным диалогам, как с читателем, так и с писателями, современниками и прошлых эпох. Особенно актуальной оказывается русская классическая литература, особенно те имена и

произведения, которые знакомы как сетевым писателям, так и их читателям по школьной программе. Сетература буквально актуализирует русскую классику, вовлекая читателей в своеобразную игру в знакомых всем писателей и их произведения и предлагая тексты, насыщенные аллюзиями, рецепциями и прочими «кивками» и «реверансами» в сторону ключевых для литературы персон. Самой ключевой для русской литературы персоной, безусловно, является А.С. Пушкин – «поэт № 1»: произошедшая в нашей стране «пушкинизация России» и образование «пушкинского мифа» подробно представлена в книге М.В. Загидуллиной [4].

Творчество Пушкина (особенно его незаконченные произведения) активно эксплуатировалось авторами XIX и XX веков, дописывающих и переписывающих классика, этот феномен представлен и подробно проанализирован Е.В. Абрамовских [1], но в XXI веке в условиях интернет-коммуникации имя Пушкина становится эдаким «аксиологическим оселком» для непрофессионального творчества, среди которого выделилось фанфикерство с его фанфиком – произведением, посвященным объекту поклонения. С развитием сетературы к фанфику стали относиться все более серьезно, ввели в предмет научного осмысления [5], задумались об авторских правах фикрайтеров [6], стали использовать его аксиологический потенциал на уроках литературы [2].

Чтобы продемонстрировать актуальность личности А.С. Пушкина и его творчества для современного молодежного сознания (а фикрайтер – это, как правило, молодой человек), достаточно обратиться к самому популярному русскоязычному ресурсу – Фикбуку <http://ficbook.net/>, где авторы скрываются под никами, которые мы приводить не будем. Имя Пушкина можно найти в фанфиках двух категорий: «Известные люди» (рубрика «Русские писатели и поэты») и «Книги». В первом случае тексты посвящены самому Пушкину, во втором – персонажам его произведений.

Фанфики о Пушкине носят, как правило, шуточный характер. Поэт представлен как «легкий гений», которому ничто человеческое не чуждо, в описаниях авторы говорят, что использовали воспоминания современников, книги В. Вересаева или Ю. Тынянова. Большое количество шуточных текстов о возможном существовании Пушкина в наши дни: чат поэта с Дельвигом и Кюхельбекером; съемки Пушкина в рекламе; Пушкин-школьник, пишущий вместе с одноклассниками, также будущими известными русскими поэтами и писателями, сочинение «Как я провел лето»; Пушкин на Фикбуке (как бы он строил свою страницу, реагировал на отзывы и прочее поведение в сети); Пушкин в жюри литературного конкурса, в котором участвуют молодые Лермонтов и Гоголь; дуэль с Дантесом у станции метро «Черная речка», скорая помощь, транспортировка поэта на вертолете в Военно-медицинскую академию и чудесное выздоровление.

В категории «Книги» находим фанфики почти ко всем общеизвестным произведениям А.С. Пушкина, среди которых – с большим отрывом – «Евгений Онегин». Популярными сюжетами фанфиков по нему становятся отношения Онегина и Ленского (дуэль) и отношения Онегина с Татьяной (письмо). Не

стремясь за поэтическим гением А.С. Пушкина, авторы фанфиков, как правило, рассказывают свои истории прозаическим языком. Их интересуют преддвуэльные думы обоих, сам момент выстрела и смерти Ленского, осмысление происшедшего Онегиным. Как правило, интерпретация пушкинского произведения идет по следующим векторам: авторы предполагают возможность близких отношений между персонажами, страдания Онегина, желание изменить события, тоску по Ленскому, приход призрака Ленского и объяснение между персонажами.

Микросюжет с письмом более популярен, авторы разнообразят репертуар и адресантов, пишущих, как правило, любовные послания, и их адресатов. Можно прочесть альтернативные письма Онегина Татьяне, а также послания Онегина Ленскому и даже Печорину (разговор «лишнего человека» с «лишним человеком»), преддвуэльное письмо Ленского Онегину и автора фанфика – Татьяне с объяснением, что «классический» адресат не стоит ее.

Безусловно, среди сочинителей текстов по «Евгению Онегину» есть и решившие попробовать себя в «онегинской строфе». Вот, например, фанфик «Альтернативный конец Евгения Онегина», размещенный 26 марта 2018 года, в предварительном описании автор пишет: «Взял на себя смелость завершить величайшее произведение русской классики» и дает теоретические сведения о том, что такое «онегинская строфа»; текст состоит из 11 строф, каждая помечена, как и в пушкинском тексте, римской цифрой. Приведем первую строфу полностью, дабы показать поэтические возможности авторов Фикбука:

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен.
В какую бурю ощущений
Теперь он сердцем погружен!
Но шпор внезапный звон раздался,
И муж Татьянин показался,
И здесь героя моего,
В минуту злую для него,
Наедине мы не оставим.
В столице будет он скучать
С тоской Татьяну вспоминать...
Мы лучше в путь его отправим.
В тяжелы думы погружен,
В свое именье едет он.

Пожалуй, один из самых интересных и в плане сочинительства, и в плане прочтения жанров фанфикшена становится кроссовер – фанфик, в котором используются элементы более чем одного источника. Соединяться могут разные источники в разном количестве: произведения одного автора, произведения разных авторов и разных эпох, произведение и его экранизация или сценическая версия, литературное произведение и кино и т.д. «Евгений Онегин» соединяется фан-авторами с «Войной и миром», «Горем от ума»,

«Преступлением и наказанием», «Героем нашего времени». Другие произведения Пушкина коррелируют с классическими произведениями и продуктами современной культуры следующим образом: «Дубровский» – «Горе от ума», «Герой нашего времени», «Война и мир», «Преступление и наказание», «Гарри Поттер»; «Капитанская дочка» – «Анна Каренина», «Мертвые души», «Обломов»; «Руслан и Людмила» – другие сказки Пушкина, «Алиса в стране чудес», «Гарри Поттер», «Тетрадь смерти» (аниме); «Станционный смотритель» – «Шинель», «Лолита», «Процесс», «Волк с Уолл-стрит» (фильм); «Медный всадник» – стихи Пушкина, «Евгений Онегин», «Война и мир»; сказки – греческая мифология, сказки братьев Гримм, «Конек-горбунок», «Хроники Нарнии» и другие произведения Толкиена, русские народные сказки и др.

Соединение произведений школьной программы выливаются в сюжеты, где действуют Онегин и Чацкий, Онегин и Печорин, Онегин и герои «Войны и мира». Так, фанфик «Им не страшно» с посвящением «Простите, Александры Сергеевичи!» имеет такое описание: «Онегин бежит из дома князя, отвергнутый Татьяной, встречает Чацкого, который тоже бежит, они рассказывают друг другу свои истории, все заканчивается на Сенатской площади 25 декабря 1925 года». Фанфик «Эжен Онегин» также связывает Онегина с декабристами, но через другое произведение: «Разочарованный Евгений возвращается в Петербург и встречает там своего старого знакомого по вольнодумному кружку – графа Пьера Безухова. Онегина затягивает водоворот событий, в числе которых подготовка декабристского восстания, отчаянная любовь к Татьяне и роковая дуэль...».

Современная сценическая культура, предлагающая молодежи зрелищные спектакли на темы классики, также используется фанфикерами. Текст «Красный снег» (в названии можно уловить отсылку к рассказу Л. Андреева «Красный смех») – кроссовер «Евгения Онегина» с петербургским мюзиклом «Дѣмон Онегина», вот его описание от автора: «Ольга бежит в Ленскому, Онегин промахивается, попадает в Ольгу, она умирает, Демон уводит ее». А массовая кинокультура, накладываясь на произведения русской классики и еще актуальные в подростковом сознании детские стихи, рождает «ужастик» под названием «Евгений Мертвегин», в котором пушкинский персонаж вступает в сюжеты М. Горького и А. Барто: «Онегин вырывает сердце и протягивает Татьяне со словами: «Не плачь, Таня, вот тебе вместо мяча!» (Кстати, соединение образов пушкинской Татьяны и Тани из стихотворения А. Барто особенно популярно в пирожковой поэзии.)

Мы рассмотрели небольшую часть сюжетов, связанных с Пушкиным и его произведениями, которые предлагает Фикбук. Они демонстрируют актуальность образа классика и классики в современном фанфикерском творчестве. Заданные А.С. Пушкиным сюжеты и созданные образы, несмотря на двухсотлетний разрыв, ценны для сегодняшнего обыденного сознания, желающие сочинять обращаются к русской классике, предлагая свою интерпретацию событий, соединяя сюжеты и перетасовывая персонажей по-своему. В постмодернистской культурной парадигме меняющаяся

действительность «требуется корректировки в своем осмыслении, но в фольклорном сознании удерживаются лишь такие новации, которые составляют традицию, допускаются ею» [3, с. 768]. Пушкинское наследие остается этой константой, позволяющей современному молодому автору создавать новые традиции в литературе.

Список литературы

1. Абрамовских, Е.В. Феномен креативной рецепции незаконченных произведений (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина) / Е.В. Абрамовских. Челябинск: Библиотека А. Миллера. – 2006. – 280 с.
2. Барабаш, О. Фанфики на уроках литературы / О. Барабаш // Год литературы – 2018. 29.03.2016 URL: <https://godliteratury.ru/events-post/fanfiki-na-urokakh-literatury> (дата обращения: 29.09.2019).
3. Голованов, И.А. Логика фольклорного сознания как системы эстетического осмысления действительности / И.А. Голованов // Когнитивные исследования языка. Вып. XVIII: Язык, познание, культура: методология когнитивных исследований: материалы международного конгресса по когнитивной лингвистике. 22-24 мая 2014 г. – М.-Тамбов-Челябинск: Изд-во ЧелГУ, 2014. – С. 768 – 771.
4. Загидуллина, М.В. Пушкинский миф в конце XX века / М.В. Загидуллина. – Челябинск: Изд-во ЧелГУ, 2001. – 245 с.
5. Костюрина, Н.Ю. Фанфикшн как предмет научного исследования в российском гуманитарном знании / Н.Ю. Костюрина // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2016. № 1-2 (25). – С. 63 – 67.
6. Смирнова, Т. С. Произведения фанатского творчества как объекты авторского права / Т.С. Смирнова // Юридические науки: проблемы и перспективы: материалы VII Международной науч. конференции (г. Казань, май 2018 г.). – Казань: Молодой ученый, 2018. – С. 41 – 46. URL: <https://moluch.ru/conf/law/archive/298/14204/> (дата обращения: 29.09.2019).

THE RELEVANCE OF PUSHKIN IN FANFICTION

© V. Yu. Prokofeva

The article focuses on the transformation of the works of A.S. Pushkin in the network of non-professional writers posted on the Ficbook website. The texts presented on Ficbook, the main character of which is Pushkin or the heroes of his works, are analyzed. Particular attention is paid to the novel "Eugene Onegin" as the most frequency work used by the authors of fanfiction.

Keywords: Pushkin, Russian literature, electronic literature, Ficbook, fanfiction, fanfic.

УДК 882-1
ББК 83.3(2)6-1

АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПРОЕКТА В. КАЛЬПИДИ «КОНФЕРЕНЦИЯ ОДНОГО ТЕКСТА»

© О.С. Прокофьева

В статье рассматривается эксперимент, в процессе которого утверждается, что истинная трактовка стихотворного текста – только одна (авторская), а все остальные (читательские) ошибочны. Автор проекта включает в эксперимент собственные трактовки предоставленных для анализа текстов.

Ключевые слова: ценность, читатель, поэт, вариант, версия, целостность, ризома.

Проект Виталия Кальпиди «Конференция одного текста» – это эксперимент поэта, который поставил задачу дать прямой ответ на вопрос: что хотел сказать автор стихотворения. Таким ответом стали девять аудио-видео-записей, длительностью около 45 минут каждая. Все выпуски имеют четкую структуру: сначала звучит монолог, в котором автор проекта сообщает о цели выпуска, затем он сам читает стихотворение, после чего один за другим следуют два монолога аналитиков, высказывающихся об этом стихотворении. Завершается запись выступлением автора, где он сообщает о том, какие мысли, чувства, ассоциации вложены им самим. Цель проекта – продемонстрировать *степень приближения интерпретации к тому содержанию, которое заложено поэтом*. Стихотворения из сборника «Русские сосны» избираются самим автором и передаются аналитикам заранее. Так что в эфире озвучивается продуманный анализ, исключающий легковесность суждений.

Главный посыл В. Кальпиди как автора проекта: «Меня интересует феномен единственно правильно понимаемого поэтического текста. По-разному стихи понимать нельзя. По-разному их можно только не понимать».

Аналитики в каждом выпуске разные, а результат сравнения один: рассуждения об одном стихотворении весьма далеки друг от друга. То есть, степень приближения аналитиков к тому, что вложил в произведение автор, весьма невелика. Это означает, что монологи, произнесенные читателями (в большинстве специалистами-филологами), с точки зрения В. Кальпиди – факт непонимания. В этом главная интрига проекта.

В какой степени ценностью являются интерпретации художественного текста читателями, в том числе специалистами в области филологии?

Чем обусловлена сама позиция создателя проекта «Конференция одного текста» и настойчивость, с которой она провозглашается?

В классическом литературоведении неизбежная вариативность восприятия художественного текста читателем не ставится под сомнение, более того –

рассматривается как достоинство художественного произведения, его открытость. Но, с другой стороны, цель литературоведа – максимально приблизиться к постижению авторского замысла. Проект В. Кальпиди дает возможность увидеть вариативность понимания стихотворения читателями – *в непосредственной близости* с толкованием текста самим его создателем. (Об особенностях видео- и аудио- организации проекта «Конференция одного текста» смотрите в публикации участника проекта профессора М.В. Загидуллиной [1]).

В девяти выпусках «Конференции одного текста», в которые были вовлечены восемнадцать гуманитариев, присутствует единая филологическая установка представить *стихотворение как целостное явление*, где каждый элемент есть *неотъемлемая часть единства* [2]. Однако в пояснениях автора звучат реплики, свидетельствующие о *случайности* тех или иных фраз, их *приблизительном соответствии* другим элементам обсуждаемого текста.

Так, стихотворение В. Кальпиди «Насильник вербы» – тема второго выпуска проекта – комментируется автором таким образом, что непонимание аналитиков предстаёт разительным. Ведущий персонаж стихотворения идентифицировался аналитиками как отрицательный, тогда как в авторском резюме прозвучало: «Кто же такой насильник вербы? Это автор, поэт!». Да и верба оказалась совсем не та. Автор в подтекст вложил понятие «вербальность», становящуюся объектом переформатирования, что весьма для него существенно. Жесткое вторжение поэта в речь (вербу) «инсценировано» в такие образы, что на обложке выпуска поставлен знак «18+». Монологи аналитиков лишь частично перекликались между собой и в очень малой степени – с авторским комментарием, с его фонетической отсылкой [3]. При всем том каждое выступление исследователей имело внутреннюю логику и целостность, было направлено на открытие гуманистических следствий лирического сюжета. В авторской трактовке данного стихотворения прозвучало «утверждение бессмысленности причинно-следственной связи у бытия» [3]. Некоторые подробности стихотворения В. Кальпиди маркирует пояснениями «ноль-мотивация», «называть это чем-то бессмысленно», «не заморачиваться». Красота, по его представлениям, предстает неким промежуточным этапом и не может быть конечной целью: «Катарсиса не существует. Катарсис – это синтетический наркотик, и употреблять его – значит разрушать свои мозги». Однако есть категория, которой не касается ирония В. Кальпиди, это нежность. Представляется выразительной характеристика, которая прозвучала в аналитической речи Д. Богача. Он сказал, что у Кальпиди «все сливается в неоднородном аксиологическом экстазе» [4].

Наблюдения над последующими выпусками «Конференции одного текста» обнаруживают неоднородность и разнообразие обсуждаемых поэтических явлений, но доминанты в этом контексте хорошо видны.

1. Каждый из аналитиков выстроил убеждающий своей *последовательностью и аргументированностью* монолог, демонстрирующий уважительное отношение к поэту, подчеркивающий уникальность художественного феномена, ценность творческого эксперимента.

2. В свою очередь автор проекта квалифицирует монологи аналитиков как непонимание, или недопонимание, или абсолютное непонимание. Имеет место безапелляционное, тотальное утверждение именно авторской трактовки стихотворного текста – не «Я – Ты», а «Я – Я» [5].

С одной стороны, Кальпиди предоставил авторскую трактовку собственных текстов, что является ценностью для литературоведов. Налицо стремление предъявить себя Другому, но ценность читателя ограничивается лишь вниманием к Я поэта. Реакция читателей интересна автору лишь с точки зрения наличия или отсутствия *полного* совпадения с его трактовкой. «Непонимание, недопонимание, абсолютное непонимание, органично встроено в любую стороннюю интерпретацию любого лирического текста. Отсюда естественный нериторический вопрос: «Сколь долго мы будем кайфовать от бесконечных интерпретаций, только их сделав результатом творческого процесса» [2].

Приведем цитату из высказывания видного теоретика литературы В.И.Тюпы: «Сущность всякой деятельности кристаллизуется в соответствующей системе ценностей. Разумеется, такая система ценностей исторически эволюционирует. Но если инновационный порыв столь радикален, что порывает с базовой ценностью, это ведёт к банальному разрушению, или к переходу в иную сферу деятельности... Для эстетической деятельности в этом качестве выступает *целостность*» [6, с. 57]. Целостность и красота не совместимы с понятием ризомы, которое у современного ученого вызывает тревогу: «Неоцельнённый пучок «частиц опыта», «антицелостность»... Это открытое множество элементов, незавершённое и незавершимое» [6, с. 58].

В. Кальпиди в своей разносторонней организаторской и в литературной деятельности *не идентифицируется всецело* с теми разрушительными явлениями, над которыми предлагает поразмышлять авторитетный ученый-теоретик. Однако статус необязательного, случайного в суждениях автора проекта, а также его реплики, в которых имеет место пренебрежение причинно-следственными связями, говорят не в пользу культуртрегера.

Субъективность *при написании* художественного текста – неоспоримая ценность. Субъективность *при восприятии* художественного текста – неизбежность, обусловленная человеческой природой. Полное совпадение суждений о том, какую информацию несет прочитанный художественный текст, априори невозможно. Можно говорить об индивидуальном восприятии текста, которое может удовлетворять или не удовлетворять поэта.

Ценность участия аналитиков видится в их тактике консенсуса, т.е. стремления к совместному осмыслению дихотомии «читатель – автор», в желании оказать поддержку эксперимента, направленного на исследование взаимодействия между читателем и поэтом. В свете данного проекта повышаются возможности анализировать поэзию Кальпиди в целом, поскольку отчетливее проступают смысловые акценты и доминанты, выделяемые и автором произведений, и его читателями-исследователями.

Беспорная ценность проекта «Конференция одного текста» в том, что он явил собой беспрецедентный эксперимент по приближению читателя к той

информации, которую заложил в своё произведение сам поэт. Он озвучил мотивы создания, смыслы, заложенные им в отдельные образы и текст в целом. Отметим степень корректности и доброжелательности общения В. Кальпиди с аналитиками во время подготовки и проведения съёмок. Нельзя не указать на важный методический аспект. Настойчивость, с которой автор проекта продвигает свою концепцию, на учебных занятиях может быть представлена доказательством предельной интенсивности процессов, происходящих в современной литературе. Реализация проекта с использованием современных технических средств делает его чрезвычайно мобильным и актуальным материалом, включаемым в самые разные контексты. Проект демонстрирует палитру современных средств коммуникации «поэт – исследователь – читатель – потенциальный читатель».

Список литературы

1. Загидуллина М. В. Визуализация мыслей о лирике (о YouTube-проекте Виталия Кальпиди «Конференция одного текста») В кн.: Пятый международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке» (Челябинск, 24-25 октября 2019 г.): материалы форума/ науч. ред., сост. В. Я. Аскарова, Ю. В. Гушул. – Челябинск : ЧГИК, 2019. – 436 с. С. 72-75.
2. Кальпиди В. О. Конференция одного текста. «Жена алконавта» (по мотивам гибели Н. Рубцова): [видеозапись] / В.О. Кальпиди // You Tube. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=DCqINf_e-0M. – Дата публикации: 8.07 2019
3. Кальпиди В. О. Конференция одного текста. «Насильник вербы»: [видеозапись] / В. О. Кальпиди // You Tube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xliFtjfuuhk>. – Дата публикации: 15.07.2019.
4. Кальпиди В. О. Конференция одного текста. «Практическое использование русской пыли как фундаментальная ошибка бытия»»: [видеозапись] / В. О. Кальпиди // You Tube URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xliFtjfuuhk> – Дата публикации: 1.10. 2019.
5. Кальпиди В. О. Конференция одного текста. «Про то, что всё может стать жизнью – даже смерть, невзирая на то, что всё становится смертью – даже жизнь»: [видеозапись] / В. О. Кальпиди // You Tube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xliFtjfuuhk> – Дата публикации: 12.09.2019.
6. Тюпа В. И. «Теория литературы Два» как гуманитарная угроза. // Вопросы литературы. – 2019. – № 1. – С. 52 –65.

AXIOLOGICAL CONTENT OF THE “CONFERENCE OF ONE TEXT” PROJECT BY V. KALPIDI

© O.S. Prokofieva

The article studies the experiment stating the only true understanding of a poetic text proposed by the author and denying all the rest ones made by the readers considering them false. The author uses in the experiment his own treatment of the texts presented for the analysis.

Keywords: value, reader, poet, variant, version, completeness, rootstock.

УДК 1751
ББК 80/84

«ЧЕЛОВЕК ЧИТАЮЩИЙ» В РОМАНАХ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

© Е. В. Румбах

В статье рассматривается круг чтения героев Евгения Водолазкина, даётся попытка систематизировать все указанные в текстах писателя источники. Делается вывод о том, что образ «человека читающего» в творчестве Водолазкина складывается из трёх составляющих: сам автор, его герой и собственно читатель, который через круг чтения персонажей имеет возможность не только глубже постичь идиостиль писателя, но и включиться в его интеллектуальную игру, расшифровывая коды авторского месседжа.

Ключевые слова: Евгений Водолазкин, «Похищение Европы», «Соловьёв и Ларионов», «Лавр», «Авиатор», «Брисбен», круг чтения.

Проблема чтения литературных героев не нова и имеет определённые традиции изучения. Так, достаточно полно и глубоко изучен круг чтения героев А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, Л. Н. Толстого, писателей 18 века. Чтение в жизни и судьбе их героев играет важную, часто определяющую роль, а собственно круг чтения не только характеризует персонаж, но и, в большей степени, отражает социально-политические процессы эпохи.

Современная литература отдаляется от описанных тенденций, и, говоря о круге чтения литературных героев новейшего времени, было бы интересным рассмотреть образ «человека читающего» в романах Евгения Водолазкина.

Вышедшие менее чем за 10 лет, его романы «Соловьёв и Ларионов», «Лавр» и «Авиатор» были не только удостоены престижных литературных премий («Большая книга», «Ясная поляна»), но и исследовались с разных сторон. Практически все авторы научных изысканий обращают внимание на то, что главный герой Е. Водолазкина – человек в первую очередь *пишущий*. Действительно, Кристиан Шмидт («Похищение Европы») пишет автобиографические «записки»; Соловьёв («Соловьёв и Ларионов») работает над диссертацией о генерале Ларионове, который, в свою очередь, создаёт мемуары. Иннокентий Платонов («Авиатор») через ведение дневника пытается вспомнить своё прошлое, а Глеб Яновский («Брисбен») – увековечить его. Арсений («Лавр») и Илия («Похищение Европы») переписывают летописи и жития святых; «Александрия», любимое чтение юного Арсения, переписана Феодосием, дедом Христофора («Лавр»), который на берестяных грамотах делал разнообразные заметки – от рецептов лекарств до жизненных наблюдений и наставлений.

Для каждого из героев «письмо оказывается синекдохой бытия, фактором экзистенциального расширения «я», способом зафиксировать в мироздании и сохранить в «культурном слое» всякий предмет, достойный слова. Для

героев Е. Водолазкина акт письма – это способ противостоять времени, беспамятству, хаосу» [7]. Чем же в таком случае является чтение?

Изначально можно сделать очевидный вывод, что упоминаемые в текстах Водолазкина литературные произведения в первую очередь характеризуют самого автора и его героя (реже – изображаемую эпоху), но в то же время непосредственные упоминания книг, их авторов и героев, прямое цитирование, аллюзии являются компонентом идиостиля писателя, в том числе – средством как скрытой, так и явной иронии.

Книги – часть *предметного мира* романов Водолазкина: это и наличие их в доме («Похищение Европы», «Лавр», «Авиатор»), и нахождение героя в пространстве библиотеки («Соловьёв и Ларионов»). Они создают особую атмосферу, попадая в которую герой чувствует себя защищённым, отделённым от не всегда дружелюбного мира надёжным щитом. Это ощущение в первую очередь связано с детством, где отношение к книге – благоговейно. Маленький Арсений повсюду в доме находит и читает исписанные дедом берестяные грамоты, но его любимое чтение – «Александрия». Она лежит в *красном углу*, под одной из икон, и прежде чем начать чтение, Арсений *осторожно* снимает её с полки и вытирает с корешка несуществующую пыль, потому что так делает дед Христофор. Соловьёв вспоминает «*особый ... уют*», «непередаваемый библиотечный запах» и «сказочный настой» деревенской библиотеки, ставшей для мальчика «первым настоящим потрясением» и «единственной связью с внешним миром» [5; с.20-22]. Иннокентий Платонов описывает *особую* прохладу дачи профессора Гиацинтова, которая «соединяла в себе аромат старых книг и многочисленных океанских трофеев». Здесь, будучи ребёнком, он *осторожно* достаёт из шкафов и читает книги о приключениях, представляя себя оставшимся в этой комнате навеки, как в капсуле, не замечающим ни переворотов, ни землетрясений, а лишь читая, читая... [1; с.144-145]. Такой же капсулой, ограждающей «от действительности не хуже сна», лекарством от первого предательства становятся книги для юного Глеба Яновского [2; с.132].

Содержание книг не анализируется – они либо упоминаются, либо, как в случае с «Александрией» и житиями, частично пересказываются, либо цитируются, но при этом нет ни одного героя, который бы не читал. Как бы абстрагируясь, глядя со стороны – устами немецкого юноши Кристиана Шмидта, автора-повествователя в «Похищении Европы»– Водолазкин говорит об этом: «Ни у одного другого народа я не видел такого напряжённого внимания к вымышленному миру: количество сил, отдаваемых литературе, у русских превышает все разумные пределы» [4; с. 287]. И, подтверждая эту мысль, герои Водолазкина читают много, круг их чтения разнообразен:

духовная литература (Библия, Покаянный канон преподобного Андрея Критского, Псалтирь);

древнерусская и европейская средневековая литература («Александрия», жития святых, Повесть временных лет, хроники, анналы);

художественная литература: русская и зарубежная классика (Карамзин, Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов; Мольер, Майн Рид,

Жюль Верн); *литература 20 века* (Блок, Пастернак, Фадеев, Вс. Иванов, Шаламов);

научные (Бахтин, Жирмунский, Якобсон; исследования по истории; энциклопедии и словари) и *научно-популярные труды* (упоминаются в романах «Соловьёв и Ларионов» и «Авиатор» – в последнем только с краткими аннотациями, без упоминания авторов и названий);

газеты, журналы.

Учитывая обширный список перечисляемых в романах Водолазкина авторов и произведений, остановимся лишь на некоторых, представляющих, на наш взгляд, наибольший интерес в рамках темы.

Важным для героев Водолазкина является *духовное чтение*. В «Похищении Европы» чтение немцем Кристианом Шмидтом православной духовной литературы свидетельствует о его глубинном перерождении; в «Лавре» в большей степени отражает эпоху, в этом же романе и в «Авиаторе» – взгляды автора на вечные вопросы бытия и своего места в нём. Кроме этого, упоминаемые в текстах Водолазкина произведения духовной, древнерусской и средневековой литературы, во многом отражают как круг научных интересов самого автора, так и его главную мировоззренческую позицию: всё происходящее неслучайно, оно складывается из совокупности случайностей в определённую «закономерность, которая в каких-то частях может быть предвидима. Полностью же её знает лишь Тот, Кто всё создал» [3; с. 229].

Особое место в круге чтения героев Водолазкина занимает книга Даниэля Дефо «Робинзон Крузо». Упоминаемая почти в каждом романе (только в «Авиаторе» - 18 раз! В «Лавре» современной заменой робинзонады становится «Александрия»), она «связывает» все тексты и несёт ещё одну важнейшую для Водолазкина мысль: жизнь – странничество, в ходе которого каждый должен прийти к самому себе, понять о себе что-то важное.

Отдельного внимания заслуживает в списке упоминаемых авторов и Ф.М. Достоевский. «Бесов» вспоминает Иннокентий Платонов («Авиатор»), когда кузен Сева – будущий сотрудник «органов» – «слямзил» дома бутылку вина и пришёл отмечать «начало революционной борьбы» [1; с. 87]. Мотив «Преступления и наказания» считывается в эпизоде убийства Иннокентием Зарецкого: «Статуэтка <Фемиды>... вдруг превратилась в орудие возмездия. Пока шёл вдоль Ждановки, ощупывал статуэтку за пазухой, и была она холодной, как топор» [1; с. 405]. В «Брисбене», в кульминации конфликта с учеником, «Глеб захлопнул том Достоевского и поднёс к самым глазам Крючкова. Я хочу, чтобы ты понял, что за преступлением следует наказание» [2; с. 267] – это тоже одна из важных мировоззренческих позиций писателя, и речь здесь не о преступлении как о таковом, а об ответственности за каждый свой поступок, тем более если он связан с нарушением духовных, нравственных законов, и эта ответственность может наступить в любой момент и быть проявлена в какой угодно форме – жизнь, прожитая за умерших возлюбленную и младенца; ужасы Соловецкого лагеря...

Если духовная, классическая литература, литература 20 века для Водолазкина – это фундамент, основа, то, посредством чего можно «высказать»

и понять себя, или, как в случае с Иннокентием Платоновым, стать своеобразной «рефлексией непрожитых лет», то газеты и прочие средства массовой информации (телевидение, Интернет) – символы «однодневности», карнавализации происходящего. В одном из интервью Водолазкин так говорит об этом: «Если в Средневековье взгляд человеческий был ретроспективен, считалось, что лучшее в истории уже состоялось (пришествие Христа), остальное – это только ухудшение, то в новое время вектор радикально поменялся: взгляд в будущее, «завтра будет лучше, чем вчера», культ будущего... И вот в культе будущего возникает, конечно, культ успеха, потому что успех – это стремление в будущее. <Однако> у человека есть настоящее и прошлое, будущего нет, это фикция... смысл жизни – в её целом, не в каком-то отдельном успехе, который достигнут, вся предшествующая жизнь – это не трамплин к успеху, это её равноправная часть, которая не меньше значит, чем сам успех» [6]. В эпизодах, содержащих упоминания о любых СМИ, читается явная ирония автора, и она касается не столько СМИ как таковых, сколько продиктована его отношением к понятию «успех», связанному в сознании современного человека с попаданием на страницы таблоидов, телеэкраны, новостные ленты сети Интернет (как, например, в «Похищении Европы», в «Авиаторе» или в «Брисбене»).

Особняком в контексте рассматриваемой темы стоит роман «Соловьёв и Ларионов». В центре повествования – работа аспиранта Соловьёва над диссертацией о генерале Ларионове, в частности, поиск пропавшей части мемуаров генерала, которые в итоге перерастают в поиски своей настоящей любви. Претендуя на историчность и достоверность повествования, автор (автор-человек? автор-повествователь?) даёт множественные ссылки на самые разнообразные источники: от энциклопедий, словарей, фундаментальных исторических трудов и произведений художественной литературы – до инструкций и журнальных статей. Это обилие ссылок при внимательном рассмотрении оказывается не чем иным, как приёмом интеллектуальной игры автора с читателем, ибо из всех упомянутых источников едва ли пятая часть существует в действительности. «Вымышленная» литература – как художественная, так и специальная – здесь является средством создания иронического подтекста. Так, явным сарказмом автора при рассказе о деятельности благотворительных фондов является сноска на статью некоего *Откатова У.Е.* «Научные и благотворительные фонды: формы взаимодействия» [5; с. 28]. Грустная ирония звучит в ссылке к предложению «...они даже не догадывались, до какой степени скромна жизнь ученого в России. *Подробнее см.: Придворов Е.А. Бедные люди. Кимры. 2006*» [5; с. 30]. Примечательно в этой ссылке, кроме использования названия романа Ф.М. Достоевского, и то, что Придворов Ефим Алексеевич – настоящее имя поэта Демьяна Бедного. Здесь же отметим и названия известных книг, приписываемых перу иных авторов, иногда – вымышленных (название романа М. Арцыбашева «У последней черты» становится названием статьи некоего С.П. Дрель в журнале «Военно-историческое обозрение» [5; с. 181]), иногда – реальных (испанская революционерка Долорес Ибарури книг не писала, в

романе же её перу принадлежит книга «Хитроумный идалго» [5; с. 123]. Таким образом, возникает двойная аллюзия, как и в случае с названием книги Д. Гранина «Иду на Грозу» [5; с. 157]: она как источник приводится для иллюстрации воспоминаний генерала Ларионова о частых посещениях спектакля по пьесе Н.А. Островского, что является, кроме содержательного, и явным «временным оксюмором». Таким же «сочетанием несочетаемого» является неожиданно появляющийся на страницах романа обширнейший обзор реальной научной литературы о феномене юродства [5; с. 236-237]

Вообще, часть указанных в романе источников впечатляет тонкой аллюзорностью: например, в журнале «Пожарное дело» якобы опубликована статья «Приёмы внемузыкального воздействия в творчестве Гайдна», при этом сноска на статью даётся внутри эпизода об отступлении армии генерала Ларионова: «Прощальная симфония, подумалось генералу. С той лишь разницей ..., что его люди не гасят огней: количество костров должно было оставаться прежним» [5; с. 320] (как известно, при исполнении финальной части «Прощальной симфонии» Гайдна музыканты один за другим покидают сцену, задувая свечу на пюпитре). Часть аллюзий построена на созвучиях: так, книга вымышленного персонажа Бульги А.А. «Последний из УДГ» [5; с. 122] отсылает к роману А. Фадеева «Последний из удэге».

Таких примеров можно привести множество, и с точки зрения использования подобных приёмов создания иронического поля роман «Соловьёв и Ларионов» требует вдумчивого изучения. Кроме этого, представляет интерес проблема именования героев. Так, в том, что главный герой «Авиатора» является однофамильцем писателя Платонова, Я.В. Солдаткина усматривает знаменательное совпадение, «которое может стать ... определённым "кодом прочтения" для романа, поскольку позволяет объединить семантику "советского прошлого", "победы над смертью", преодоления истории – основные смысловые узлы романа» [8]. Что же касается других героев (Соловьёв в «Соловьёве и Ларионове», Яновский и Нестор в «Брисбене»), то здесь также имеет смысл подойти к «декодированию» их имён через анализ идейно-содержательных аспектов обоих романов.

Таким образом, образ «человека читающего» в творчестве Е. Водолазкина складывается из трёх составляющих: сам автор, его герой и собственно читатель, который через круг чтения персонажей имеет возможность не только глубже постичь идиостиль писателя, но и включиться в его интеллектуальную игру, расшифровывая коды авторского месседжа.

Список литературы

1. Водолазкин, Е.Г. Авиатор : роман [Текст] / Евгений Водолазкин. — Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. — 410 с.
2. Водолазкин, Е.Г. Брисбен : роман [Текст] / Евгений Водолазкин. — Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2019. — 410 с.
3. Водолазкин, Е.Г. Лавр : роман [Текст] / Евгений Водолазкин. — Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2016. — 440 с.

4. Водолазкин, Е. Похищение Европы : Роман [Текст] / Е. Водолазкин. — СПб. : Logos, 2005, — 416 с.
5. Водолазкин, Е.Г. Совсем другое время : роман, повесть, рассказы [Текст] / Евгений Водолазкин. — Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. — 477 с.
6. «Дневник читателя». Евгений Водолазкин: Я закончил новый роман. [видео] // https://ria.ru/radio_videoblogs/20180713/1524548894.html
7. Кучина, Т.Г., Ахапкина, Д.Н. «Конвертировать бытие в слово»: Nomoscribens в прозе Евгения Водолазкина [Текст] / Т.Г. Кучина, Д.Н. Ахапкина // — Вестник КГУ.— 2016. — № 6. — С. 105-108.
8. Солдаткина, Я.В. Мотивы прозы А.П. Платонова в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» [Текст] / Я.В. Солдаткина // Rhema. Рема. — 2016. — № 3. — С.19-28

"THE PERSON WHO READS" IN NOVELS OF EVGENY VODOLAZKIN

@ E. V. Rumbakh

The article considers the reading circle of Evgeny Vodolazkin's heroes, attempts to systematize all the sources indicated in the writer's texts. It is concluded that the image of a "person who reads" in the works of Vodolazkin consists of three components: the author himself, his hero and the reader himself, who through the circle of reading characters has the opportunity not only to comprehend the writer's idiosyncrasy more deeply, but also to join in his intellectual game, deciphering the codes of the author's message.

Keywords: Evgeny Vodolazkin, "Abduction of Europe", "Solovyov and Larionov", "Lavr", "Aviator", "Brisbane", reading circle.

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2)

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСУМ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ВОСПРИЯТИИ ЯПОНСКИМИ ЧИТАТЕЛЯМИ

© Ю. В. Ставропольский

В Японии роман «Преступление и наказание» был воспринят неоднозначно. Доходило даже до того, что протагонисту выражали сочувствие, призывая его не дезертировать с культурной войны во благо преобразования мира. Со временем в Японии разобрались, что в романе «Преступление и наказание» отнюдь не воспевается теория сверхчеловека, но, напротив, представлена катастрофа, которой чревата идея о сверхчеловеке. Сон Раскольникова в эпилоге романа, когда ему привиделось вымирание всего человечества, демонстрирует последствия эгоцентрического мировоззрения главного героя.

Ключевые слова: Япония, Ф. М. Достоевский, роман, культурный, цивилизация, традиция, реформы

В 2003 году Санкт-Петербург отпраздновал свой трёхсотлетний юбилей. Любопытно, что в том же 2003 году японский город Эдо, бывшая резиденция японского правительства во времена сёгуната Токугава, впоследствии ставшая японской столицей Токио, отметил четырёхсотлетний юбилей. Более того, подобно династии Романовых в России, правление сёгуната Токугава в Японии длилось довольно долго, более 250 лет, с 1603 по 1867 гг. Главное отличие сёгуната Токугава от династии Романовых заключается в том, что Романовы на троне, прежде всего Пётр I Великий, проводили политику открытых дверей, тогда как сёгунат насаждал изоляционизм. В 1612 году в Японии была запрещена международная торговля с европейскими державами. Сёгунат запрещал японцам возвращаться на родину из-за рубежа, и даже отказывал в помощи своим подданным, потерпевшим в море кораблекрушение.

Пётр I оказался первым европейским правителем, пожелавшим вступить в торговые отношения с Японией в период японской изоляции. Узнав о японской политике изоляционизма, Пётр I лично встретился с теми японцами, которым запрещалось возвращаться на родину, и в 1702 году учредил в Санкт-Петербурге японскую школу, к преподаванию в которой и привлёк этих японцев. Посмертные маски некоторых из них сохранились в Кунсткамере. Биографии тех японцев крайне поучительны.

В 1783 году японский купец Кодаю после кораблекрушения оказался выброшен на русский остров. На протяжении своего пребывания в России, он многому научился, но стремился вернуться домой. Екатерина II сочла, что представился удобный случай вступить в сношения с Японией. В 1792 году она отправила японского купца на русском корабле к японскому правителю. Кодаю было дозволено въехать в Японию, где он сообщил массу полезной информации о российской истории, языке и обычаях, в том числе и о том, что Пётр I реформировал Россию, и его реформы оценены высоко [1, р. 113].

В начале XIX века представители европейских держав прибывали в Японию с пожеланием открытия некоторых японских портов для ведения торговли. Японцы предпочли сохранить традиционный японский уклад и, защищая традиционный японский образ жизни, зашли настолько далеко, что предложили казнить всех чужеземцев. Однако, часть знатных японских сановников посчитала такие меры излишними, и пожелала немедленно ввести новую политическую систему, чтобы не последовать печальной участи Индии и Китая. Они убедились в необходимости перенять многие элементы западной цивилизации.

Любопытно то, что отдельные японские умы того времени полагали, что просветительские реформы, проведённые Петром I в России, могут послужить хорошим примером для Японии. Действительно, после реставрации Мэйдзи в 1868 году, новые японские правители предприняли множество сопоставимых с петровскими реформ. В Японии были введены воинская повинность и обязательное образование, большое количество японских студентов отправились учиться за рубеж, в страну приглашали иностранных инженеров и преподавателей, которым платили высокое жалование. Столицу перенесли из

Киото в Токио (прежде Эдо). Столичный город Эдо стал окном, чрез которое в Японию проникла западная цивилизация. Запреты коснулись даже традиционных японских причёсок, а в Токио специально построили танц-зал, чтобы учиться европейским танцам. Разумеется, не все японские реформы аналогичны реформам Петра I, но некоторые поражают своим сходством.

После того, как двери распахнулись, ситуация в Японии существенно изменилась. Успешная индустриализация и милитаризация страны обогатили государство и породили сословие новых богачей. В 1894 году Япония осмелилась объявить войну Китаю – стране, которая значительно повлияла в своё время на японскую культуру. Победив Китай, Япония завладела корейским рынком. К сожалению, успешная модернизация не означала улучшения положения большей части японцев. Для того, чтобы проводить реформы, правительство реформаторов нуждалось в деньгах, поэтому народ обложили тяжёлыми налогами.

Россия не придала большого значения политической и промышленной модернизации Японии. Тем не менее, японская художественная литература пережила влияние со стороны русской художественной литературы. Японский литературовед Каори Кавабата утверждает, что в 1908 году количество переводов русской художественной литературы на японский язык превысило количество японских переводов англоязычной художественной литературы [2, р. 213]. К. Кавабата объясняет это тем, что описание глубоких страданий, порождённых стремительной индустриализацией, и поиск выхода из возникших в связи с индустриализацией проблем, вызывали сочувственное отношение у японцев, столкнувшихся с теми же самыми проблемами.

В данной связи любопытно то, что Син Ямамото, японский специалист по сравнительному исследованию цивилизаций, утверждает, что Россия и Япония начали свою историю на периферии византийской и китайской империй, соответственно, и лишь постепенно шаг за шагом сформировали свои собственные цивилизации. С. Ямамото отмечает, что Россия и Япония вступили во взаимодействие с западной цивилизацией в современную эпоху. Обе страны держали курс на развитие собственной экономической базы и военной мощи, боясь не успеть и оказаться колонизированными великими западными державами, превосходившими их. Россия и Япония форсировали модернизацию сверху, пойдя ради этого на вестернизацию. Данное утверждение в особенности применимо к реформам Петра I, покончившего с русским изоляционизмом, и осуществлявшего политику, аналогичную японской реставрации Мэйдзи.

В периоды ухудшения дел в экономике либо обострения конфликтов с западными державами, японская общественность выражает желание отказаться от вестернизации, и возродить исконные традиции. По поводу презрительного отношения к японской традиционной культуре со стороны тех, кто преклоняются перед Западом, и этноцентрического национализма в качестве реакции на подобное отношение, С. Ямамото утверждает, что циклические перемены совершаются каждые двадцать лет. Для нас представляет интерес тот

феномен, что высшая и в низшая точки данного цикла в Японии проявляются через отношение к Ф. М. Достоевскому.

Отец Ф. М. Достоевского, М. А. Достоевский, вошёл в круг русской знати благодаря системе, введённой при Петре I, который заботился о том, чтобы каждый способный человек получил возможность продвинуться по социальной лестнице. Юный Ф. М. Достоевский высоко дорожил петровской модернизацией, несмотря на то, что в своём первом произведении «Бедные люди» он осуждает её с позиций «Медного всадника» А. С. Пушкина. После сибирской ссылки, однако, Ф. М. Достоевский впал в почвенничество, став консерватором, проникнувшись идеей о важности русской культурной и исторической традиции [3, р. 49]. Ф. М. Достоевский боялся того, что радикальная вестернизация России сможет поколебать культурные основы страны и вызовет у народа кризис идентичности, спровоцировав ответную реакцию в виде шовинизма.

После путешествия по Европе, в 1862 году Ф. М. Достоевский написал «Преступление и наказание», описав мучительную душевную агонию студента, вынужденного бросить учёбу по причине бедности. Протагонист Ф. М. Достоевского полагает, что борьба за существование есть закон природы, он выдумывает теорию о том, что исключительный человек вправе убивать злодеев [4]. В Японии роман «Преступление и наказание» был воспринят неоднозначно. Доходило даже до того, что протагонисту выражали сочувствие, призывая его не дезертировать с культурной войны во благо преобразования мира. Со временем в Японии разобрались, что в романе «Преступление и наказание» отнюдь не воспевается теория сверхчеловека, но напротив, представлена катастрофа, которой чревата идея о сверхчеловеке. Сон Раскольникова в эпилоге романа, когда ему привиделось вымирание всего человечества, демонстрирует последствия эгоцентрического мировоззрения главного героя [5, р. 116]. К данной мысли Ф. М. Достоевский пришёл во время сибирской ссылки, пообщавшись с простыми людьми на лоне природы.

В 1812 году, когда в Россию вторглась армия Наполеона, Россия находилась на волосок от другой войны – на Дальнем Востоке, ибо отношения с Японией обострились вследствие территориальных и коммерческих разногласий. Разногласия не вылились в открытый кризис благодаря вмешательству японского купца Такадая Кахэй. Такадая Кахэй был знаком с русской культурой и относился к ней с уважением. Благодаря его личным усилиям, состоялось освобождение капитана В. М. Головнина, задержанного за вторжение в японские территориальные воды. В 1816 году вышла в свет книга «Записки флота капитана Головнина о приключениях его в плену у японцев в 1811, 1812 и 1813 годах с приобщением замечаний его о японском государстве и народе», где японская цивилизация признана совершенно уникальной, в сравнении с западной цивилизацией, что не помешало признать японцев одним из самых цивилизованных народов мира. Эту книгу упоминает П. Я. Чаадаев в своих «Философических письмах» [6, р. 13].

В действительности, политика изоляционизма обеспечила Японии почти три столетия мирного развития, позволив накопить национальное достояние, на

основе которого развилась не только аккуратная система торговли, но и система образования. 270 японских кланов соперничали между собой, развивая каждый свою собственную культуру и совершенствуя производительность. Одним из примеров высокого уровня развития традиционной японской самобытной культуры признаны японские гравюры в стиле укиё-э, немало впечатлившие французских импрессионистов. Японская модернизация в эпоху Мэйдзи прошла успешно именно благодаря высокому культурному уровню.

Произведение В. М. Головнина снискало популярность у читателей и было переведено на основные европейские языки. Большое впечатление оно произвело и на молодого миссионера Николая, в миру И. Д. Касаткина, который, прибыв в Японию, помимо миссионерской деятельности, познакомил японцев с русской художественной литературой, включая романы Ф. М. Достоевского, неизгладимо подействовавшие на многих японских читателей.

Ф. М. Достоевский писал романы полифоничные, диалогические, чем сильно повлиял на других художественных авторов [7, р. 336]. Рётаро Сиба, автор романа о Такадая Кахэй, говорил, что многогранность эпохи Эдо обеспечивала мирное развитие Японии. Представляется, что принцип многообразия очень важен в аспекте преодоления столкновения цивилизаций. Для утверждения мира во всём мире важна полифония, не монофония.

В 1993 году С. П. Хантингтон проанализировал мировую ситуацию после окончания холодной войны и предположил, что ряд стран, разделяющих одну и ту же религию, могут заключить друг с другом союз, направленный против европейской цивилизации. Данная идея не нова. После Крымской войны 1853 – 1856 гг. Н. Я. Данилевский, давний приятель Ф. М. Достоевского, обратился к славянским странам с призывом объединиться против Европы.

Перед началом Второй мировой войны, Япония также выступала с идеей конфедерации азиатских стран, направленной против Европы. Иначе говоря, когда назревает столкновение цивилизаций, тогда малые и слабые страны, принадлежащие к родственной цивилизации, стараются объединиться, чтобы вместе выжить. Японский мыслитель Тёмин Накаэ, проанализировав историю Германии и Франции, пришёл к заключению, что войны обнаруживают тенденцию повторяться и расширяться, потому что после войны побеждённая страна претендует на право возмездия, а потому разрабатывает мощное оружие. Поистине, гнёт сильной военной мощи способен иметь успех некоторое время, но через несколько лет или десятилетий, не исключено, что разразится война возмездия. Таким образом, наряду с диалогом как средством, максима не убий, которую Ф. М. Достоевский сформулировал в романе «Преступление и наказание», выступает основным аксиологическим принципом всех цивилизаций [8, р. 93].

Список литературы

1. Lim, S. S. China and Japan in the Russian imagination, 1685 – 1922. To the ends of the Orient. – New York: Routledge, 2016. – 213 p.
2. Конрад, Н.И. Японская литература. От Кодзики до Токутоми. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1974. – 566 с.

3. Fung, P. *Dostoevsky and the Epileptic Mode of Being*. – New York: Routledge, 2017. – 160 p.
4. Достоевский, Ф. М. Собр. соч. в 15 т. – Наука: Ленинград, 1989. Т. 5. Преступление и наказание. – 273 с.
5. Carter, S. K. *The Political and Social Thought of F. M. Dostoevsky*. – New York: Routledge, 2016. – 310 p.
6. Межуев, В. М. Н. М. Карамзин и П. Я. Чаадаев: два лика русского консерватизма // История и культура. Философская рефлексия, 2016. – № 11. – С. 12 – 23.
7. Frank, J. *Dostoevsky: A Writer in His Time*. – Princeton: Princeton University Press, 2012. – 984 p.
8. Kroeker, P. T., Ward, B. *Remembering the End. Dostoevsky as Prophet to Modernity*. – New York: Routledge, 2019. – 295 p.

F. M. DOSTOEVSKY'S AXIOLOGICAL UNIVERSE IN THE PERCEPTION BY THE JAPANESE READERS

© *J. V. Stavropolsky*

In Japan the novel of “Crime and punishment” was received ambiguously. It even reached the point of expressing sympathy to the protagonist, urging him not to dodge from the cultural warfare for the sake of transforming the world. Over time in Japan understood, that in novel of “Crime and punishment” by no means glorifies the superman theory, but on the contrary, represents a catastrophe, which an idea about a superman is fraught with. Raskolnikov’s dream in the epilogue of the novel, when he sees the extinction of all mankind, demonstrates the consequences of the egocentric worldview of the protagonist.

Key words: Japan, F. M. Dostoevsky, novel, cultural, civilization, tradition, reforms

УДК 82-31

ББК 83-053.2 (0875)

ЦЕННОСТНАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТИ ТАМАРЫ МИХЕЕВОЙ «ЛЕГКИЕ ГОРЫ»

© *Е. В. Харитонова*

Ценностную структуру повести современного южноуральского писателя Тамары Михеевой «Легкие горы» образуют две основополагающие ценностно-смысловые дихотомии: семейственности – бессемейности, бережного – потребительского отношения к природе. Кризисная ситуация, поддающаяся разрешению или гармонизации, способствует становлению самосознания ребенка и выявляет его ценностную позицию. Взросление героев-детей, формирование их ценностных ориентаций осуществляется в сопровождении взрослых персонажей, которые поддерживают ребенка при его вхождении в мир социальных, нравственных и эстетических ценностей.

Ключевые слова: литература для детей и подростков, Тамара Михеева, ценностная структура, ценностная ориентация, ценностная стратегия, ценностно-смысловые оппозиции

Литературные произведения вбирают в себя проявления современной им картины мира, являя собой мировоззренческий опыт повседневного переживания времени их авторами и потенциальной читательской аудиторией. Детская литература является частью общенациональной литературы, ее развитие обусловлено определенным этапом истории русской культуры детства. В процессе социализации и инкультурации ребенка детская книга играет важную роль. Важнейшей осознаваемой писателями задачей детской литературы является последовательная и целенаправленная передача подрастающему человеку существующих в обществе представлений о ценностях, социальных ролях, нормах, достойных моделях и формах поведения [1].

Настоящая работа представляет собой попытку выявления и анализа ценностной структуры повести Тамары Михеевой «Легкие горы».

Тамара Михеева (р. 1979) – современный южноуральский детский писатель, автор книг для семейного чтения, лауреат многих престижных премий по детской литературе (среди которых Национальная премия по детской литературе «Заветная мечта», Конкурс произведений для подростков им. С. Михалкова, Бажовская премия и др.).

Под ценностной структурой литературного произведения мы будем понимать «сложное эстетическое единство произведения художественной литературы, мир персонажей которого открывается как поляризованный противоположными ценностями» [2, с. 290]. Для выявления и анализа ценностной структуры произведения необходимо обнаружить и описать систему ценностно-смысловых оппозиций, охарактеризовать ценностные ориентации персонажей и рассмотреть ценностную стратегию автора (см. об этом, например, [2], [3], [4]).

В повести Т. Михеевой «Легкие горы» рассказывается история девочки-сироты Дины Алиевой, которая из детского дома попадает в большую семью и становится ее неотъемлемой частью; базовой для ценностной структуры повести оппозицией становится противопоставление сиротства обретению дома и семьи, бессемейности – семейственности. Симптоматично, что концепт семьи появляется уже в посвящении, предваряющем повесть: «Моим родителям, сестре и брату, моей бабушке и всей нашей большой семье посвящаю я свои Легкие горы». Посвящение, с одной стороны, намечает тему повести, с другой – заявляет о важности этой темы для биографического автора.

В семантическом пространстве русской культуры понятие сиротства соотносится с понятиями рода, семьи, доли и находит свое выражение в двух аспектах: социальном (бытовом) и онтологическом (бытийном). В онтологическом плане сиротство соотносится с одиночеством, безродностью и бесприютностью. В плане социальной семантики сиротство понимается как бессемейность, обездоленность и социальная незащищенность. В этом ключе

изображается в повести сиротство Динки, ее жизнь в детском доме, душевное состояние девочки. После усыновления ребенок обретает свое место в новой семье и мире. Психологически достоверно автором изображается процесс вхождения Дины в большую семью. Не выдержав сложностей приемного родительства, отец уходит из семьи, а мама, которой трудно жить одной в большом городе с приемной дочкой, отправляется в родной город Лесногорск, в котором живут ее мама и братья со своими детьми и внуками. Именно в Лесногорске к Динке приходит чувство семьи и дома, надежности и защищенности. Неслучайно знаком прощения вернувшемуся приемному папе становится просьба остаться в Лесногорске: «Только давай останемся жить в Лесногорске, – сказала ему Динка. И он сначала даже не понял, что Динка согласна, чтобы он вернулся. А когда понял, протянул руку, обнял ее за плечи и, придвинув к себе, поцеловал в макушку. Теперь она пахла Катей» [5, с. 221]. Замена запаха – «чужого», «сиротского», «детдомовского», в котором «не было ничего от дома и радости», – на запах Кати, приемной мамы, очевидно, становится сигналом того, что Динка окончательно обрела дом, стала своей в прежде чужом для нее мире. Примечательно, что новый запах Динки манифестируется по принципу метонимии – точнее, синекдохи: дочка пахнет мамой, ребенок стал частью рода, теперь он укоренен в бытии, что безошибочно ощущает вернувшийся папа.

По-видимому, важную роль в интеграции Динки в историю семьи и рода сыграл сам город, который воспринимается его жителями по модели семьи. Образы семьи, расширяющейся до целого города, и города, сужающегося до одной семьи, коррелятивны. У специфической семейственности, характерной для жителей маленького городка, несколько оснований. Одной из причин становятся многочисленные и разветвленные родственные связи: «От обилия родственников у Динки кружилась голова. Она слышала, как однажды бабушка Люся сказала:

– В маленьком городе каждый кому-то кум, брат, сват.

Динка не знала, кто такие “кум”, “сват”, но с братом было все понятно, и, посоветовавшись, они с Соней решили стать сестрами. Навсегда» [5, с. 176–177]. Симптоматично, что Динка, будучи уже включенной в крепкие, надежные семейно-родственные связи, оказывается способна к их дальнейшему продуцированию и при этом уверена в их нерушимости.

С другой же стороны, причина особой семейственности и родственности образа жизни в Лесногорске заключается в специфике жизнеустройства горнозаводского города. Так, при знакомстве город удивляет Динку, включенность Лесногорска в природную среду, расположение города и объектов внутри него производит на нее сильное впечатление: «Он лежал, как в чаше, между пологими горами, и даже на самой центральной площади было тихо и пахло близким лесом. По обочинам дорог росла кашка, одуванчики, на газоне у серого дома паслась белая лошадь с жеребенком. В центре города стоял дворец с колоннами, вокруг дворца был парк» [5, с. 28–29]. Безусловно, Лесногорск является типичным уральским городом-заводом, для которых характерен именно такой способ моделирования геокультурного ландшафта. В

русском социокультурном пространстве понятие «завод» играет важную роль; специфика уральского осмысления этого понятия заключается в том, что завод осознается не только как промышленное предприятие, но и как традиционный (заведенный, устроенный) способ жизни. Одной из причин целостности и органичности горнозаводской культуры стала опора на традиционную систему ценностей, сформированную народной культурой, в основе которой – взгляд на семью как на константу жизни каждого человека. Закономерно, что в повести Т. Михеевой, прекрасно знакомой с горнозаводским укладом, родившейся и выросшей в южноуральском городе-заводе Усть-Катаве, репрезентируется подобное отношение к семейственности как важнейшей черте человеческого существования: «В городе Лесногорске еще сохранились такие удивительные подъезды, где всегда чисто, светло и тепло, где на окошках стоят цветы в горшках и даже сидят кое-где старые потрепанные игрушки, которые хозяевам уже не нужны, а выбросить жалко» [5, с. 134]. Таким образом, семейственность распространяется и на смежные с домом пространства – подъезд, дом, улицу, город.

Конститутивное значение для ценностной структуры повести имеет оппозиция бережного либо потребительского отношения к природе, тема ответственности человека за весь природный мир. Так, в социализации Динки, в ее включении в семейные отношения важную роль играет сосновый лес, причем мир природный не противопоставлен человеческому, но коррелирует с ним – здесь актуализируется своего рода «узел» мотивов, связанных с деревом: дерево как живой организм, лес как семья деревьев, как сложная и хрупкая саморегулирующаяся система. Большое значение в повести приобретает мотив игры-дружбы ребенка с деревом: у восьмилетней Динки появляется своя особенная сосна, а еще «волшебная поляна», на которой растут четырнадцать сосен, – любимое место для игр и фантазий. Как оказалось, еще приемная мама Динки и ее двоюродная сестра любили эту поляну, окруженную молодыми соснами: «Помнишь, мы играли, что эти сосенки – наши дочки?» [5, с. 83]. Для чуткого ребенка естественно распространять принцип семейственности и на природный мир, причем детская способность к наблюдению, созерцанию и сопереживанию имеют объективную эстетическую и этическую ценность. Ребенок-сирота, осваивающийся в пространстве большой семьи, экстраполирует семейную модель отношений на весь окружающий его мир, который мыслится как целостный, упорядоченный, а сам ребенок воспринимается как органически причастный окружающему миру и общей жизни. Закономерно, что вырубка соснового леса стала для Динки крушением важнейшей части ее мира. Острая жалость человека к вырубленному лесу – знаковый мотив для русской литературы. Не случайно в повести возникает отсылка к соответствующему эпизоду поэмы Н. А. Некрасова «Саша»: «Плакала Дина, как лес вырубали?» [5, с. 92] – говорит дядя Саша, обращаясь к маленькой Динке. Это драматическое событие получает однозначную негативную оценку взрослых героев повести, но даже они не могут справиться с чьим-то желанием обогатиться за счет вырубки строевого леса; немедленного разрешения конфликта, наказания виновных не происходит; однако взрослые

оказываются способны помочь ребенку справиться с состоянием бессилия, возмущения, страдания от несправедливости и, таким образом, обрести ценности, которые можно противопоставить безответственному, потребительскому отношению к природе: так, дядя Саша закупает в лесничестве сто молодых саженцев, и все жители Легких гор сажают сосны. Образ дерева в повести актуализирует свою символическую природу, задавая цикличную модель времени; выход из сложившейся ситуации – посадка молодых саженцев жителями заброшенной, почти вымершей деревни – соотносится с характерным для литературы XX века мотивом посадки деревьев как символом сознательного и рукотворного бессмертия.

Предельной точкой выявления ценностей, моментом наивысшего ценностного и смыслового напряжения становится конфликт. Кульминационная сцена повести изображает то, что можно было бы назвать дракой, если бы в ходе этих насильственных по отношению к врагу действий дети не ставили бы важнейшие нравственные проблемы, не защищали подлинные ценности. Однажды, возвращаясь из школы, девочки-подружки Дина и Соня и их одноклассник обнаруживают на пустыре группу парней, избивающих брата Сони, Андрея; Соня спешит на выручку брату. Увиденное шокирует Динку, она не понимает происходящего: «Только когда Соня бросилась наперерез к Андрею и стала вытирать ему щеку, Динка поняла, что его ударили, что у него кровь, что парни все – лысые и в черных куртках. Они окружили Соню и Андрея кольцом. <...> Динка не могла понять: чего они все хотят? Зачем они Андрея бьют? Что он им сделал? <...> у Динки даже в глазах помутнело от непонимания» [5, с. 209–210]. Очевидно, руководствуясь внерациональным нравственным чувством, Динка понимает, что в этой ситуации она должна быть с избиваемыми. Спустя некоторое время приходит подкрепление отчаявшимся детям: одноклассник девочек зовет на помощь взрослых – ими оказываются Олег, старший брат Сони и Андрея, и папа Сережа, приемный папа Динки. Однако и в этом случае конфликтная ситуация, с одной стороны, формирует в ребенке навыки противостояния внешнему миру в борьбе с социальным злом, с другой – помогает ему ощутить опору внутри самого себя – взрослые содействуют ребенку в обретении ценностей, которые можно противопоставить шовинизму: мама Сони рассказывает своей дочке, что прадед, давший начало династии Люфучинь-Поповых, был выдающимся человеком, что стыдиться другого, чем у большинства окружающих людей, цвета кожи и волос, не стоит. И в этом случае выход ребенка на бой – готовность встать на защиту брата/друга – способствует формированию личности, в Соне вызревает ощущение национальной идентичности, принадлежности к семье и роду. Конфликтные ситуации, из которых ребенок выходит с помощью и поддержкой взрослых, способствуют формированию и развитию самосознания и нравственного чувства героя, сопровождают процесс обретения ребенком этических ценностей, репрезентируют ценностные ориентации персонажа.

Анализ ценностной структуры повести, выявление ценностных ориентаций персонажей убеждает в том, что ценностная стратегия автора

познаваема не из авторской речи, не из прямых оценок действий персонажей, но из столкновения субъектных позиций, из коммуникативного, ценностного и смыслового напряжения. Можно согласиться с тем, что «авторская система ценностей “построена” как бы из материала самой изображаемой реальности, в которой укоренен герой» [2, с. 291]. При этом Т. Михеевой удается избежать дидактической заданности сюжетных развязок, резонерской предопределенности. Сюжет повести «Легкие горы», нравственные выборы персонажей, психологические коллизии движимы саморазвитием характеров и обстоятельств, а не авторским своеволием.

Таким образом, ценностную структуру повести Тамары Михеевой «Легкие горы» образуют две основополагающие оппозиции: семейственность, родство, дом – бессемейность, одиночество, сиротство; бережное, ответственное отношение человека к природе, живая связь человека и природы – бездумное, потребительское, безответственное отношение человека к природному миру. Безусловно, отчетливость и определенность дихотомий дополняется смысловой внутритекстовой многомерностью. Ценностные ориентации, нравственные приоритеты и моральные выборы персонажей-детей формируются и совершаются под влиянием и в сопровождении взрослых, для которых значимо вхождение ребенка в мир и важны ценности, нормы и модели поведения, сообразно с которыми ребенок будет действовать в мире открытых возможностей.

Список литературы

1. Литовская М. А. «Время всегда хорошее»: социальная психология для современного подростка / М. А. Литовская // Детская литература сегодня: сб. науч. ст. – Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного педагогического университета, 2010. – С. 25–34.
2. Фуксон Л. Ю. Ценностная структура литературного произведения / Л. Ю. Фуксон // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 290–292.
3. Хализев В. Е. Персонаж и его ценностная ориентация / В. Е. Хализев // Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 159–169.
4. Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики / В. Е. Хализев. – М.: Гнозис, 2005. – 432 с.
5. Михеева Т. В. Легкие горы / Т. В. Михеева. – М.: Издательский дом Мещерякова, 2012. – 224 с.

VALUE STRUCTURE OF TELLING TAMARA MIKHEEVA «EASY MOUNTAINS»

© E. V. Haritonova

The value structure of the story of the modern South Ural writer Tamara Mikheeva «Light Mountains» is formed by two fundamental value-semantic dichotomies: nepotism – family-free, careful – consumer attitude to nature. A crisis

situation that can be resolved or harmonized contributes to the formation of a child's self-awareness and reveals its value position. The growing up of heroes-children, the formation of their value orientations is carried out accompanied by adult characters who support the child when he enters the world of social, moral and aesthetic values.

Keywords: literature for children and adolescents, Tamara Mikheeva, value structure, value orientation, value strategy, value-semantic opposition

УДК 882-31

ББК 83.3(2)6-44

МОТИВ «НЕВЫРАЗИМОГО» В РОМАНЕ Ю.С. СЕМЕНОВА «СЕМНАДЦАТЬ МГНОВЕНИЙ ВЕСНЫ»

© П.Л. Чуйков

В статье рассматривается один из эпизодов романа Ю.С. Семенова «Семнадцать мгновений весны» в контексте омантической традиции отечественной литературы XIX века. Отмечаются реминисценции из произведений таких авторов, как А.А. Фет, В.А. Жуковский, М.Ю. Лермонтов и Ф.И. Тютчев, что позволяет увидеть в романе глубокий интеллектуальный подтекст.

Ключевые слова: Семенов, «невыразимое», Штирлиц, романтическая традиция, Фет, Жуковский, Лермонтов, Тютчев

Роман Ю.С. Семенова «Семнадцать мгновений весны» (1969), повествующий о работе советского разведчика Исаева-Штирлица в фашистской Германии, начинается с пейзажной зарисовки: «Сначала Штирлиц не поверил себе: в саду пел соловей. Воздух был студеным, голубоватым, и, хотя тона кругом были весенние, февральские, осторожные, снег еще лежал плотный и без той внутренней, робкой синевы, которая всегда предшествует ночному таянию. Соловей пел в орешнике, который спускался к реке, возле дубовой рощи» [1, с. 5]. Начинаящий Семенов работал в жанре сказки - написал сценарий для мультипликационного фильма «Маленький Шего» (1956) по мотивам афганских народных сказок. Возможно, поэтому в указанном фрагменте прослеживается аналогия, например, со сказкой Х.К. Андерсена «Соловей» (1843), в которой девочка, работающая на кухне императора, грустит по своей больной матери, когда слышит удивительно-красивое пение птицы: «Живет матушка у самого моря, и вот, когда на обратном пути я сажусь отдохнуть в лесу, я каждый раз слышу пение соловья! Слезы так и текут у меня из глаз, а на душе становится так радостно, словно матушка целует меня!..» [2, с. 146]. Исаев мысленно переносится в прошлое, вспоминает Родину и своего деда, общавшегося с птицами: «...садился под деревом, подманивал синицу и подолгу смотрел на пичугу, и глаза у него делались тоже птичьими - быстрыми, черными бусинками, и птицы совсем не боялись его. “Пинь-пинь-тарарах!” - высвистывал дед. И синицы отвечали ему - доверительно и весело» [1, с. 5].

Семенов вполне мог знать и произведение Великого князя К.К. Романова «Растворил я окно» (1885), сочинявшего стихотворения под псевдонимом К.Р.: «А вдали где-то чудно так пел соловей // Я внимал ему с грустью глубокой // И с тоскою о родине вспомнил своей // Об отчизне я вспомнил далекой» [3, с. 85]. Писатель мог слышать романс П.И. Чайковского, написанный на это произведение. Он входил в репертуар Ф.И. Шаляпина, к творчеству которого создатель Штирлица был равнодушен. В 1984 году именно благодаря усилиям Семенова и барона Э.А. фон Фальц-Фейна прах певца, который покоем в Париже, был перезахоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

На многослойность и многозначность текста «Семнадцати мгновений» одним из первых указал писатель и литературовед М.И. Веллер. Исследователь справедливо отмечает, что литературная игра Семенова оказалась сложна для критиков и они ее не заметили: «Вы можете припомнить – один из бродячих сказочных сюжетов: как ночью поет соловей, а наутро умирающий император выздоравливает. Семенов был умный и образованный человек, и знал, что к чему. И когда там же написано: “Балки солнечного света” (Выражение «балки солнечных лучей» встречается в начале романа Семенова «Третья карта» (1977) - П.Ч.) - только в одном произведении русской литературы есть это характерное, сильное, запоминающееся выражение, метафора “балки солнечного света”. И произведение это Александра Грина “Бегущая по волнам”. Весь символ советской романтики, а слава Александра Грина в середине 60-х, посмертная уже слава, была на пике. <...> написать, что синица высвистывает “пинь-пинь тара-рах”, не будучи орнитологом, который постоянно только и думает, как звук на письме передать, очень трудно. Был такой звук! Был предшественник! Это рассказ Гайдара “Голубая чашка”. Такой, вы знаете, даже не гайдаровский, взрослый, какой-то экзистенциалистский, предгрозовой, тяжелый рассказ» [4, с. 118-119].

Добавим, что название своего произведения «Дождь в водосточных трубах» (1964) Семенов позаимствовал из романа А.Н. Толстого «Чудаки» (1911), напрямую сославшись на автора в тексте: «...дождь превратился в единый, сплошной поток воды, и стук отдельных капель теперь нельзя было различить. Степанов вспомнил фразу Алексея Толстого: “Дождь шумел в водосточных трубах”. Какая это прекрасная фраза, и как она точно передает настроение человека, который слышит дождь в водосточных трубах» [5, с. 416]. Приведенные примеры говорят о том, что Семенов активно опирался на богатый опыт предшественников. Возможно, в некоторых случаях использование прозаиком сюжетов и приемов, встречающихся в мировой классической литературе, было бессознательным.

Так, в финале «Семнадцати мгновений» Исаев накануне возвращения в Берлин из Швейцарии встречается в ночном баре со связником из Москвы и просит у него десять минут, чтобы написать маленькую записку жене Сашеньке, как он ее мысленно называет. Спустя время Штирлиц прячет исписанные листки в карман, попросив у связника прощения за отнятое время, – письмо жене он написать не смог. В этом эпизоде романа можно уловить мотив «невыразимого», если рассмотреть данный фрагмент в контексте

романтической традиции русской литературы XIX века. В произведении прослеживаются реминисценции из произведений А.А. Фета, В.А. Жуковского, М.Ю. Лермонтова и Ф.И. Тютчева.

Исаев хочет написать Сашеньке про их первую встречу и прогулки по Владивостоку, «как он до сих пор помнит ту ночь на таежной заимке, когда она сидела возле маленького слюдяного оконца и была громадная луна, делавшая ледяные узоры плюшевыми, уютными, тихими» [1, с. 300]. Чтобы понятнее передать чувство покоя, которое он испытывал в ту ночь, выразить всю любовь к Сашеньке и свою мечту о встрече с ней Штирлиц прибегает к помощи поэзии. Он хочет написать любимой третий фрагмент из стихотворения Б.Л. Пастернака «Волны» (1931). Поступая так, Исаев рассуждает, как Фет в произведении «Как беден наш язык!» (1887): «Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук // Хватает на лету и закрепляет вдруг // И темный бред души и трав неясный запах» [6, с. 341]. В дневнике Семенова есть интересная запись от 13 октября 1964 года, где он рассказывает о своем знакомстве с потомком Фета, гитаристом С.А. Сорокиным [См. об этом: 7, с. 317].

Соблюдая конспирацию, Штирлиц пишет стихотворение Пастернака, как прозу, в строку, левой рукой и на французском языке. Начав делать перевод произведения поэта, Исаев понимает, что в случае провала этот текст может стать уликой против связника. Семенов приводит только первую строфу третьего фрагмента стихотворения «Волны», который хочет написать жене Штирлиц: «Мне хочется домой, в огромность // Квартиры, наводящей грусть. // Войду, сниму пальто, опомнюсь, // Огнями улиц озарюсь» [8, с. 51]. Если же мы вспомним седьмую и восьмую строфы этого фрагмента, нам станет понятно, что для связника могло представлять опасность упоминание советской столицы в записке: «Опять опавшей сердца мышцей // Услышу и вложу в слова, // Как ты ползешь и как дымишься, // Встаешь и строишься, Москва. // И я приму тебя, как упряжь, // Тех ради будущих безумств, // Что ты, как стих, меня зазубришь, // Как быль, запомнишь наизусть» [8, с. 52]. Поэзия Пастернака близка Штирлицу, он тоже способен слушать и объясняться сердцем, в то же время, словно превращаясь сам в поэтическое произведение («стих», «быль») при этом. Для Исаева важны ассоциации, вызываемые художественным словом Пастернака, но, не желая подвергать жизнь связника опасности, он отказывается от идеи написать Сашеньке перевод стихотворения поэта.

Штирлиц многократно задается вопросом *как*: он не знает, как выразить в словах свою любовь к жене; как написать, что он ждет возможности ее увидеть; как рассказать Сашеньке о встрече с их сыном в Кракове. Исаев не может уместить в слова воспоминания, которыми ему хочется поделиться. Например, как он якобы увидел однажды жену в Германии, что было невозможно, «и как у него заledenели руки, и как он пошел к ней, забыв на мгновение про то, что он не может этого делать, и как, услышав ее голос и поняв, что это не Сашенька, тем не менее шел следом за той женщиной, шел, пока она дважды не обернулась - удивленно, а после – рассерженно» [1, с. 301]. Чувство любви, душевные переживания, дорогие сердцу воспоминания оказываются непередаваемыми на словах для Штирлица – человека, который знает

несколько языков и может сделать перевод стихотворения Пастернака на французский, записав его левой рукой.

Романтик Жуковский в произведении «Невыразимое» (1819) отмечает бессилие поэтического слова во всей полноте описать красоту природы: «Едва-едва одну ее черту // С усилием поймать удастся вдохновенью... // Но лзя ли в мертвое живое передать? // Кто мог создание в словах пересоздать?» [9, с. 95]. Можно охарактеризовать видимую глазами внешнюю сторону жизни, мир вещественный: «Сии столь *яркие черты* - // Легко их ловит мысль крылата, // И есть слова для их *блестящей* красоты» (Здесь и далее курсив автора. – П. Ч.) [9, с. 96]. Жуковского же интересует скрытая от взора другая, таинственная сторона этого мира, которую можно почувствовать только душой и сердцем: «...то, что слито с сей блестящей красотой - // Сие столь смутное, волнующее нас, // Сей *внемлемый* одной душой // *Обворожающего* глас» [9, с. 96].

Исаев тоже смотрел на мир как романтик, глубоко и вдумчиво, поэтому ему было непросто выразить свое чувство к любимой: «Он хотел сказать ей, как часто он пробовал писать ее лицо - и в карандаше и акварелью. Однажды он пробовал писать ее маслом, но после первого же дня холст изорвал. Видимо, само Сашенькино существо противоречило густой категоричности масла, которое предполагает в портрете не только сходство, но и необходимую законченность, а Сашеньку Штирлиц открывал для себя наново каждый день разлуки» [1, с. 300]. Так художник Лугин из повести Лермонтова «Штосс» (1841) бесконечно пытается осуществить на картине свой невыразимый идеал, женщину-ангела. Он перерисовывает ее многократно, так и не завершив, подобно Исаеву, своей работы: «...посреди холста, исчерченного углем, мелом и загрунтованного зелено-коричневой краской, эскиз женской головки остановил бы внимание знатока; но, несмотря на прелесть рисунка и на живость колорита, она поражала неприятно чем-то неопределенным в выражении глаз и улыбки; видно было, что Лугин перерисовывал ее в других видах и не мог остаться довольным <...>» [10, с. 602]. Лермонтов был одним из самых любимых поэтов Семенова. В письме от 7 октября 1953 года репрессированный отец писателя С.А. Ляндрес, а роман «Семнадцать мгновений весны» посвящен его памяти, призывает сына: «Тверди “Мцыри”, “Пророка” и верь, главное верь!» [7, с. 82]. В письме библиофилу С.М. Лифарю 1982 года сам Семенов просит последнего не продавать в частные коллекции, а подарить Пушкинскому Дому России рукописи стихотворений Лермонтова [См. об этом: 7, с. 206-207].

Думая о жене, Штирлиц вспоминает свои молодые годы и далекую Родину. Сложность для героя описать свою боль от расставания с ними тоже соотносится с трудностями, которые встречает Жуковский: «(Как прилетевшее незапно дуновенье // От луга родины, где был когда-то цвет, // *Святая молодость*, где жило упованье), // Сие шепнувшее душе воспоминанье // <...> // Какой для них язык?..» [9, с. 96].

Романтики XIX века понимают, что человек лишь подражатель истинного художника, Творца, что слова не вмещают в себя всей бесконечности, созданной Богом, поэтому Жуковский пишет: «Все необъятное в единый вздох

теснится, // И лишь молчание понятно говорит» [9, с. 96]. Только молчание равно бесконечности, сопоставимо с ней. Подтверждение справедливости такого заключения поэта мы находим в произведении Тютчева «Silentium!» (1829-1830), что переводится, как молчание: «Как сердцу высказать себя? // Другому как понять тебя? // Поймет ли он, чем ты живешь? // Мысль изреченная есть ложь» [11, с. 225]. К похожему выводу приходит и Штирлиц, отказываясь от возможности написать записку жене: «Слова сильны только тогда, когда они сложились в библию или в стихи Пушкина... А так – мусор они, да и только. <...> Они стертые, эти мои слова, как старые монеты» [1, с. 302]. В стихотворении «Волны» о «невыразимом» пишет и Пастернак: «Есть в опыте больших поэтов // Черты естественности той, // Что невозможно, их изведав, // Не кончить полной немотой [8, с. 58]». Как видим, образ Исаева сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Разведчик не испытывает мистическое переживание любви и красоты природы, как это свойственно Жуковскому, но он сентиментален, сердечен, автор наделил его поэтическим мировосприятием: герой живет в гармонии с природой, воспринимая жизнь, как поэзию, которую ставит в один ряд со Священным Писанием.

Будучи признанным мастером детектива, Семенов выступает и как лирик. Он солидаризируется с Фетом, полагая, что у поэта «крылатый слова звук» может «закрепить на лету» душевные переживания человека. Герой же «Семнадцати мгновений», не имея возможности прибегнуть к помощи поэзии и будучи бессильным сам выразить на словах свое чувство к любимой, приходит к мысли Жуковского и Тютчева о том, что только «молчание понятно говорит». При этом, если Жуковский и Семенов постепенно приходят к такому заключению, то Тютчев в начале своего произведения призывает к тишине, не делая попыток высказать «невыразимое» словами: «Молчи, скрывайся и тай // И чувства и мечты свои» [11, с. 225].

Семенов развивает эти мысли классиков и в упомянутом нами рассказе «Дождь в водосточных трубах». Его герой журналист Степанов, альтер-эго автора, тоже сожалеет, что человек не всегда может подобрать необходимые слова: «...в литературе значительно больше белых пятен, чем в физике. Еще не открыты слова, которые смогут точно определять прекрасное и ужасное, высокое и подлое. А к тем штамповкам, которые произносятся часто, мы перестали относиться с доверием, потому что они только называют что-то, но объяснить ничего не могут» [5, с. 410-411].

Мотив «невыразимого» звучит не только в русской, но и в зарубежной литературе XIX столетия. Молодой человек Йоханнес из романа норвежского писателя К. Гамсуна «Виктория» (1898) так представляет себе финал книги, которую пишет: «В придорожном трактире сидит человек, он здесь мимоездом, он держит путь в далекие-далекие края. <...> Гость садится и пишет что-то на бумаге, потом перечитывает написанное - это стихи, торжественные и сдержанные, но в них много горьких слов. А потом приезжий рвет листок <...>» [12, с. 215]. Позже во сне Йоханнес видит отзвуки висящих в воздухе слов, и они представляются ему пляшущими стариками: «Ледяным холодом веет от этого старческого хоровода, старички его не видят, они слепы, он

окликает их, но они не слышат, они мертвы» [12, с. 217]. Этот литературный замысел перекликается с рассмотренной нами сценой из романа Семенова: Штирлиц переписывает стихотворение в баре перед дальней дорогой в Берлин, а после уничтожает написанное, сравнивая слова со старыми, стертymi монетами. Сложно сказать, ориентировался ли автор «Семнадцати мгновений» на творчество Гамсуна, но оно, безусловно, было ему знакомо. В повести «Противостояние» (1979) Семенов с сожалением пишет о Гамсуне, как о человеке, который в годы Второй мировой войны был на стороне Германии и призывал к борьбе против Англии [См. об этом: 13, с. 448].

Итак, предпринятый нами анализ прозы Семенова свидетельствует о том, что сочинения автора содержат глубокий интеллектуальный подтекст. Поэтому творчество прозаика заслуживает серьезного научного изучения и осмысления историками литературы.

Список литературы

1. Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны – М.: Известия, 1980. – 320 с.
2. Андерсен Х.К. Соловей. Перевод А. Ганзен // Андерсен Х.К. Сказки. Истории. – М.: Художественная литература, 1973. – С. 145-153.
3. Романов К. Распахнул я окно // Времена года в поэзии Серебряного века. Какие дни и вечера!.. Сост. Л. Мезинов. - М.: Эксмо, 2006. – С. 85.
4. Веллер М. Критика критики. Лекция, прочитанная в университете Милана, Италия, в 2005 г. // Веллер М. Перпендикуляр. – М.: Астрель, 2012. – С. 90-136.
5. Семенов Ю. Дождь в водосточных трубах // Семенов Ю. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. Повести и рассказы. – М.: МШК МАДПР, ДЭМ, 1994. – С. 407-420.
6. Фет А.А. Как беден наш язык! // Три века русской поэзии. Сост. Н.В. Банников. – М.: Просвещение, 1979. – С. 341.
7. Неизвестный Юлиан Семенов. Умру я ненадолго... Письма, дневники, путевые заметки. Сост. О.Ю. Семенова. – М.: Вече, 2008. – 608 с.
8. Пастернак Б.Л. Волны // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. В 11 т. Т. II. Спекторский. Стихотворения 1930-1959 / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак – М.: СЛОВО, 2004. - С. 50-59.
9. Жуковский В.А. Невыразимое // Жуковский В.А. Стихотворения и баллады. Сост., вступ. ст., коммент. В.И. Коровина. – М.: Детская литература, 2004. - С. 95-96.
10. Лермонтов М.Ю. Штосс // Лермонтов М.Ю. Соч. В 2 т. Т. 2. - М.: Правда, 1990. – С. 594-607.
11. Тютчев Ф.И. Silentium // Три века русской поэзии. Сост. Н.В. Банников. – М.: Просвещение, 1979. – С. 225-226.
12. Гамсун К. Виктория. Пер. Ю. Яхниной // Гамсун К. Пан. Виктория. – М.: АСТ, 2010. – С. 161-286.
13. Семенов Ю. Противостояние // Семенов Ю. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. Повести. – М.: МШК МАДПР, ДЭМ, 1994. – С. 326-589.

**MOTIV OF THE "INEXPRESSIBLE" IN THE NOVEL OF Yu.S.
SEMENOV
"SEVENTEEN MOMENTS OF SPRING"**

© P.L. Chuykov

In the article one of the episodes of the novel Yu.S. Semenov «Seventeen moments of spring» is considered in the context of the romantic tradition of Russian literature of the XIX century. The reminiscences from the works of such authors as A.A. Fet, V.A. Zhukovsky, M.Yu. Lermontov and F.I. Tyutchev are marked, that allows to see intellectual implied sense in the novel.

Keywords: Semenov, «unspeakable», Stirlitz, a romantic tradition, Fet, Zhukovsky, Lermontov, Tyutchev

УДК 82.091

ББК 83.3(2 Рос)

**ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
ТРАНСМЕДИАЛЬНОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

© С. М. Шакиров

В статье рассматриваются явления трансмедиального преобразования литературно-критического дискурса. Технологический прогресс сделал трансмедиальность наглядней и приблизил литературу и критику к изначальной синкретичности. Сокращение количества «звеньев» литературной коммуникации ведет к усилению прагматичности трансмедиальных преобразований. Задача современной филологии состоит не в опровержении трансмедиальных новаций, а в осознании своей «высокой социальности» (Ю.М. Лотман) как основы диалога с культурой.

Ключевые слова: трансмедиальность, аудиокниги, сетевые издания, литературные блогеры, литературные эксперты

Современные рассуждения о литературе и литературной критике в их современном бытовании приводят к мысли о начале новой эпохи — эпохе трансмедиального преобразования литературно-критического дискурса и культуры в целом.

Одним из первых явлений трансмедиального преобразования литературно-критического дискурса стал цикл лекций Ю.М. Лотмана «Беседы о русской культуре», показанный на эстонском телевидении в 1989 год. Ю.М. Лотман отметил: «Культура — это своеобразная экология человеческого общества. Это та атмосфера, которую создаёт вокруг себя человечество для того, чтобы существовать дальше, для того, чтобы выжить. <...> Мы теперь подошли к ясному пониманию, что свобода — это не только отсутствие внешних запретов. Отсутствие внешних запретов должно компенсироваться внутренними культурными запретами» [1]. Одним из результатов обретенной

трансмедиальной свободы стало усиление прагматических аспектов литературно-критической коммуникации.

«Трансмедиальное» означает, в нашем понимании, «нарушающее границы медиа». Технологический прогресс сделал трансмедиальность наглядней и в чем-то даже приблизил литературно-критический дискурс к изначальной синкретичности. Примером этого может служить проект писателя Д. Глуховского «Пост», жанр которого сам автор определил, как «аудиосериал». В отличие от аудиокниг, «Пост» сразу записывался в звуковом формате, а не на основе ранее созданного текста. «Пост» задумывался автором как «графический роман», то есть это произведение изначально и не было книгой, оно возникало на пересечении медиаграниц. Однако такой технологический прогресс на самом деле возвращает литературу к дописьменной эпохе. Д. Глуховский, подобно сказителям древности, несёт своим слушателям весть о грядущем постапокалиптическом сражении Москвы и России. Сокращение количества «звеньев» литературной коммуникации (корректоров, редакторов, художников-оформителей и т. д.) сокращает издержки и повышает прибыль от продажи трансмедиального «продукта».

Примером вторжения технологий на территорию литературы и критики может служить пример сетевого издания «Горький» (gorky.media). По мнению Е. А. Селютиной, создатели сайта «Горький» стремятся вернуть книге ее «элитарный» статус, уйти от любых «кружковых» интересов [2, с. 110]. В статье «Прививка от Белинского» критик С. Оробий указывает на демократизм «сетевой» литературной критики: «критик идет наперекор традиции, зато навстречу читателю» [3]. Обозреватель сайта «Медуза» Г. Юзефович обращает внимание на стиль большинства рецензий, близкий стилю «глянцевой» критики [4].

В отличие от других сетевых изданий («Colta», «Rara Avis») сайт «Горький» пишет только о книгах. «Мы не хотим быть неким политическим рупором. Мы не хотим представлять ничью идеологию. Мы хотим говорить о книгах. Мы не хотим ничего навязывать» [5]. У сайта нет четко очерченного круга авторов. Нет явных предпочтений и в выборе книг: наряду с русской литературой в сферу внимания сайта входит и зарубежная словесность, в том числе научно-популярные, исторические, биографические издания.

Однако, вытесняя традиционный «бумажный» литературно-критический дискурс, электронные сетевые издания оказываются не в состоянии реализовывать все его функции. Свобода от «идеологий», «демократичность» выбора книг, сознательный отказ от традиций русской литературной критики приводят к тематической и содержательной мозаичности публикаций, прямолинейности трактовок. Эстетический плюрализм создателей сайта ведет к тому, что рецензии и обзоры не создают целостной картины литературного развития. В материалах сайта мы также отмечаем полное отсутствие подтекста. Оформление сайта напоминает витрину интернет-магазина — яркая картинка, название конкретного издания и указание-ссылка: «Купить на Лабиринт.ру», сопровождающее многие публикации.

Стремление к популяризации неизбежно приводит к однозначности понимания. Для простоты и наглядности популяризатор легко смешивает разнородные смыслы, что и становится основой для трансмедиального преобразования. Причем в процессе этого преобразования авторы сайта не интерпретируют, а только цитируют фрагменты из обзореваемых книг. Так, например, рассказывая о книжных новинках, «на которые стоит обратить внимание», рецензент «Горького» так характеризует рассматриваемые книги: «Нобелевский лауреат воспеваает коллег, гимн абсурду, эгофутуристические стихи, шпионский триллер и лучшие шутники русской истории», давая своему «обзору» броский заголовок: «Робототехника, сексология, бабология» (<https://gorky.media/reviews/robototehnika-seksologiya-babologiya/>). Тексты «Горького» предназначены для чтения с экранов смартфонов и планшетов, то есть для «быстрого чтения», не пробуждающего читательской рефлексии.

Отметим и трансмедиальность самого названия ресурса. Слово «Горький» используется как торговая марка, бренд, а не как литературный или идеологический маркер. Имена великих писателей легко узнаваемы, не требуют рекламной «раскрутки» и вполне подходят для трансмедиального применения. Налицо опять прагматичность трансмедиальности.

Появление блогов и блогеров также оказало влияние на литературно-критический дискурс. В качестве примера рассмотрим фрагмент беседы интернет-блогера Юрия Дудя с писателем Алексеем Ивановым, опубликованной на видеосервисе YouTube 19 мая 2019 г. Заголовок публикации похож на названия материалов сайта «Горький»: «Алексей Иванов – о сытой Москве и небесном Челябинске» [6].

Нас заинтересовал фрагмент беседы, посвященный вопросам творчества и вдохновения писателя. Ю. Дудь спрашивает А. Иванова: «Я очень хотел поговорить с вами про технологию, про технологию написания книг. Вы не употребляете наркотики? Расскажите, как у вас начинался складываться роман «Сердце Пармы». Вот ты начинаешь его читать, и полное ощущение, что, как минимум, человек курит «ганжу» для того, чтобы у него все эти исторические ассоциации, все эти ханы, все эти истории, шаманы родились». Не обращая внимания на провокационный вопрос о наркотиках, А. Иванов рассказывает о рождении замысла романа: «Русский фольклор сложился в XV веке, как раз тогда, когда русские впервые вторглись на Урал, в мир финно-угорских язычников. И я увидел сюжет: последнее древнерусское княжество — Пермь Великая, Чердынь, которая как раз вот на границе русского и финно-угорского мира, в том самом центре, где зарождались русские сказки. И я решил написать такой роман». Ю. Дудь недоумевает: «А как вы получали информацию об этом? Какие-то библиотеки хранят книги?» В ответ А. Иванов рассказывает о своих впечатлениях, полученных во время туристических походов по Пермскому краю. Можно не соглашаться с «фольклорными» теориями Иванова, но его рассуждения об источниках и природе писательского вдохновения выглядят более «литературными», чем рассуждения Дудя. В сети это видео собрало более 4 миллионов просмотров, и причиной этого успеха,

несомненно, является интеллект популярного писателя, а не рекламно-провокационные ходы блогера.

Реклама, кстати, является органичной частью всех публикаций Ю. Дудя. В материале о творчестве Иванова блогер попутно рекламирует сервис стриминга аудиокниг Storytel, демонстрируя на экране своего смартфона фрагмент лекции Дмитрия Быкова «Чехов как антидепрессант».

Ю. Дудь не случайно упоминает лекции успешного популяризатора литературы Д. Быкова. Феномен Быкова связан с кризисным состоянием современной культуры, когда «модель социального действия художника определяется не только и не столько эстетическими факторами, сколько «законами» достижения успеха» [7, с. 10]. Быков в своих многочисленных выступлениях выступает в качестве эксперта-публициста. Так, например, в лекции «Сказ о том, как Бажов придумал Урал» *Быков-публицист* доказывает следующий тезис: «у Сталина была установка на великие свершения, у сегодняшней империи установка только на то, чтобы великих свершений не было ни в коем случае» [8]. Для доказательства этого *Быков-эксперт* приводит следующие аргументы: 1) «христианская мифология перестала объяснять кошмары XX века»; 2) «советской власти нужна была радикальная ревизия народной веры, полный отказ от христианства и провал куда-то в гораздо более глубокие слои, пещерные и языческие»; 3) «Бажов придумал для СССР фольклорное обоснование». Для подтверждения своего тезиса *Быков-эксперт* ставит знак равенства между совершенно несходными художественными произведениями: одновременно с Бажовым «легенды о мастерах» создаются в поэме Цветаевой «Крысолов», в романе Булгакова «Мастер и Маргарита», в фильме Л. Рифеншталь «Голубой свет». Поэма о противостоянии музыканта и обывателей, роман об одиночестве писателя оказываются в одном ряду с фильмом классика фашистского кинематографа. Быков же продолжает: «Советский Союз и есть такой огромный каменный цветок. Неслучайно именно из уральских самоцветов построена знаменитая карта-план индустриализации, неслучайно ими отделано так много советских официальных помещений»; «Советский Союз не перестал существовать, а «ушел в гору». И когда в Уральских горах начинается изредка сейсмическая активность, это он там где-то чухает своими паровозами или стахановцы что-то рубают». Разбор конкретных произведений Бажова, как видим, подменяется образной материализацией метафор. «*Публицист*» вытесняет «*эксперта*». Советский Союз, утверждает наконец Быков, достиг уровня, несовместимого с жизнью, «улучшился настолько, что перестал существовать на видимом плане». На смену «мертвому совершенству» «сталинской империи», завершает свои рассуждения Быков, приходит «империя», избегающая каких-бы то ни было свершений, «потому что как только они начнутся, эта хлипкая конструкция немедленно обрушится». Так лекция о «фаустианских» мотивах в сказах уральского писателя превращается в весьма востребованный в «неолиберальной» медиасреде идеологический «концепт».

Рассмотренные нами четыре примера трансмедиального преобразования литературно-критического дискурса демонстрируют негативные тенденции.

Филологическая культура явно отстывает под натиском агрессивной прагматики, усиленном технологическими новациями. Однако, вспомним еще раз слова Ю.М. Лотмана: «Силы гуманности и интеллигентности обладают огромным запасом. Гуманность и интеллигентность безоружны и беззащитны. Их постоянно истребляли, а между тем, они неизменно порождаются заново. Они лежат в природе человека» [1]. Следовательно, задача современной филологии состоит не столько в опровержении трансмедиальных новаций, не в полемике с дудями или быковыми, а в осознании своей «высокой социальности» (Ю.М. Лотман) как основы диалога с культурой.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре / Ю.М. Лотман [Электронный ресурс]. – URL: [youtube.com/watch?v=mMWpgQjtnbU](https://www.youtube.com/watch?v=mMWpgQjtnbU). – Дата обращения: 27.09.2019.
2. Селютин А. А., Селютин А. А. Культура чтения в современных коммуникативных практиках: сетевые медиа и картина мира современного читателя / Селютин А.А., Селютин А.А. [Текст] // Вестник Челябинского государственного университета. – 2016. – № 13 (395). Филологические науки. – Вып. 104. – С. 106–112.
3. Оробий С. Прививка от Белинского / С. Оробий [Электронный ресурс] // Homo Legens. 2017. № 1. – URL: http://magazines.russ.ru/homo_legens/2017/1/privivka-ot-belinskogo-pr.html. – Дата обращения: 27.09.2019.
4. Юзефович Г. Что читать, если вы любите читать. «Горький» и еще пять сайтов о книгах и литературе / Г. Юзефович [Электронный ресурс] – URL: <https://meduza.io/feature/2016/09/07/chto-chitat-esli-vy-lyubite-chitat>. – Дата обращения: 27.09.2019.
5. Кириенков И. «Горький – это тоже мем»: про что будет писать новый сайт о литературе «Горький» / И. Кириенков [Электронный ресурс]. – URL: <https://daily.afisha.ru/brain/2811-pro-chto-budet-pisat-novyy-sayt-o-literature-gorkiy>. – Дата обращения: 27.09.2019.
6. Дудь Ю. Алексей Иванов – о сытой Москве и небесном Челябинске / Ю. Дудь, А. Иванов [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ppu9wh2AABE>. – Дата обращения: 27.09.2019.
7. Григорьева Е. А. Автокомментарий как составляющая творческого поведения Дмитрия Быкова / Е.А. Григорьева [Текст] // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. – 2013. – № 3 (13). – С. 10-20.
8. Быков Д. Сказ о том, как Бажов придумал Урал / Д. Быков [Электронный ресурс] – URL: https://www.znak.com/2018-02-05/dmitriy_bykov_o_tom_kak_uralSKIY_pisatel_bazhov_pridumal_sovetskiy_folklor. – Дата обращения: 27.09.2019.

PRAGMATIC ASPECT OF TRANSMEDIATE TRANSFORMATION OF LITERATURE

© S. M. Shakirov

The article discusses the phenomena of transmedial transformation of literary critical discourse. Technological progress made transmediality more visible and brought literature and criticism closer to the original syncretism. Reduction the number of “links” of literary communication leads to increased pragmatism of transmedia transformations. The mission of modern filology is not to refute transmedia innovations, but to realize its “high sociality (Yu.M. Lotman) as the basis for dialogue with culture.

Key words: transmediality, audio books, online publications, literary bloggers, literary experts

УДК 82.0

ББК 72.5

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. Н. ЩЕРБАКОВОЙ

© Л. П. Юздова

В статье делается небольшой экскурс в историю аксиологии как раздела философии, определяется место аксиологических исследований в литературоведении. Аксиологические аспекты изучения художественного произведения рассматриваются на примере текстов Г. Н. Щербаковой.

Ключевые слова: аксиология, ценность, антиценность, аксиологическая диада, художественная литература.

Одна из задач автора в процессе создания художественного произведения – передавать из поколения в поколение информацию о событиях и ценностях определенной эпохи, в том числе, и эпохи, связанной с жизнью и творчеством писателя. Мы согласны с исследователем Н. С. Пичко в том, что «сила духовного воздействия искусства на личность состоит в его возможности гармонизации внутреннего мира человека благодаря сильнейшему эстетическому потенциалу, преодолению возможного внутреннего диссонанса, способного к пробуждению «дремлющих» духовных сил» [7, с. 178].

В настоящее время центр изучения художественного произведения постепенно смещается с проблемы познания мира на проблему ценностей как основы целеполагания, самооценки, оценки, творчества, социализации.

Теория ценностей изучается научным направлением – аксиологией. В развитие аксиологии как одного из разделов философии внесли вклад различные ученые, в их числе Эдмунд Гуссерль, Жан Поль Сартр, Иммануил Кант, Альберт Камю, Н. А. Бердяев. Термин «аксиология» введен французским философом П. Лапи. Позже термин стал использоваться для обозначения для обозначения раздела философии. Аксиология – это философское учение о сущности ценности, о ее месте в мире, о структуре мира ценностей, о взаимосвязи ценностей. И. А. Стернин определяет ценности как «социальные, социально-психологические идеи и взгляды, разделяемые народом и наследуемые каждым новым поколением. Ценности – это то, что как бы априори оценивается этническим коллективом как нечто такое, что «хорошо» и

«правильно», является образцом для подражания и воспитания» [8, с. 108]. Безусловно, «ценность представляет собой центральную часть любого мировоззрения» [2, с. 31]. Ценность – что-то важное, значимое, полезное для человека. Внешне ценность предмета измеряется его качеством и свойством. Отметим, что «свойства сами по себе не являются качеством. Качество – это то, как мы оцениваем эти свойства в связи с нашими намерениями» [9, с. 32], таким образом, следует разграничивать понятия свойство и качество. Ценностями могут быть предметы, явления, свойства, состояния, то есть все то, что имеет позитивное значение для человека. В принципе все действия человека рассматриваются с точки зрения добра и зла, то есть с позиции ценности для него. Иерархия ценностей в сознании личности не является раз и навсегда данной: на протяжении жизни одни ценности выходят на первый план, другие отходят на второй, то есть происходит ротация ценностей. Система ценностей связана с историей: в каждую историческую эпоху она обогащается аксиологическими ориентирами, которые соответствуют духу времени. Причем, общечеловеческие и национальные ценности находятся в неразрывном единстве, взаимодополняя и обогащая друг друга, об этом пишет Н. И. Миронова [5, с. 44].

Ценностные смыслы внедряются в сознание человека, народа благодаря искусству, в частности благодаря художественной литературе. Лингвистическая аксиология рассматривает текст произведения как источник информации о ценностях носителя языка, «лингвоаксиология совместима с изучением любых текстов», «задачей аксиологического исследования является выявление ценностного компонента» текста [6, с. 9].

Аксиологическая картина отражает наиболее важную часть языковой картины мира, то есть ценности и их антиподы – антиценности. При исследовании языка в аксиологическом аспекте используют метод диад. Аксиологическая диада представляет собой единство ценности и антиценности, которые выражаются языковыми средствами: лексемами, фразеологизмами, морфемами, порядком слов в предложении, знаками препинания, средствами выразительности, в частности эпитетами, метафорами, сравнениями и т.д.

Рассматривая аксиологические аспекты текстов современного российского писателя Галины Николаевны Щербаковой, отмечаем проходящую красной нитью практически через все произведения автора аксиологическую диаду – *счастье / несчастье*. Счастье в философском понимании – это успешная реализация ценностей, воплощение в жизнь идеалов, ценностей, принципов, которые определяют самопознание личности, цель и смысл жизни.

Г. Н. Щербакова – писатель, пытающийся дифференцировать жизненные ценности, проводя своих героев через познание и осмысление истинных и ложных ценностей. Далеко не всегда сразу и безошибочно можно установить истинное, ценное и ложное. К тому же, как отмечает Н. Д. Арутюнова, «в области аксиологических понятий [...] норма лежит не в серединной части шкалы, а совпадает скорее с ее позитивным краем» [1, с. 235]. Став взрослыми, герои произведений писателя осознают, в чем истинная ценность жизни. Истинная ценность – в любви к жизни, к своим близким, к избранному судьбой

человеку. А пока герои молоды, им свойственно ошибаться. В произведении автора дана нередко «маленькая сценка, выхваченная из большой человеческой жизни, которая обнажает скрытый трагизм бытия» [3, с. 16]. Хотя не все молодые герои ошибаются: Роман и Юля, герои повести «Вам и не снилось», искренне считают, что смысл жизни заключается в любви. Героиня повести «По имени Анна» так размышляет о любви: «Разве любовь хуже познания? Разве она не высшее постижение мира?». Осознание всего, что происходит в жизни, осознание самой жизни невозможно без любви – такой вывод делает герой повести «Вспомнить нельзя забыть». Герой полюбил «умирающую девочку», тогда к нему и «пришло осознание смысла всего». Герои Г. Н. Щербаковой размышляют, ищут, страдают, ошибаются, и в конце концов понимают суть жизни, которая заключается в счастье любить, быть необходимым другому человеку. Нередко писатель использует прием осмысления и оценивания героем-повествователем своих поступков, самого себя во времени, то есть до и после совершения какого-то события. Читатель не просто получает готовые ответы – он вместе с героями произведений делает выводы, наблюдает за изменением аксиологических установок героев во временном отрезке. Так, героиня романа «LOVEстория», вспоминая о своей прежней любви, размышляет о том, что «можно только удивляться, как долго доверял человек самой бездарнейшей из философий, будто материя первична. Она даже не вторична. Она почти ничто». Оказалось, что истинные ценности нематериальны.

Аксиологическим смыслом наполнена повесть «Митина любовь». Героиня повести размышляет о своей жизни: «Я ловлю эти слова – все равно. Они и есть смерть. Безразличие. Бесчувствие. Безмыслие. Ничего страшнее вообразить нельзя». Действительно, человек счастлив, если любит, а если нет, то он просто несчастлив, даже если не осознает этого. Произведения Г. Н. Щербаковой глубоко философичны. Роман «Армия любовников» представляет читателю размышляющую о счастье и несчастье героиню: «Ну вот, я снова напоролась на это мистическое слово – «пустота»». Писатель предостерегает: пустота опасна, если ее не заполнить счастьем, то ее заполнит несчастье. Героиня повести «Время ландшафтных дизайнов» предполагает выход из «пустоты»: «...я в конце концов обрету себя ту, у которой все будет складно и ладно. Обрету наконец лицо. Или, может, наживу его?». Человек нередко создает свое счастье или основу для него сам. В рассказе «Вечер был» высказывается мысль о том, что счастье не любит публичности, да и несчастье тоже непублично. В рассказе «Ёкэлэмэн» все вокруг пропитано нелюбовью, несчастьем: не любят друг друга родные люди, мать и дочь. Но любви все же хотелось, а ее не было. И приходит героиня к страшному итогу: «...встречу сейчас кого-нибудь – убью», «я не хочу жить...». Писатель тщательно подбирает слова и выражения, отражающие атмосферу несчастья, нелюбви: «сто лет немые окна», «банки с желтыми огурцами и зелеными помидорами», «трепещущие на ветру рейтузы». Нет счастья – и ничего нет.

Счастье – это, прежде всего, любовь. Речь о любви идет в повести «Женщины в игре без правил»: «Любовь бывает или сразу, или никогда». Автор

рассуждает и о том, кому повезло встретить любовь: «Крик-боль: Что ж ты так себя ведешь, мироздание? Примитивной тетке с пористым носом-рубильником ты дало более чем, а остальным пожлобилось? Или это у тебя весы счастья такие, как у нашей буфетчицы: всем показывают полкило, хотя и трехсот грамм не набегает? Что тебе дала эта, с рубильником? Какую взятку? У «носа-рубильника» дочь – совершеннейшая мартышка, но уж по маковку в любви и благополучии». Люди «передавали из поколения в поколение и незнание, и неумение, и главное – отчаяние от того, что что-то было не так, что тело оставалось скрюченным, что удовлетворение было каким-то неполным, незавершенным от постоянного спазма недолюбви». «Счастье – выше ума. Счастье – это видение рая. Это его прикосновение. Его дыхание. И оно никогда не бывает навсегда» – эти авторские мысли заставляют читателя задуматься.

Писатель талантливо и неназидательно повествует о жизни. Это послы читателю что-то изменить в себе, в своем отношении к жизни. Категории *счастье* и *несчастье*, представленные в произведениях современного писателя Г. Н. Щербаковой – нравственные константы, способные проявляться в разные эпохи практически без изменений, в произведениях Г. Н. Щербаковой они представлены особенно ярко, причем представлены как «категории сугубо индивидуальные» [4, с. 222].

Язык как феномен культуры фиксирует и отражает, в частности в художественном произведении, определенную систему ценностей, существующую в социуме, в том числе и ценности, являющиеся вечными для данной культуры, например, *счастье*. Более того, язык, непрерывно взаимодействуя с культурой и мышлением, формирует носителя языка как личность, принадлежащую к данному социокультурному сообществу, навязывая и развивая систему ценностей, мораль, поведение, отношение к людям.

Оптимальным представляется изучение художественного произведения, обогащенное аксиологическим аспектом. При данном подходе художественное произведение рассматривается как ценность, то есть оно анализируется не само по себе, а в его взаимодействии с читателем.

Список литературы

1. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука, 1988. – 341 с.
2. Быстрова А. Н. Художественное произведение как акт мировоззрения // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения: гуманитарные исследования. – 2017. – №1. – С. 29-35.
3. Громова А. Ю. Творчество Г. Щербаковой в контексте традиций русской классики. – автореф. канд филол. наук. – Н. Новгород, 2016. – 23 с.
4. Комарова Л. А. Счастье и несчастье: философский аспект // Социально-гуманитарные знания. – 2012. – № 10. – С. 220-225.
5. Миронова Н. И. Курс «Педагогическая аксиология» в контексте проблемы гуманитаризации подготовки будущего учителя в вузе // Вестник Воронежского

- государственного университета. Серия: Проблемы высшего образования. – 2006.– №2. – С. 44-46.
6. Павлов С. Г. Лингвоаксиологическая модель человека: научно-методический аспект // Вестник Мининского университета. – Н. Новгород, 2013. – № 2.
 7. Пичко Н. С. Искусство как ценностно-ориентирующий фактор // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – №4. – С. 178-183.
 8. Стерин И. А. Коммуникативное поведение в составе национальной культуры // Этнокультурная специфика языкового сознания. – М. 1996. – С. 97-112.
 9. Юздова Л. П. Категория квалитативности и ее репрезентация в современном русском языке (на примере адвербиальных фразеологизмов). – дисс. д-ра филол. наук. – Челябинск. 2009. – 494 с.

AXIOLOGICAL ASPECTS OF ARTWORKS G. N. SHCHERBAKOVA

© *L.P. Yuzdova*

The article makes a small excursion into the history of axiology as a branch of philosophy; the place of axiological research in literary criticism is determined. Axiological aspects of the study of a work of art are considered on the example of texts by G. N. Shcherbakova.

Key words: axiology, value, anti-value, axiological dyad, fiction.

АКСИОСФЕРА ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1, 821.581
ББК 83.3(5Кит)

АКСИОЛОГИЯ И ПОЭТИКА СЛАВЯНО-КИТАЙСКОГО КУЛЬТУРНОГО ФРОНТИРА (В ПОЭЗИИ РУССКИХ БЕЛОЭМИГРАНТОВ И КИТАЙЦЕВ-БИЛИНГВ)

© О.М. Давыдов

Как поэтика авторов, пишущих одновременно на нескольких языках, отражает перемены их ценностей и мировосприятия? Вопрос рассмотрен на примерах поэтов белоэмигрантского Харбина (Л. Андерсен, Л. Ещина, А. Несмелова, К. Батурина) и китайцев, вдохновлённых русской тематикой (Ли Яньлин, Мао Сюпу).

Ключевые слова: поэты-билингвы, поэзия белого Харбина, Ли Яньлин, Мао Сюпу, китайско-российские культурные связи.

Мартин Хайдеггер не напрасно назвал язык домом бытия. Для выражения меняющихся ценностей необходимы и новые слова. И наоборот изменение лексикона человека может быть косвенным свидетельством того, как меняется его мировоззрение. Здесь аксиология смыкается с поэтикой, а форма с содержанием, разумеется, если речь не идёт о заведомо постмодернистском эксперименте.

Родной язык или язык, на котором автор творит, заранее несёт в себе набор постулатов и архетипов, культурных традиций – и это вполне естественно. Но что если автор творит на двух или нескольких языках? Речь может идти как буквально диптихах-билингвах (как рассматриваемые ниже русско-китайские стихи Мао Сюпу), так и об автопереводе собственных творений, хотя бы авторизованном переводе или наконец о частичном вкраплении иностранной лексики. Литература в отличие от разговорной речи создаёт дополнительные силовые линии: как например, создавая диптих, совместить традиции русского стихосложения с канонами китайской поэзии?

Судьбы отдельных авторов позволяют «смешивать несмешиваемое», наблюдать возникновение культурных фронтиров там, где они не возникли естественным путём. Веками продолжалось и продолжается параллельное существование культур России и Китая. Истории известны отдельные островки пересечения – легендарные албазинцы, русские Трехречья, но это скорее исключения, подтверждающие правило. Сегодня многие россияне проявляют интерес к китайской литературе, правда преимущественно исторической, а не современной – танской поэзии и юаньской драме. Напротив, в КНР сегодня активно издаются в переводе российские авторы двух последних столетий. Не чуждо им и китайское литературоведение. В 2018 году на конференции в МГУ в работе Ли Синьмэй приводилась статистика китайских докторских

диссертаций по русской литературе: несколько десятков о Достоевском, Солженицыне и Толстом, десяток о Пушкине и Пелевине, замыкали же список такие авторы как Ольга Славникова или Борис Акунин [5, с. 302].

Тем не менее взаимный интерес ещё не означает смешения, рождения культурного фронта. Граница между русским и китайским мирами остаётся достаточно чёткой.

В постмодернистских экспериментах Виктора Пелевина, Елены Чижовой или Леонида Юзефовича герой из одной культуры механически инсталлируются в другую. В принципе то же самое происходит и в жизни: русские беженцы вынужденно отступают в Китай, китайские авторы приезжают в России ради туризма, образования, бизнеса, военного сотрудничества.

В данной работе мы рассмотрим два примера. Первый – восприятие китайского бытия литераторами белого Харбина 1920-50-х годов. Другой – восприятие России китайскими авторами, работающими одновременно на русских и китайских языках.

Что происходит? Механическая инсталляция или зачаток формирования культурного фронтального процесса? Что препятствует смешиванию? Только ли непонимание чужого языка (которым некоторые авторы овладевали в совершенстве)? Или препятствием служат более глубокие различия в национальных ценностях и архетипах?

В разговорах со специалистами по «русскому Харбину» о белоэмигрантах, легко встретить поправку: русские харбинцы не были эмигрантами. Линия КВЖД изначально проходила по пустынной территории Маньчжурии, отчуждённой на время в пользу Российской империи, большинство населённых пунктов, в том числе Харбин, были выстроены там с нуля. Естественно – с православными церквями, российской администрацией, магазинами и рынками традиционных русских продуктов (например, сметана и по сей день считается в КНР русским лакомством и продаётся лишь в северных провинциях). Русский уклад жизни освобождал харбинцев от изучения китайского языка, кроме нескольких десятков слов, от проникновения в китайскую действительность. Китайский мир существовал параллельно. Это видно, например, из названия улиц Харбина: русские топонимы определялись именами или названиями ближайших храмов, по-китайски же улицы были просто пронумерованы.

Российской империи пришёл на смену СССР. Харбинская же полоса отчуждения осталась осколком империи, принявшим в себя тысячи беженцев, не желавших принимать новый формат советской государственности.

Всех их некорректно называть эмигрантами именно потому, что они не искали новой культурной среды, но пытались максимально законсервировать старую. В этом и причина неудачи китайско-русского культурного фронта в белом Харбине. Китайский мир окружал русских беженцев, но не мог восприниматься ими иначе как мираж.

Китайское бытие предстаёт нередко в поэзии русских эмигрантов предстаёт хрупким и одновременно звонким. Превратиться в фарфоровую куклу обречён и русский человек, оказавшийся в этом пространстве. А как

быть, если имя твоё произносит не человек, но цветок, как в стихотворении Лариссы Андерсен, посвященном Шуй-сен хуа [1, с. 61]:

Вы окликнули меня: «Лалисса!» –
Сделав имя кукольным и ломким,
И у вашей гладенькой головки
Дрогнул в чашке, расширенной снизу,
Шуй-сен хуа — цветок нарцисса.

Это связано и с восприятием славянами китайской фонетики. Несколько десятков усвоенных бытовых слов переделываются на русский лад, но даже и тогда оставляют ощущение иллюзорности окружающего мира.

Скитальцу трудно назвать своё новое жилище «фанза» (房子, правильная транскрипция Fángzi) – в этом слове русскому уху слышится что-то фарфоровое, это не дом, а скорее заварочный чайник, крышку которого украшает дракон. Как видел это поэт Кирилл Батурич [1, с. 96]:

Каменной аркой перекинулся мост,
И фанзы на сваях обступили воду.
Дракон на крыше, загнувший хвост,
Старится год от году.

Но иной судьбы не видно, ибо время в этом пространстве недвижимо. И русский беженец в стихотворении Леонида Ещина обращается к Богу на смешанном китайско-русском языке [1, с. 190]:

Даруй фанзу, курму и чифан
В той стране, что хранима драконами.

Чёрным фарфором видится Кириллу Батуричу ночное небо, под которым ему является девушка-луна, бедная служанка из Нин-по.

В другом стихотворении Кирилла Батурича «Гу-пан Гу-шу» «китайская недвижность» снова проявляется звуком [1, с. 100]:

Зной разлил в усадьбе неподвижность
Полуденную глухую тишь.
И звенит китайская недвижность
Над разлетом черепичных крыш...
И вот тут, на сломанных перилах,
Где растёт по трещинам трава,
Медленная вечность обронила
Тишиной пропетые слова.

Тишина звенит, более того, она поёт. Эта тишина – мелодика китайской речи, фонемы которой неразличимы для эмигранта, обреченного в этом краю на немоту и глухоту.

Но тишина не враждебна, не проклинаема. Невозможно выражать эмоции по отношению к пустоте. Она может быть лишь фоном, и даже фоном желанным, чтобы отдаться сокровенным думам. Как в стихотворении Валерия Перелешина, в подражание Гай Цзя-юнь:

О, прогоните иволгу скорей,
Чтоб не кричала посреди ветвей:

Крича, она распугивает сны
Крылатые тоскующей жены.

Звонящая тишина из категории эстетической перерастает в аксиологическую. Она позволяет не думать более ни о чём, как об оставленной родине, России, о Боге, и она же своим гулом мешает сосредоточиться на дорогих сердцу размышлениях.

И лирическая героиня Лариссы Андерсен, не в силах оставаться с тишиной один на один, отправляется в дорогу. Тогда ей предшествует Христос [1, с. 58]:

В час, когда засыпает усталое зрелое лето
В окропленных росой и пахнущих медом лугах,
Я иду за Тобою немеркнувшим благостным следом,
Ускользящим вдаль, где так светлы еще облака.
По затихшей, поросшей немудрой травой дороге...
И вечерние мысли, как травы дороги, просты.
В час, когда замирает земное согретое лоно,
И звенит тишина, и проходит вечерний Христос,
Усыпляет ягнят, постигает покровы по склонам,
Разливает в степи благовонное миро берез,
И возносит луну, как икону...

В сумерках становится неразлично, Китай вокруг или уже желанная, нарисованная мечтами Россия. Но для лирической героини важна эта бездомность, как бездомность Христа, Который усыпляет ягнят, деревья, а Сам уходит куда-то по ночной дороге.

Нельзя забывать, что это сон. Предстоит пробудиться и как-то жить...

В известном стихотворении Арсения Несмелова «Понужай» взята за основу харбинская легенда. На вокзале КВЖД висела старинная икона святителя Николая Чудотворца. Перед ней молились не только русские православные, определённое почитание снискала она и у местных китайцев. Они так же как русские кланялись перед ней на коленях, а ещё громко хлопали в ладоши, чтобы «русский лао-ши», святой обратил на них внимание и расслышал их мольбы, ведь он старик. Имя святого Николай заменилось более привычными русскими словами «Помогай» или «Понужай» (русские офицеры в изгнании подрабатывали извозчиками).

Так возникла легенда о старике Понужае, странствующем святом старике с не-китайскими чертами лица, помогающему русским беженцам, а также тем китайцам, что добры к русским гостям [2, с.132-134].

Стар и сед, а силы на медведя...
Медный крест сияет на груди...
Кто ты, дедка? Мы тебя не знаем,
Ты мелькаешь всюду и везде.
Прозываюсь, парень, Понужаем,
Пособляю русскому в беде...

Но сон или память снова переносят лирического героя Арсения Несмелова в атмосферу Сибирского Ледяного похода [2, с.132-134].

Догоняют, настигают, наседают,

Не дают нам отдыха враги,
И метель серебряно-седая
Засыпает нас среди тайги.
Бороды в сосули превращались,
В градуснике замерзала ртуть,
Но, полузамерзшие, бросались
На пересекающего путь!

В самый отчаянный момент к умирающему солдату приближается он. Но кто он? Не буквально святой Николай, а выдуманный китайцами «старик Понужай», единственный из той китайской звенящей пустоты, нереальной реальности, кто способен откликнуться состраданием к гибели русского [2, с.132-134]:

Выбьешься из силы — он уж рядом!..
Проскрипит пимами, подойдет,
Поглядит шальным косматым взглядом
И за шиворот тебя встряхнет.
И растает в воздухе морозном,
Только кедр качается, велик...
Может быть, в бреду сыпнотифозном
Нам тогда привиделся старик.

Чуда не происходит. Святой, вместе с которым герои шествуют в запретную для них Россию сам погибает среди пурги:

Смертная истома Понужая,
Старика с седою бородой!

Лирический герой Арсения Несмелова, как и многие другие герои и создатели Харбинской белоэмигрантской литературы, встают перед неразрешимой дилеммой: оставаться в звенящей тишине и пустоте китайской действительности, или вставать на путь святости, идти на крест ради России, которой ...их подвиг теперь безразличен.

В противоположность этому в творчестве китайского поэта Ли Яньлина Россия изображается как сила, противостоящая хаосу.

Ли Яньлин, родившийся в 1940 году стал одним из самых известных русистов Китая XX века, остаётся им и в первых десятилетиях XXI-го. Он выступил как переводчик и издатель мнотомных собраний русской классики, поэзии Серебряного века и поэзии русской эмиграции.

В стихотворении «Мой русский друг Иван попал в метель» символом хаоса выступает снег, очень важный мотив китайских стихотворений о России [3, с. 33]:

Мой русский друг Иван попал в метель,
И ночью потерял ориентиры,
Ни солнца, ни луны, ни звезд не видно,
И кони наугад по бездорожью
Несут его возок через сугробы...

Да, русские движутся без ориентира, но чутьём своим и упорством рано или поздно находят его:

Движение нужно, чтобы не застыть,
Надежда есть – ведь ночь не бесконечна,
Настанет утро, и тогда по солнцу
Определится верная дорога.

Движение как усилие противостоит хаотическому движению снега.

С иероглифа 雪 (хуэ) – «снег» начинается и каждая строфа стихотворного диптиха-билингвы Мао Сюпу [4, с. 195]:

Снег идёт из России...
Снег покрывает стихи мои,
Снег покрывает мой путь,
Снег вместе со мной тоскует об ушедших братьях.

В стихотворном цикле, посвященной гибели подводной лодки «Курск», символом хаоса также выступает ледяная свинцовая вода Баренцева моря [4, с. 135]:

Я лежу на дне моря,
Надо мной тяжелые волны,
Вокруг меня твёрдые железные стены...

Подвиг – следствие отваги, но отвага не воскрешает, воскрешает любовь [4, с. 205]:

Я лежу на дне морском
В самом холодном месте океана,
Много рыб подплывает ко мне...
Но ни одна не наносит вреда,
Потому что старая мать на берегу
Целого ждёт меня...

И далее [4, с. 221]:

Ты не Титаник...
Лодка без женщин одинока
Одинокая лодка быстро уходит на дно,
Из нее не доносятся мелодичные женские голоса,
Но в какой-то степени
Все лодки в этом мире связаны с любовью.

Героев, олицетворяющих для поэта Россию, Мао Сюпу называет «детьми солнца» – 太阳的孩子 (Tàiyáng de hái'zi). И солнце «воскрешает» их, возвращая из недр хаоса. Происходит это при совпадении двух праздников: «русского» Рождества Христова – 圣诞 (shèngdàn) и китайского Солнцеворота – 冬至 (dōngzhì) [4, с. 251]

Рождественская ночь, Россия молится за меня,
Рождественская ночь, Россия зажгла свечи для меня
Под звуки молитвы я медленно поднимаюсь...

Подведём итог. Взаимный интерес русских и китайских поэтов не порождает фронтальной, общей культуры в силу глубоких языковых и

цивилизационных различий. Однако оценка теми и другими друг друга вызывает неожиданную переключку образов: русский поэт испытывает ужас перед китайским хаосом, китайский поэт восхищается мужеством и упорством русского, способностью его этот хаос преодолеть. Это сопоставление как раз и относится к области ценностей – аксиологии русской и китайской поэзии.

Список литературы

1. Русская поэзия Китая. Антология. / Сост. Вадим Крейд, Ольга Бакич. – Москва: Время, 2001. – 720 с.
2. Несмелов А.И. Собрание сочинений. В 2-х тт. / А.И. Несмелов. Сост. Е. Витковский и др. – Владивосток: Рубеж, 2006. Т. 1: Стихотворения и поэмы. – 560 с.
3. Яньлин Ли. С любовью к России. / Ли Яньлин Сост. В.В. Соломенник. – Благовещенск, 2015 – 55 с.
4. Сюпу, Мао. Привет, Россия! / Мао Сюпу. – КНР, Циндао, 2018 – 290 с.
5. Синьмэй, Ли. Современная русская литература в КНР / Ли Синьмэй // Русская литература XX–XXI веков как литературный процесс (проблемы теории и методологии изучения). Материалы VI Международной научной конференции: Москва, 18–19 декабря 2018 г. – Москва: МАКС Пресс, 2018. – сс. 302-305

ON AXIOLOGY AND POETICS OF SLAVIC-CHINESE CULTURAL FRONTIER (BY POETS OF WHITE HARBIN AND CHINESE BILINGUALS)

© O.M. Davydov (大卫 奥斯)

We consider mutual impact between poetic and ontological values in Slavic-Chinese crosscultural frontier. We illustrate that theory by poetry of Russian emigrants in Harbin (1920-50) and modern Chinese bilinguals.

Keywords: Russian poetry in Harbin, Russia in Chinese poetry, Chinese-Russian geopoetical frontier, Lee Yanling, Mao Supu

УДК 821.111
ББК 84(4)

ПРОБЛЕМА «ОТЦОВ И ДЕТЕЙ» В ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНАХ ХИЛАРИ МАНТЕЛ О ТОМАСЕ КРОМВЕЛЕ

© М. А. Дезорцева

В статье рассматривается проблема поколений, «отцов» и «детей», на материале исторических романов английской писательницы Хилари Мантел «Волчий зал» (Wolf Hall, 2009) и «Внесите тела» (Bring Up the Bodies, 2012). Делается вывод, что данная проблема занимает важнейшее место в проблемно-тематическом плане романов, так как во времена, когда английская нация стоит

на пороге новой истории, не менее важной становится связь семейная. Подражание «преемников» модели ведения государственных дел «наставников», а также несоответствие «сынов» идеалам «отцов» становится решающим фактором при рассмотрении перспектив развития целого государства.

Ключевые слова: исторический роман, Хилари Мантел, «Волчий зал», «Внесите тела», проблема «отцов и детей», Томас Кромвель

Романы «Волчий зал» (Wolf Hall, 2009) и «Внесите тела» (Bring Up the Bodies, 2012) относятся к зрелому периоду творчества английской писательницы Хилари Мантел и являются одними из самых масштабных художественных произведений на историческую тему в английской литературе XXI века [6].

Романная диалогия (а будущем – трилогия) о судьбе Томаса Кромвеля, помощника короля Генриха VIII, который является одним из ключевых персонажей в политической и социально-культурной истории Англии, развивает тему создания нового государства во времена правления короля Генриха [7]. На «модном материале... <любовь и политические интриги> Мантел создает высокое произведение» [1, с. 119]. Х. Мантел считает этот исторический период временем пересмотра ориентиров во внешней и внутренней политике Англии, поэтому центральное место в романах занимают противоречия внутри власти и общества того времени в моменте зарождения нового государства, общественно-политических и религиозных отношений [5, с. 77]. Автор поднимает вопросы национальной идентичности, исторического пути нации, предлагая тезис о том, что память об историческом прошлом является ключевым элементом к пониманию настоящего.

В контексте размышлений о связи времен и национальном пути важнейшей становится тема связи поколений и внутрисемейных отношений. Тема семьи и детства актуализируется в исторической диалогии, потому что династийные браки и рождение преемника, история рода прямо предопределяет в описываемый период судьбу Англии и Европы.

Проблема отцов и детей – важнейшая в романах. Она возникает в разных ракурсах и определяет взаимоотношения различных персонажей: родных отца и сына (Томаса и Грегори Кромвелей); приемных детей (Кромвеля, Ричарда и Рейфа Сэдлера); наставничества (Вулси и Кромвель) и ожидания появления сына-преемника (король Генрих).

Развитие отношений наставника и воспитанника прослеживается на примере взаимоотношений Кромвеля и кардинала Вулси. В начале первого романа Томас Кромвель находится на службе у кардинала Вулси, архиепископа Йоркского, первого министра Генриха VIII, с которым Кромвеля связывают «почти родственные отношения» [8, с. 149]. Показательно, что здесь практически не возникает формулировка «учитель – ученик». Вулси свободен от назидательности, почти не даёт словесных уроков. Мантел в основном фокусируется на дружеских отношениях Кромвеля и Вулси. Объективно «декларируемые “благие намерения” воплощаются через насилие и угрозы» [4,

с 262], проводимая кардиналом реформа сопровождается роспуском и упразднениями монастырей. Однако акцент автор делает не на том, какова была их «совместная работа» [8, с. 148], а на благих намерениях и сильном воспитательном воздействии личного примера, коллективного труда, гуманистических убеждений. Вулси по-отечески относится к Кромвелю, для него Томас – своего рода преемник, правая рука. Вулси обращается к Кромвелю с заботой и доброй усмешкой: *«Ох уж эти щенки-подчиненные! Недовольные родителями, которых дала им природа, они вечно грызутся меж собой»* [3, с.73]. Вулси часто ведет себя с Кромвелем непринужденно, рассказывает сокровенные истории из жизни, анекдоты. Вулси позволяет Кромвелю делиться с ним не только официально поступившей информацией, но слухами, так устанавливая более тесную связь между ними. Для автора важнее показать взаимоотношения наставника и преемника, так как Кромвель действительно многому учится у Вулси, например, всегда брать во внимание события, происходившие ранее, так как зачастую история повторяется: *«Многочисленные побочные дети — помеха монарху, как учит история»* [3, с.55], или чувствовать самую суть человека: *«Всегда старайтесь, говорит кардинал, узнать, что у людей под одеждой, поскольку там не только тело»* [3, с. 78]. Вулси понимает, что наступит день, когда его не станет, и тем, кто должен помочь королю в его непростых личных и государственных делах, станет именно Кромвель: *«Вы знаете, что я предпочел бы видеть вас на службе его величества и не чинил бы вам помех»* [3, с. 92].

Вулси для Кромвеля является неукоснительным авторитетом, ему даже не представляется возможным тот факт, что у кого-то получится заменить кардинала. Даже во внешнем облике кардинала Кромвель видит настоящего отца и наставника, так, например, кардинал улыбается *«широкой отеческой улыбкой»* [3, с.65], в его отношении к подданным Кромвель чувствует *«отеческую заботу»* [3, с.117].

Однако какими бы близкими ни были отношения Кромвеля и кардинала, их точка зрения по поводу зависимости Англии от католической церкви никогда не совпадала. Вулси не захотел идти против законов церкви и разводить короля Генриха с Екатериной, чем вызвал гнев и немилость его со стороны. Кромвель, однако, при всем своем отрицательном отношении к Анне Болейн, помогает королю осуществить задуманное, так как понимает, что, в первую очередь, разрыв Генриха с Екатериной приведет к разрыву с католической церковью и возникновению обособленной английской церкви, являющейся полностью автономной: *«Он думает: Вулси был мне отцом и другом. Но это не меняет моих чувств к матери-церкви»* [3, с.236]. Кромвель берется закончить дело своего наставника, дать юридическое обоснование справедливости расторжения брака Генриха и Екатерины, и доводит его до конца, пусть даже и используя те способы, методы и уловки, которые кардинал явно бы не одобрил.

Проблема взаимоотношений отцов и детей развивается также во внутрисемейных отношениях Кромвеля. Будучи ребенком, постоянно ищущим приют в чужих семьях, Кромвель не отказывает в приюте племянникам и

приемным детям. Помимо двух дочек (впоследствии умерших от болезни), у Кромвеля есть родной сын Грегори, а также приемные Рейф и Ричард. Кромвель с одинаковой любовью старается относиться ко всем сыновьям, он в обязательном порядке учит их работе с бумагами, юриспруденции. Собственным примером Кромвель доказывает сыновьям важность знаний законов. Его семья – для Кромвеля надежда и опора, только с ними он по-настоящему спокоен. С сыновьями (даже приемными) у Кромвеля установлена особая связь, этот факт доказывается и тем, что только с ними он может изъясняться по-валлийски: *«Ричард вскакивает, целует его в щеку. – Спокойной ночи. Куска'н дауэлл. Крепкого сна. Так обращаются к своим. К отцам и братьям. Это важно, какое имя мы выбираем, каким мы его делаем»* [3, с.459].

Кромвель всегда положительно отзывался о своих приемных детях. Ричарда считает серьезным молодым человеком, прямым и жестким. Именно Ричард часто приходит Кромвелю на помощь в государственных делах, занимается ведением домашнего хозяйства, и бесспорно, в курсе планов дядюшки по свержению с престола Анны Болейн: *«серьезный юноша с кромвелевским взглядом, прямым и жестоким, с кромвелевским голосом, умеющим и ласкать, и возразить. Он не боится ничего на земле и под землей – если в Остин-фрайарз объявится демон, Ричард спустит его с лестницы пинком под волосатый зад»* [2, с. 264]. Рейф, мальчик с *«на удивление ясным умом»* [2, с. 328], также в курсе всех планов, однако очень осторожен и предусмотрителен: *«Мы поставили наши жизни и будущее на эту женщину, а между тем она не только непостоянна, но и смертна, а история королевского брака учит: младенец в утробе — еще не наследник в колыбели»* [2, с. 328].

Ричард и Рейф – незаменимые помощники Кромвеля во всех его делах, чего нельзя сказать о родном сыне Грегори. Грегори, юноша в расцвете сил, почтительный, вежливый, боготворящий отца, однако совершенно не имеющий присущей Кромвелю деловой хватки, бесхитростный, не обретший самостоятельности: *«Он бросает на Грегори беглый взгляд поверх бумаг и впервые за долгое время замечает руки сына [...] Но что тот делает? Складывает бумаги в стопку. Интересно, по какому принципу? Прочсть письма сын не может, они перевернуты. По содержанию? Невозможно. По датам? [...] Святая простота! Грегори кладет вниз бумаги побольше, наверх — поменьше»* [2, с. 126]. Кромвеля такая ситуация, когда приемные дети удались лучше, чем свои, разочаровывает. И хотя он никогда прямо не сетует на поведение и характер родного сына, мы видим, что к Грегори он относится с опекой, стараясь оградить его от королевских дел. Этот факт ярко проиллюстрирован эпизодом домашнего совета, на котором Грегори присутствует, очевидно, не потому, что он сообразительный, умный, способный ясно и быстро мыслить, как Рейф и Ричард, а только потому, что он его сын: *«Совет не государственный, а семейный, и заседают в нем Рейф Сэдлер и Ричард Кромвель, сообразительные, умеющие быстро сосчитать, быстро найти ошибку, быстро ухватить суть. И еще Грегори. Его сын»* [3, с. 322]. Таким образом, Грегори, родной ребенок, совершенно не похожий по

характеру на отца, является постоянной заботой Кромвеля, который понимает, что Грегори никогда не достиг карьерных высот и богатства самостоятельно, и если для приемных сыновей Кромвель готовит блестящее будущее на государственной службе, то в случае с Грегори, он желает поскорее снабдить сына землей, рентой и удачно женить, пока это еще возможно.

Проблеме острой необходимости в наследнике мужского пола для короля Генриха также отводится ведущая роль в текстах. Желание наследника становится для короля не просто прихотью, это настоящая жизненная цель, потому что только с появлением наследника род Тюдоров продолжится, а, значит, и предки, и ныне живущие склонятся перед величием Генриха-короля: *«Если король не может произвести наследника, остальное уже не важно. Победы, воинская добыча, мудрые законы, которые он принимает, великолепие его двора – все это ничто»* [3, с.126].

В итоге развод с первой женой Екатериной, не сумевшей подарить королю наследника, состоялся. Причина, по которой стал столь недолговечным и второй брак с Анной Болейн, оказалась той же. Несмотря на все попытки Анны показать, что девочка достойна управлять в будущем страной, встать на престол, авторитетные люди дают понять, что *«никто за границей не представляет маленькую Елизавету на троне»* [2, с. 325], поэтому столь явные попытки Анны становятся тщетными.

Генрих, безусловно, любит младшую дочь, с ней он игрив и нежен, однако придворные замечают, что: *«Как-то при мне он вот так же целовал чужое дитя»* [3, с. 173]. В этой фразе Леди Рочфорд кроется предположение, что все же Елизавета не является особенным ребенком, король относится ко всем детям таким образом. Генрих продолжает страстно желать сына, поэтому он с особой осторожностью и вниманием следит за следующей беременностью Анны. Например, в эпизоде, когда в комнате Анны происходит пожар, Генрих оказывается рядом с женой одним из первых, и особою заботу проявляет не столько к жене, сколько к нерожденному ребенку: *«Генрих, чуть не плача, обнимает жену и будущего наследника у нее в пузе»* [2, с. 364].

Когда Анна теряет ребенка в очередной раз, все находящиеся при дворе понимают, что более Генрих этого не потерпит, а значит, следует вновь ожидать вердикта короля, который изменит не только жизнь Болейн, но и вновь перевернет жизнь всего государства: *«– Что ж. Теперь, когда у нее, бедняжки, вновь не получилось выносить – что будет со страной?»* [2, с. 374]. Генрих вновь напуган и в ярости, вновь предчувствует, что данное событие предзнаменует конец всего рода Тюдоров: *«Чего Господь теперь от меня хочет? Что надо сделать, чтобы Ему угодить? Я вижу, что Бог не даст мне сыновей»* [2, с.166]. Отчаяние Генриха доходит до того, что, кажется, он уже готов принять своего незаконнорожденного сына Ричмонда и объявить его наследником престола. Показательным является эпизод, в котором Генрих, который ранее не был близок со своим бастардом, обнимает Ричмонда, и его *«лицо мокро от слез»* [2, с.398].

Генрих настаивает на том, что его первый брак был недействительным, и второй тоже не является законным. Король, настолько страстно желающий

получить сына, потому что именно сын, по его мне мнению, продолжит Тюдоровский род, и умножит величие Генриха во всей Европе, совершил уже две попытки обрести заветного наследника, которые вследствие стали «судьбоносными не только для Генриха, его жен, но и целого государства» [1, с. 119]. Два расторгнутых брака привели не только к многочисленным смертям, но аннулированию многих юридических законов, к отделению Англии от римской церкви, разрыву отношений с Испанией, созданию напряженных отношений с Францией. Однако Генрих не намерен отказаться от мысли о сыне, и уже обратил внимание на Джейн Сеймур, которая в третьей части и станет его женой.

Таким образом, важнейшее место в проблемно-тематическом плане исторических романов о Кромвеле занимает проблема «отцов и детей». С одной стороны, это взаимоотношения наставника и преемника, которые строятся не только на личной выгоде, но и на искренней любви и поддержке, с другой стороны это несоответствие «сынов» идеалам «отцов», влекущее за собой разочарование и, соответственно, разрушение родственных связей между отцами и сынами. В-третьих, автор показывает, что проблема отцов и детей становится решающей при рассмотрении перспектив развития целого государства. Рождение наследника в королевской семье является событием, скрепляющим прошлое, настоящее и будущее величие королевской династии воедино, а невозможность рождения сына-преемника трагически влияет не только на судьбу несчастного отца, вызывающего противоречивые чувства сострадания и критики, не только на и всех родственников и приближенных, а на целое государство, в корне изменив ход истории его развития.

Список литературы

1. Кабанова, И. В. Религиозная проблематика в романах Хилари Мантел о Томасе Кромвеле // *Философия и культура*. 2013. № 2(32). – С.119–122.
2. Мантел, Х. Внесите тела / пер. с англ. Е.Доброхотовой-Майковой, М.Клеветенко. М.: АСТ: Астрель, 2014. – 478 с.
3. Мантел, Х. Волчий зал / пер. с англ. Е.Доброхотовой-Майковой, М.Клеветенко. М.: АСТ: Астрель, 2011. – 672 с.
4. Сейбель Н.Э. Формы актуализации претекста в интертекстуальных драмах Х. Мюллера и П. Хакса // *Вестник Челябинского государственного педагогического университета*. 2015. № 1. – С. 259 – 268.
5. Проскурнин, Б. М. Историческая диалогия Хилари Мантел и «Память жанра» // *Филологический класс*. 2016. Вып. 2. – С. 77–83.
6. Baker, T.R. Beneath every history, another history: History, Memory, and Nation in Hilary Mantel's *Wolf Hall* and *Bring Up the Bodies* / T. R. Baker // *Graduate program in English Literature*. Calgary, Alberta, 2015. – 352 p.
7. De Groot, Jerome. *The Historical Novel (The New Critical Idiom)*. -London and New York: Routledge, 2010. – 208 p.
8. Hitchens, T. *The Men Who made England: Hilary Mantel's Wolf Hall*. Rev. of *Wolf Hall*, by Hilary Mantel. / T. Hitchens. – Toronto: Signal/McClelland & Stewart, 2011. – PP. 146 - 151.

THE PROBLEM OF «FATHERS AND CHILDREN» IN HILARY MANTEL'S HISTORICAL NOVELS ABOUT THOMAS CROMWELL

© M. A. Dezortseva

In article the problem of generations, «fathers and children» is considered, based on the material of the historical novels of the English writer Hilary Mantel «Wolf Hall» (2009) and «Bring Up the Bodies» (2012). It is concluded that this problem occupies the most important place in the problem-thematic plan of novels, since at the time when the English nation is on the verge of a new history, family connection becomes no less important. The imitation of the "successors" of the model of conducting state affairs of the "mentors", as well as the mismatch of the "sons" with the ideals of the "fathers" becomes a decisive factor in considering the development prospects of the whole state.

Keywords: historical novel, Hilary Mantel, «Wolf Hall», «Bring Up The Bodies», the problem of «fathers and children», Thomas Cromwell

УДК 821.112.2

ББК 83.3(4)

КОНЦЕПТ «ПОЗНАНИЕ» В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. МУЗИЛЯ

© Н.Ю. Коньшева

В статье дан обзор концепта «познание» в австрийской литературе XX века. Основное внимание сосредоточено на рассмотрении концепта в раннем творчестве Р. Музиля: эссеистике и романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса». Целостная гносеологическая концепция, изложенная Музилем в дневниках и эссе, нашла художественное воплощение в его первом романе. В статье анализируются способы репрезентации концепта, традиционные и авторские смысловые аспекты.

Ключевые слова: концепт, познание, путь, мышление, гносеология, опыт.

На фоне политического кризиса – краха многовековой империи – «познание» становится философски значимым концептом австрийской литературы XX века. Г. Брех, Ф. Верфель, Х. фон Додерер, Й. Рот, Ф. Браун, Л. Перуц – авторы по-разному подходят к проблеме познания мира, исходя каждый из собственной философии. Гносеологическая концепция Ф. Верфеля основана на интуитивном поиске. Познание мира через искушение иррациональным – главная тема романов Л. Перуца. По мнению Г. Бреха, познание нуждается в этике, значит его основу составляют вера и религия. Романы Й. Рота, Х. фон Додерера, Ф. Брауна отражают традиционный смысл – становление героя в ходе странствия. Таким образом, познаваемость мира, становление личности, самопознание, возможности логики – круг вопросов, которые объединяют писателей-современников.

Познание в эстетике Музиля – одна из наиболее частотных категорий. В разной степени концепт объединяет ранние дневниковые фрагменты («Листки из ночной тетради мсье вивисектора», «К теме «Век стилизаций» (Улица)» и др.), роман «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», эссе («О книгах Роберта Музиля», «Математический человек», «Очерк поэтического познания»), новеллы.

В раннем творчестве Музиль выступает не только как художник, но и как мыслитель. В дневниках он определил и сформулировал стратегию познания – «сумма взгляда изнутри наружу и снаружи вовнутрь» [7, s. 8], которая соотносится с главной гносеологической проблемой его творчества – наличие в жизни «сверхчувственного, не дающего осязаемого результата и находящегося за строгими границами разума» [9, s. 78, 81]. Музиль предлагает вместо безусловной веры в устоявшиеся догмы критический подход к их осмыслению, благодаря чему познаваемое обрывает «мнимыми» смыслами, которые, если они претендуют на достоверность, требуют оговорки. Сфера, в которой полагается искать решения, у Музиля предлагает только предположения, мнимые факты и гипотезы согласно тезису: нельзя принимать раз и навсегда установленные правила к конкретным ситуациям в жизни.

Зарождение музильевской концепции познания отражено в дневниках периода 1898–1916 годов². В эссеистике Музиль формулирует терминологию концепции и различает две области внешнего мира по отношению к познающему «я» – «рациоидную» и «нерациоидную». «Рациоидная» область, – поясняет Музиль, – охватывает физические явления, социальные и поведенческие модели, которые легко систематизируются. Факты в пределах «нерациоидной» области «не дают себя приручить, они неограниченно изменчивы и индивидуальны» [8, S. 1025–1030], с трудом подвергаются логическим операциям и упорядочению, требуют индивидуального анализа в конкретном случае – смятения, как Музиль их позже назовёт в первом романе. И хотя явления нерациоидной области не подчиняются сложившейся вековой логике, широта возможностей их познания – это открытость и гибкость в восприятии каждую секунду.

Если абстрактные категории закономерно спорны, то в статус сомнительных попадают у Музиля даже точные величины и вычисления. Хотя они служат лишь приёмом, иносказанием о наличии в жизни неосязаемых моментов, тем не менее, для анализа человеческого сознания и познания Музиль обращается к математике, «в которой рационалистичность и точность не исключают операций с величинами, мнимыми и иррациональными» [2, с. 169].

Семантика концепта «познание» в раннем творчестве Музиля разветвляется на два основных толкования: 1) процессы приобретения опыта, сведений об окружающем мире, способность познавать; 2) комплекс имеющихся знаний в какой-либо области. Музиль подвергает сомнению

² Последняя запись в рамках раннего этапа творчества относится к 1916 году.

знание как следствие логики, совокупность непреложных законов и фактов, и утверждает мыслительную последовательность и подвижность, потому что «было бы глупостью думать, будто все упирается только в знание; суть заключена в самом характере мышления» [8, с. 1007]. Первостепенная значимость познания в его течении, важен сам путь, а не его итог. Герой романа «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», осознающий странность операций с мнимыми величинами, понимает: то, что немислимо и не может иметь объяснений, тоже объяснимо; то, что нарушает привычную схему действия, тоже может быть приведено в порядок. Причина, по которой Музиль апеллирует к математике, заключается в характере мышления, свойственном ей. Само по себе мышление стихийно, и в силу своей стихийной природы оно способно утрачивать цель и смысл мыслительного процесса. Способ математической логики позволяет мышлению самоограничиваться. Следовательно, в раннем творчестве первый смысловой аспект концепта – познание как процесс – преобладает над вторым: «Мысль есть само внутреннее развитие. <...> Она может быть мертвой, но, когда она оказывается конечным звеном внутреннего развития, ее сопровождает чувство завершенности и надежности» [3]. «Процессуальность» познания фиксируется лексемами со значением опредмеченного действия: объяснение, размышление, рассуждение, мудрствование, понимание, постижение, искания др. Множественность синонимов говорит об асимптотической природе мышления, непрерывном внутреннем развитии.

Поиск возможностей духовного становления, новых путей познания, завершенность и незавершенность движения мысли – вопросы, которые поднимаются в равной степени в эссе, дневниках, романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса». Мы исходим из того, что в эссе Музиль излагает гносеологическую концепцию, роман становится формой проверки теории.

В «Душевных смутах...» концепт «познание» обусловлен, во-первых, жанром воспитания. Р. Музиль рассказывает историю становления и нравственного выбора ученика, который, столкнувшись с иррациональностью жизни, осознаёт несовершенство мира иллюзий. Во-вторых, мировоззрением автора, нашедшим воплощение во всём творчестве писателя не только как творческий метод, но и как целостная концепция. В течение всего творческого пути Р. Музиль формирует свой стиль, своего героя, его жизнь отмечена поисками способов самовыражения, выбором между искусством и наукой. «Глядя на собственную работу, Музиль едва ли мог отличить две области друг от друга, одна из которых была связана с другой» [6, с. 13]. В-третьих, главная задача литературы начала века – нахождение и обретение духовных ценностей, духовной опоры в преддверии меняющихся историко-культурных координат; «деструктивная энергия культурного, общественного и технического развития рубежа веков и первого десятилетия XX века сменяется поиском альтернативного пути познания – познания поэтического или религиозного» [4, с.12]. Эти поиски отразились в романе Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса».

В произведении концепт устойчиво сохраняет первый аспект – познание как процесс, и стремится ко второму (обретение Тёрлесом духовного опыта, гармонии физического и психического, при которой знание становится «прочным своим достоянием» [1, с. 68]).

Лексический состав «познания» в ранней прозе Музиля необыкновенно велик и представлен большим количеством метафор, которые, несмотря на их образность, не опровергают непрерывности мыслительного процесса: осмысления, наблюдения, вивисекции. Наиболее частотные из них – «die Unterwerfung der Tatsachen» (подчинение фактов) [8, Bd. 9, s. 1026], «aufs Geratewohl die dunklen Wände abzutasten» (наугад исследовать темные стены) [9, s. 98], «sie warauf den Wegen der Sinnlichkeit zu ihm gekommen» (она пришла к нему дорогой чувственности) [Ebd., s. 104], «die verschwiegenen Verstecke» (скрытые тайники) [Ebd., s. 65], «ein heller Weg» (светлый путь) [Ebd., s. 139], «dunklen, geheimnisvollen Weg» (тёмный, таинственный путь) [Ebd.]. Познание традиционно осмысляется в романе метафорой дороги, движением от тени к свету, от неясного к понятному и знакомому. Кроме смыслового наполнения, разным становится характер пути: следование на ощупь через пороги комнат сменяется узкими лестницами, тёмным коридором и, наконец, твёрдым решением сбежать из интерната, которое принято героем, когда история Базини перестаёт интересовать Тёрлеса.

Познавательный интерес подростков в романе составляет то, что актуально в соответствии с их возрастом, уровнем развития, социальными условиями, воспитанием. Исходя из этого, Музиль предлагает четыре разные стратегии познания, соотносимые с центральными героями романа – Райтингом, Байнебергом, Базини и Тёрлесом.

Познание как этап обучения в интернате и как образ жизни маленького Тёрлеса имеет разные отправные точки. Первая – социализация, процесс интеграции индивида в группу. Роман открывает сцена разлуки Тёрлеса с родителями, намекая на внезапный конец детства героя. Уже в экспозиции романа становится заметным, что родители утрачивают влияние на Тёрлеса. Отец просит Байнеберга присмотреть за ним, перекладывая с себя ответственность. Вскоре Байнеберг будет оказывать значительное влияние на их сына. Эпизод прощания становится основой для дальнейшего повествования. Тёрлес из привычной домашней атмосферы помещён в закрытое учебное заведение за городом. Отлучение от родителей, связи со сверстниками становятся необходимыми условиями развития собственной идентичности. В учебном заведении Тёрлес вынужден придерживаться требуемых правил и убеждений, принимать навязываемые ценности и цели, которые не соответствуют привычному представлению о мире, что приводит героя к расстройствам, смятениям.

Чтобы разобраться в душевной путанице в течение истории, описанной автором в тексте, Тёрлес наблюдает, анализирует, размышляет – является чаще молчаливым слушателем, кажется более пассивным участником в сравнении с философом-Байнебергом («Новый путь мы можем найти только самым тщательным размышлением. Этим я интенсивно занимался в течение

последнего времени» [9, с. 125]). Активное мышление Тёрлеса постоянно меняется пассивным созерцанием. Проявляя внешнюю безучастность к пыткам Базини, внутренне герой находится в постоянном напряжении и в состоянии беспокойства, поэтому даже в ситуации наблюдателя процесс познания для него не становится безрезультатным.

Способность познавать у интеллектуального героя романа Музиля обусловлена особым складом ума и выражается в стремлении к познанию и открытости восприятия, в умении сомневаться и опровергать, понимании того, что не всякое знание неизменно, абсолютно и является следствием законов логики. Путь познания героя направлен прежде всего к себе. Метафорически Музиль называет этот процесс – «склонясь над самим собой» [1, с. 21]. Герой не противится чувствам и эмоциям, которые его внезапно охватывают. Напротив, именно эти ранее незнакомые ему переживания и состояния души приоткрывают физическую сторону познания: «Тёрлес сидел ни о чем не думал и все же был внутренне предельно занят. При этом он сам наблюдал за собой. Но так, словно, глядел в пустоту и видел себя как бы со стороны. Однако из этой неясности в отчетливое сознание все явственнее проталкивалась одна потребность» [1, с. 69]. В этот момент он обнаруживает, что находится в состоянии возбуждения от вида голого тела Базини, от его стонов во время наказания и т.д.

Сексуальный опыт Тёрлеса становится вторым импульсом к познанию и является отражением фрейдистской теории о комплексе Эдипа. В экспозиции ученики с почтением прощаются со отцом Тёрлеса, в случае Фрейда – соперника в борьбе за мать. Божена, которая, с одной стороны, проявляла контроль за воспитанниками, с другой, была воплощением пошлости, в совокупности становится олицетворением извращённого материнского начала для каждого из воспитанников. В её отношениях с мальчиками тема материнства так или иначе появляется. Базини, желая казаться более взрослым, говорит о своей независимости от матери. Божена рассказывает о знакомстве с матерью Байнеберга. Тёрлес, присутствовавший при этом диалоге, вдруг на месте матери одноклассника видит свою собственную. Даже в финале герой не избавляется от этой связи: ощущая тепло и запах матери, он обращает внимание на рошу и домом Божены, мимо которой они проезжают.

Чувственность – только одна, хотя и самая важная часть жизни, которая постоянно приводит Тёрлеса в смятение, растворяет чувство собственной идентичности и тем самым ставит под сомнение прочность повседневных структур. Снова и снова, испытывая страх и интерес, Тёрлес переживает моменты, когда эта другая сторона реальности вспыхивает.

Соотнося «познание» с Тёрлесом, нужно отметить, что, как и другие концепты романа («страх», «инакость», «мораль»), оно тоже связано с этапами взросления героя. Существенное влияние на развитие Тёрлеса оказал принц Г., который упоминается лишь в нескольких эпизодах. «Принц заронил в нём то знание людей, которое учит узнавать и чувствовать другого, <...> предвосхитить его духовный облик» [Там же, с. 11]. Это знание впоследствии помогает ему понять мотивы поведения одноклассников. На данном этапе

развития Тёрлес заводит знакомство с ними, которое окажется значимым. Интерес к Божене как женщине и женщине социально и нравственно ниже его вскоре становится «фантастическим воспоминанием» [Там же, с. 59] на смену которому приходит «что-то серьезное» [Там же]. Переходя на новый этап духовного, умственного развития, герой меняет интересы, меняются и объекты его познания. Вопросы, интересующие его, становятся более глубокими, проблемными (почему Базини позволил себе украсть? Что он чувствовал в этот момент? Как он мог дойти до такой степени унижения? Мог ли я быть на его месте? и т.д.).

В конце нелёгкого, тернистого пути, через «тесные заколуки чувственности» [Там же, с. 126], которым пробирался герой, возникают стыдливые, пугающие воспоминания, которые некогда вызывали смятения. Красивой, стилистически выбивающейся из всего романа метафорой Р. Музиль увенчивает повествование о «душевных смутах воспитанника Тёрлеса»: «Какой-то отрезок развития кончился, душа, как молодое дерево, прибавила себе новое годовое кольцо...» [Там же, с. 141]. Онтологические понятия времени, движения, течения жизни приобретают в финале романа элегическое звучание и при этом продолжают традиционные смыслы «пути».

Процесс познания в ранней прозе Музиля уподоблен борьбе, душевным и физическим истязаниям, символизирующим, что опыт и результат достигается нелегко. Концепт приобретает новый смысловой аспект, который актуален как для эссеистики, так и для романа: познание – это борьба, тяжесть, бремя, препятствие, то, что затрудняет спокойное течение жизни («интеллектуальные и эмоциональные дебри» [8, с. 999]). Тёрлес ищет понимания. Соответственно, состояние неопределённости, смятение, замешательство, разочарование, непонимание – те промежуточные неизбежные пороги и препятствия в познании, которые способствуют пониманию, стимулируют желание знания. Так, столкнувшись с непониманием мнимых чисел, Тёрлес, обращается за помощью сначала к школьному товарищу Байнебергу, затем к учителю математики. Но не получив необходимого разъяснения, подросток вынужден сам находить ответы на интересующие его вопросы в философских трудах, не менее труднодоступных для осознания: «Следующий же день принес горькое разочарование. Утром Тёрлес купил дешевое издание тома и воспользовался первым же перерывом, чтобы приступить к чтению. Но из-за сплошных скобок и сносок он не понимал ни слова, а если он добросовестно следовал глазами за фразами, у него появлялось ощущение, словно старая костлявая рука вывинчивает у него мозг из головы. Когда он примерно через полчаса, устав, перестал читать, он дошел только до второй страницы, и на лбу у него выступил пот» [1, с. 81]. Музиль безжалостно иронизирует над своим героем, но эта ирония оправдана, не несет отрицательной окраски, а имеет метафорический подтекст. Исходя из этого, в романе утверждаются две важные истины: во-первых, тяжёл путь познания и не менее тяжело бремя, которое несёт знающий; во-вторых, знание ощущается и переживается Тёрлесом, приобретается через собственный опыт и труд, а не в готовом виде. Именно поэтому герой, не выдержав тяжести ответственности, бежит от неё, поэтому у

Тёрлеса не получается объяснить учителям мотивы своего поведения, а они не могут его понять.

Возможности познания указывают на сильные стороны характера персонажа, отсутствие знания – символ слабости. Выстраивая контраст, Музиль подчёркивает значимость работы личности в процессе понимания. Сомнения Тёрлеса открывают ему широкие возможности познания, равнодушие Базини к своей душе и судьбе наоборот сужает для него эти возможности. В эпизоде противостояния главного героя Райтингу реализуется аспект «знание как оружие», которое доступно Тёрлесу, но недоступно Базини. Поэтому Базини оказался в сложной ситуации, а не Тёрлес. В то же время как необходимые условия когнитивных процессов, смятения делают не только Базини беспомощным, но и Тёрлеса. Принципиальной разницей становится характер беспомощности того и другого героя. Слабость Тёрлеса продуктивна, служит стимулом к познанию, слабость Базини становится знаком пассивности, бездействия, подчинения воле случая:

– И ты делаешь все, что от тебя требуют?

– Что мне остается? Я хочу быть снова приличным человеком и обрести спокойствие.

– Что произойдет, однако, между тем, будет абсолютно всё равно тебе?

– Я не могу себе помочь [9, s. 109].

Каждый из героев романа в проступке Базини находит познавательную ценность, руководствуясь разными целями. Для Тёрлеса эта ценность заключена в духовном, нравственном познании. Иную стратегию практикуют Байнеберг и Райтинг, которым важна практическая сторона познания. Байнеберг формулирует: «...Что мне будет трудно мучить Базини – это как раз и хорошо. Это потребует жертвы. Это подействует очищающе. Я обязан перед собой ежедневно постигать на его примере, что сама по себе принадлежность к роду человеческому решительно ничего не значит» [1, с. 60]. Для Райтинга Базини познание становится орудием подавления воли, управления сознаниями. Ему не важно, кого унижать, принципиален сам факт пыток ради забавы. Познание для героев – путь к военной карьере, а гуманизм, милосердие, уважение к личности остаются вне сферы их развития. В своём искаженном абсолютизме они «стремятся очистить мир..., избавиться от стыда за взрослых, одолеть жизненную грязь» [5, с.85] путём давления и подчинения других своей воле. Принципиальное отличие позиций героев в том, что Байнебергу важна идеологическая и философская суть познания, он теоретик, Райтингу нужна абсолютная власть, его познание практическое.

Знание, сообразительность, находчивость, развитость душевная, умственная, физическая как составляющие концепта «познание» становятся объектом иронии, если соотносятся с образом Базини: «нравственная неполноценность <...> и его глупость были одного происхождения» [1, с. 49]. Автор даёт саркастичную оценку образу, характеризуя ночные свидания с Боженой: «Настоящее вождение при его отсталости в развитии было, конечно, ему чуждо» [1, с. 48]. Божена воспринимает его как «смешного, благородного, но глупого» [9, s. 36]. На фоне других воспитанников

неразвитость Базини становится более заметна. Он по-детски хвастается перед сокурсниками выдуманными победами и успехом у женщин, окружён чрезмерной опекой и контролем со стороны матери. Всё это становится дополнительным поводом для шуток между одноклассниками. Неполноценность и слабость как определяющие черты характера Базини образуют антонимическую связь внутри «познания».

Роман воспитания актуализирует тему школы. Поэтому смыслы концепта «познание» составляют проблемы, связанные с системой обучения воспитанников в интернате. Уроки, непонятые темы, личность учителя становятся предметом размышления Тёрлеса, диалога Байнеберга и Тёрлеса – единственных воспитанников, для которых слово «учение» имело значимость и теоретическую, и практическую. В разговоре оба героя приходят к единому мнению, что учебные занятия не приносят никакой пользы, что это пустая трата времени, а выполненный на день план – формальность. В духовном, умственном и физическом развитии воспитанников ничего не меняется, остается пустота и голод. Источником положительного знания, олицетворением жизненного опыта, рациональности, объективности, мудрости в романе являются родители Тёрлеса. Они дают Тёрлесу и Базини то, чего не позволяет система образования и ценностей – право на ошибку. Результатом процесса освоения мира в итоге оказывается не знание, а качества, которые приобрёл герой: сдержанность, «рациональную чувственность», объективность. Поэтому в финале меняется и его реакция на родительские письма. Впервые герой обретает душевный покой, чувство уверенности, «как будто он почувствовал прикосновение крепкой, доброй руки» [9, s. 136].

Вопросы восприятия и оценки актуализируют музилевские смыслы о поэтическом познании, о двойственной природе вещей, подробно описанной в эссе «Очерк поэтического познания», 1918. Высший уровень, к которому стремится познание Тёрлеса, – это рождение художника, философа, учёного. Выражения, характеризующие героя с этой стороны, – «талант», «способность», «поэтические опыты», «духовные дела» и «духовная пища». В своих эссе Музиль выступает с идеей, базирующейся на утверждении особой формы познания, «отрицании рациональной логики и иррационального озарения» [4, с. 22], называя её поэтическим познанием. Познание осмысливается как основа созерцания жизни, заключая в себе суть творчества: «Творить означает, прежде всего, размышлять о жизни, а потом уж изображать ее» [8, с. 1000]. Образ Тёрлеса становится иллюстрацией концепции Музиля об основах творчества и его созерцательной природе. Удивительным образом герою, преодолевшему события своей юности, удается сочетать чувство и разум («чувственный ум», как пишет Музиль [1, с. 119]). Тёрлес остается верен себе, не утрачивает тех свойств, какими обладал, и обретает понимание.

«Познание» – одно из центральных понятий творчества Р. Музиля. Содержательно оно объединяет публицистику и романистику. Гносеологическая концепция изложена Музилем в его ранних дневниках и эссе. Она подразумевает практическое познание действительности, опытным путём,

переживанием страха, стыда, вины, – и предлагает подвижность в восприятии мира, сомнения во всяком знании.

Список литературы

1. Музиль Р. Душевные смуты воспитанника Тёрлеса / Р. Музиль; пер. с нем. С. Апта. – СПб.: Азбука-классика, 2000. – 200 с.
2. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2: Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской лит-ре XX века / Сост. Э.В. Венгерова. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т., 1999. – 303 с.
3. Музиль Р. Из дневников [Электронный ресурс] / Р. Музиль // А.В. Карельский. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. – М.: РГГУ, 1999. – Вып. 2. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/MUZIL/musil2_5.txt (дата обращения: 16.10.2019)
4. Сейбель Н.Э. Поэтика австрийского романа: автореф. дисс. ... докт. филол. наук / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2007. – 38 с.
5. Сейбель Н.Э. «Страх взросления» в немецкой драматургии начала XXI века / Н.Э. Сейбель // Филологический класс. – 2017. – Т. 5. – № 1. – С. 84–87.
6. Kraft H. Musil / H. Kraft. – Wien: Zsolnay Verlag, 2003. – 356 s.
7. Musil R. Aus den Tagebüchern / Ausw. von Karl Markus Michel. – Berlin: Suhrkamp V., 1963. – 189 s.
8. Musil R. Essays und Reden. Kritik / R. Musil // Gesammelte Werke / Hrsg. von A. Frise. – Hamburg: Rowolt, 1978. Bd. 8, 9. – 1694 s.
9. Musil R. Die Verwirrungen des Zöglings Törless / R. Musil. – Hamburg: Rowohlt V., 1992. – 159 s.

This article represents review of the concept “knowledge” in Austrian literature of the 20th century. The main attention is concentrated on the consideration of the concept in early works of R. Musil: essay writing and novel „The Confusions of Young Torless”. Holistic epistemological concept, which is set out in diaries and essays of Musil, found artistic expression in his first novel. The ways of representation of the concept, traditional and author's semantic aspects are analyzed in this article.

Keywords: concept, knowledge, way, thinking, development, nonsense.

УДК 875-394

ББК 83.3(0)321

ТРАГЕДИЯ РОКА В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ: АНТИГОНА, ДОЧЬ ЦАРЯ ЭДИПА

© М.И. Лазариди

В статье говорится о высоких свойствах античной трагедии, основанной на древних мифах. Она способна вызывать состояние калокагатии, поддерживать авторитет этических канонов, которые позволяют сохранять человеческое достоинство вопреки ударам судьбы.

Ключевые слова: миф, трагедия, рок, единство прекрасного и нравственного, родовая память, Антигона.

Античная художественная культура получает название *классической*. По мнению Гегеля, такое общественное состояние, при котором цели и ценности коллектива находятся в равновесии с целями и ценностями личности, трактуется в истории культуры как *классическое*.

Античное оказалось столь притягательным в качестве нормы, образца для всех последующих эпох, потому что античное художественное сознание выступало как синкретическое, то есть целостное по своей природе.

Эстетически и этически совершенное явление в эпоху античности описывалось при помощи категории *калокагатии*, что означает единство прекрасного и нравственного. Воспитанию античного человека присуща целостность: чувственный, телесный компонент прекрасных объектов органично совмещается с высоким духовным, символическим содержанием.

Поэтому в античности особое место приобретают идеи художественного воспитания. Как известно, в Древней Греции государство обеспечивало гражданам возможность посещать театральные представления, где шли драмы из жизни героев – на их подвиги было ориентировано юношество. Основой драматических произведений, как правило, служили древнегреческие мифы.

Миф – это поэтический способ познания мира, затрагивающий самые глубинные основы национального самосознания, воспитания духовности, определения фундаментальных структур всего последующего бытия. Древнегреческий ученый-энциклопедист Платон впервые сформулировал незыблемость символической достоверности мифа и поднял вопрос о научном и мифопоэтическом способе постижения бытия человека. Платоновская формула синтеза научно-мифического понимания мира является необходимым дополнением аналитической теории Аристотеля, его гениального ученика. Земное и небесное, Аристотель и Платон, антагонизм и единство, мифы и наука составляют систему, которая неразрывно связывает индуктивные и дедуктивные способы познания мира, постижения истины, воспитания совершенной личности.

Что такое миф? Это сказка, рассказанная как забава, которая забывается с уходом детства и уже не затрагивает душу взрослого человека? Или это система нравственных ориентиров, которая помогает правильно решать сложные задачи взрослой жизни, которая помогает не утратить человечность, не превратиться в робота, но может быть, это основа, которая поддерживает в человеке героические устремления – тот золотой запас неистребимого чувства доброты, красоты, истины, который используется в роковые минуты жизни, являясь неожиданностью и для самого героя. Недаром древние говорили: «Познай себя». Действительно, познание микрокосма не менее увлекательно, чем изучение большого космоса. Так чему же учат мифы?

Напомню, что «Антигона» относится к циклу фиванских мифов. Антигона была дочерью несчастного царя Эдипа, разгадавшего загадки

сфинкса и ставшего царем; Эдипа, которому суждено было убить отца и жениться на собственной матери.

Есть выражение – «греческая трагедия». Это не только название жанра литературы, но и действие, когда смерть следует за смертью. Умирает Лай от руки своего сына Эдипа, повесилась Иокаста, вышедшая замуж за собственного сына, Эдип ослепил себя, без вины виноватый, но не простивший себя.

В «Антигоне» речь идет уже о детях Эдипа. И они должны испить всю чашу горя и бесчестья. Проклятые отцом, в один день погибают сыновья Эдипа – Этеокл и Полиник, в борьбе за власть отдавшие свои молодые жизни.

«Рухнул злосчастный род...»

Семеро против фив, 128

Один из них – Этеокл – «защитник безупречный городских святынь» будет похоронен со славой, второй – Полиник – не предан земле:

«А Полиника труп несчастный в поле поруганный лежит...»

Антигона, с.125

А тело брата, Полиника, выбросят

Без похорон, псам на съеденье, за стену (...)

Ни возлияний у его надгробия

Не будет, ни рыданий. И в последний путь

Его со славой не проводят близкие.

Семеро против Фив, 132

Эсхил подробно описывает обряд похорон, традицию, которая складывалась на протяжении тысячелетий. Вот на что посягает Креонт, запрещая оплакивать и хоронить тело Полиника. По греческим верованиям, душа человека, не преданного погребенью, вовек не найдет упокоения.

Полиника нельзя оплакать, нельзя похоронить – под угрозой смерти – таково решение Креонта, правителя Фив, брата Иокасты и родного дяди-деда всех детей Эдипа: Этеокла, Полиника, Антигоны, Исмены.

Трудный диалог сестер: что делать?

Исмена, потерявшая двух братьев в один день, не хочет лишиться и сестры и так рано умереть. Это понятно. Но сильнее всего страх, желание сохранить покой, уцелеть в кровавой схватке сил земных и божественных. Она решила смириться:

«Я буду подчиняться тем, кто властен;

Нет смысла совершать, что выше сил».

Антигона, 143

Антигона – натура цельная. Для нее нет необходимости раздваиваться в сомнениях о том, спасти ли собственную жизнь или честь дома. Дело даже не в этом: она сестра Полиника, кому же заняться погребением, как не ей. Похороны преступного брата для нее не подвиг, здесь даже и думать нечего, надо поступать как должно, а там – будь что будет. Она исполняет божественный канон. «*А ты, коль хочешь, Не чти законов, чтимых и богами*» (Антигона, 143), – говорит она Исмене.

Что такое брат для древних греков (и не только для древних)? Это самый дорогой родственник, ибо он хранитель чести семьи.

Помнится, как моя мама – Мария Афанасьевна Софрониди – рассказала мне притчу: У одной женщины в плен попали все мужчины из ее семьи. Это были ее муж, брат, сын. Ей было разрешено освободить только одного из них. Она освободила брата. «Мужа я еще найду, сына я еще рожу, но я не в силах найти брата», – сказала она.

Через годы я встретила с такой системой ценностей у Софокла. Я была поражена: ведь моя мама Софокла не читала! Значит, у нее сохранилась родовая память, за тысячелетия принявшая форму национального менталитета.

Итак, Антигона решила идти на смерть, защищая честь семьи. Она не могла позволить себе, чтобы душа брата никогда не смогла найти успокоения. Но решится ли она идти на смерть?

Несколько лет тому назад мне посчастливилось присутствовать на спектакле, посвященном 2500-летию Софокла в Греции. Ставили «Антигону» в театре Эпидавра, центре Асклепия, бога врачевания.

Театр замер, мороз по коже побежал у зрителей, когда Исмена сказала Антигоне: «Ты не сможешь! (похоронить брата)». Антигона отвечает ей с каменным спокойствием: «Если следует (надо сделать) я смогу!».

Антигоне удалось пройти мимо стражи и посыпать песком тело брата-обряд похорон был совершен. Но ее схватили и привели в Креонту. Креонт приказал заключить дерзкую Антигону в темницу. Напрасно молил его единственный сын Гемон, жених Антигоны. Напрасно укорял его мудрец Тиресий, слепой старец, прорицатель, за то, что тот хочет убить Полиника дважды, ведь один раз сын Эдипа уже был убит: *«Какая доблесть мертвого казнить»* (Антигона, 157). Тиресий предрекает много горестей Креонту в недалеком будущем, потому что царь в своей гордыне дважды провинился (перед Антигоной и Полиником):

Живую душу, дочь дневного света,
В гробницу ты безбожно заключил,
А тьмы подземной должника под солнцем
Удерживаешь, не предав могиле
Нагой, несчастный, полный скверны труп.

Антигона, 158

Креонт не успевает исправить трагическую ошибку. Повесилась в темнице Антигона. Заколос себя его сын Гемон, жених Антигоны. Мать Гемона, жена Креонта, Эвридика восприняла весть о смерти единственного сына с таким ледяным спокойствием, что предводитель хора ужаснулся. Он не ошибся в своих мрачных предчувствиях – через минуту слуги обнаружили истекающий кровью труп Эвридики, которая покончила с собой, не в силах пережить смерть сына. Креонт молит судьбу: «Чтоб не видать мне завтрашней зари!» (Антигона, 167)

Закончился спектакль. Прошло несколько часов с начала того чуда, что называется театром. Мы сидели на огромных, обогретых июльским солнцем камнях и смотрели на сцену. Нас было около 160 человек из 40 стран мира, приехавших на курсы летней школы в Университете им. Каподистрин в Афинах. В Эпидавр, в театр, которому 2400 лет, нас привезли на четырех

пульманах – прекрасных комфортабельных автобусах, где кондиционеры, телевизор, видеомэгнофон... Но главное – это были ученики (от 19 до 72 лет). Внимательные глаза, добрые души...

Декорацией в древнем театре служили небо, горы, деревья, заходящее солнце. Весь спектакль пела неизвестная птица, и у нас древний театр, пьеса Софокла странно переплелись с современностью, почти нереальной.

Долго не было никакого действия... Вдруг возникли какие-то тени: это к сцене пробирался хор, женщин тридцать, все в черном. На сцене все время находились три женщины в красном, а в белом – Антигона и Тересий. В каком-то фантастическом танце передвигались рабы Креонта...

Странный, потрясающий, сказочный спектакль. Театр под открытым небом, вмещающий около 17 000 человек (почти половина мест была занята). Многие не могли удержать слез. И я проплакала весь спектакль. Нас ведь тоже в семье четверо: два брата и две сестры. И нами многое прожито. А трагедия показывает тебе те обстоятельства, в которые можешь попасть ты или дорогие тебе люди. Это и есть *катарсис* – очищение, а слезы помогают ему осуществиться.

Здесь торжествует принцип *калокагатии* – доброта и красота. Вот что должен нести театр человеку, вот как он должен перевернуть душу человека, чтобы через страдания она очистилась.

Я помню, как молодой грек говорил своей девушке: «Ты думаешь, это было тогда? Нет, нет, это (происходит) сейчас, сейчас!».

«Антигона» – моя любимая древнегреческая трагедия, очень любима и в Греции. Было много постановок и дни юбилея Софокла. И это не случайно.

Греческая трагедия... Чему же она учит? С одной стороны, Софокл утверждает: «*Нет смертному спасения от бед, что предначертаны судьбой*» (Антигона, 16). Но и в этом случае, если человеку выпадает трудная судьба, беспощадное стечение обстоятельств, единственная опора – его честь, совесть, непреложное желание выполнить предназначение:

Человеку сознание долга всегда –

Благодеяния первый и высший залог (*Антигона, 168*)

Прошли века и тысячелетия. Но есть нечто, что не стареет; то, без чего не может быть человека, народа, страны. Это честь, любовь, истина. Помнить об этом, не лишаться человечности в своей гордыне учат нас древние мифы и их гениальные интерпретаторы.

Список литературы

1. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. – М., 1965.
2. Софокл Антигона // Драмы. – М.: Наука, 1990.
3. Эсхил Семеро против Фив. – М.: Искусство, 1978.

THE TRAGEDY OF FATE IN ANCIENT GREEK MYTHOLOGY: ANTIGONE, DAUGHTER OF THE TSAR OEDIPUS

© *M.I. Lazaridi*

In article it is told about high properties of the antique tragedy based on ancient myths. She is capable to cause a condition of a kalokagatiya, to maintain authority of ethical canons which allow to keep human dignity contrary to strokes of bad luck

Keywords: the myth, the tragedy, fate unity fine and moral, patrimonial memory, Antigona

УДК 82-21

ББК 83.3(4)

ШЕКСПИРОВСКИЙ ОБРАЗ ГАМЛЕТА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КРИЗИСНЫХ ПЕРИОДОВ НОВОЕВРОПЕЙСКОЙ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

© *С.Г. Липнягова, М.С. Щукина*

Статья посвящена роли трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» и образа её заглавного героя в судьбе новоевропейской гуманистической мысли. Фигура шекспировского Гамлета представлена в качестве ярчайшего примера художественного переосмысления ренессансной модели гуманизма и соответствующей ей концепции человека в новоевропейской философско-художественном дискурсе. Особое внимание уделяется критическим для ренессансной модели гуманизма периодам.

Ключевые слова: ренессансный гуманизм, гуманистическая концепция человека, принц Гамлет, У. Шекспир.

В основе Ренессанса как культурно-исторической эпохи лежало особое понимание человека как подлинной меры вещей, как эталона совершенства мироустройства, что позволило Л. А. Пинскому [8], Н. А. Бердяеву [1], И. О. Шайтанову [11], К. А. Сергееву [9] определить ренессансный гуманизм как гуманизм антропологический.

Шекспировский гений, питаемый философией ренессансной эпохи, породил целый ряд наиболее репрезентативных для своего времени сюжетов, мотивов и образов, признанных впоследствии вневременными. Таков сюжет и центральный образ-персонаж трагедии «Гамлет, принц Датский», ставшей художественным воплощением кризиса ренессансного гуманизма и соответствующего ему образа Человека. Принимая во внимание этот факт, ставший уже общепризнанным, проследим за судьбой шекспировской трагедии и образа Гамлета в контексте европейской гуманистической мысли XVII–начала XX веков. Особого внимания заслуживают те критические для ренессансной модели гуманизма периоды, когда в процессе адаптации к новым культурно-историческим условиям гуманистическая мысль

трансформировалась, что в свою очередь, находило отображение в современной рецепции шекспировской трагедии и образа Гамлета.

И. О. Шайтанов называет трагедию о принце Датском «произведением самого горького прощания с гуманистической идеей», не оправдавшей возлагаемых на неё надежд [11, с. 123]. Однако невоплотимость идеалов заставила гуманистов искать иную опору для обоснования веры в Человека как свободного, разумного устроителя своей жизни и окружающего мира.

Так, уже в лоне трагического гуманизма зародилась надежда на действенную силу человеческого Разума. Поэтому Гамлет Шекспира «борется мыслью и за мысль» [10, 195]. Вера в мощь Разума, способного осуществить рациональное, а значит, и гармоничное мироустройство, нашла воплощение в классицизме. В соответствии с классицистическими эстетическими установками в европейской литературе эпохи Просвещения переосмыслялась и трагедия о принце Датском [5]. Так, в «Гамлетах» У. Давенанта (1661), Ж.-Ф. Дюси (1769), В. Богуславского (1798) и других центральной стала идея отмщения за преступление и восстановление справедливости.

Романтическая мысль взяла в качестве гуманистического ориентира творческую индивидуальность, наделенную бездонным внутренним миром, обуреваемую страстями и благородными устремлениями, способную в творческом акте преобразить мир.

Романтическим культом «гения» обусловлено обращение к творческому наследию У. Шекспира. В восприятии И. В. Гёте («Годы учения Вильгельма Мейстера», 1795), а впоследствии и в европейской романтической рецепции, представленной работами Ф. Шлегеля («Об изучении греческой поэзии», 1796), С.-Т. Кольриджа («Лекции о Шекспире и Мильтоне», 1811–1812), У. Хэзлитта («Герои шекспировского театра», 1817), Гамлет станет трагическим олицетворением бездействия [3]. Отсутствие деятельного начала объяснялось романтиками излишней рассудочностью принца, мешающей ему поступать интуитивно, прислушиваясь к своему сердцу и чувствам.

Разрабатываемая романтиками концепция человеческой личности, во многом продолжившая искания ренессансного гуманизма, оставила отпечаток на рецепции образа Гамлета в европейской литературе рубежа XVIII–XIX веков. Так, в немецкой предромантической, а затем и в романтической западноевропейской литературе зарождается тенденция восприятия и осмысления шекспировской трагедии как трагедии Гамлета. Подобный ракурс восприятия произведения породил споры вокруг характера героя, сущность которых сводилась к двум противоположным мнениям о причинах его бездействия: И. В. Гёте, Ф. Шлегель, У. Хэзлитт и другие видели таковые во внутренней противоречивости характера Гамлета, другие же, например, С. Джонсон, К. Вердер считали, что принц медлит из-за влияния внешних обстоятельств, таких как отсутствие доказательств вины Клавдия [8]. Описанный «субъективный» подход вызвал появление «героического» и «негероического» взглядов на фигуру Гамлета, напрямую связанных с восприятием образа Датского принца как собирательного образа национальной интеллигенции. Так, например, о Гамлете как типе интеллигента неоднократно

упоминалось в отечественной критике и публицистике («Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры» В. А. Лукова, Н. В. Захарова, Б. Н. Гайдина, «Раскольников, принц датский. Культурные парадигмы Шекспира и Достоевского в пьесе Х. Мюллера «Гамлет-машина» Халипов В. В. и многие другие).

При этом точкой соприкосновения образа Гамлета и типа интеллигента стала глубокая гуманистическая основа, используемая Шекспиром при создании образа принца и питающая феномен интеллигенции [2]. Именно на интеллигенцию возлагалась «гамлетовская» задача восстановления справедливости (моральной, социальной и т.д.), что отвечало гуманистическому принципу об ответственности человека за окружающий мир. В связи с этим в XIX веке формируется особое внимание к фигуре Гамлета, ёмкость и жизненность образа которого позволила множеству национальных культур принять его в качестве самобытного типа интеллигента.

Так, об «онемечивании» образа Гамлета свидетельствуют работы «О Гамлете» Шекспира» (1829) Л. Берне, «Шекспир» Г. Г. Гервиуса (1849—1850), творчество Г. Ф. Фрейлиграта, а также немецких писателей XX века, продолживших немецкую традицию дегероизации фигуры Датского принца. Освоение образа Гамлета польской национальной культурой связано с творчеством Я. Мальчевского и С. Выспяньского, представивших Гамлета в качестве обобщенного образа польской интеллигенции, ответственной за судьбу своей страны. А во второй половине XX века – З. Херберта, Е. Журека, Я. Гловацкого, запечатлевших утрату образом Гамлета героического ореола. Дегероизация образа Датского принца происходит и в трактате В. Гюго «Вильям Шекспир» (1864), где фигура Гамлета становится воплощением духовной болезни, заключающейся в нерешительности, бездеятельности и как следствие – одиночестве героя [4].

Таким образом, «гамлетизм», подразумевающий характерное для шекспировского Гамлета мировосприятие, выраженное в осознании дисгармоничности своего века, приобрел в европейской литературе XIX века социально-политическую подоплеку. Само же развитие концепции «гамлетизма» сопряжено, на наш взгляд, с трагическим открытием собственной вины человека в неустроенности личной судьбы. Появление и распространение «гамлетизма» отчетливо показало несостоятельность в условиях современности романтического варианта гуманистического идеала благородной, прекраснотушной личности, в творческой одаренности которой, романтики видели созидательный потенциал.

Романтический пессимизм, нависший над Европой после революционных событий 1848–1849 годов, содействовал распространению философии А. Шопенгауэра. Под её влиянием в работе Ф. Паульсена «Шопенгауэр, Гамлет, Мефистофель. Три очерка из истории пессимизма» (1900) образ Гамлета окрашивается в пессимистические тона [7]. Кроме того, идеи А. Шопенгауэра, лежащие в основе его труда «Мир как воля и представление» (1818), стали предвестником мощного иррационалистического импульса в самых разных областях европейской культуры.

Формирование иррационалистического вектора европейской культуры, свидетельствовавшее об ограниченности человеческого разума, логики и эмпирического подхода к познанию мира, привело к некоторым изменениям в рецепции трагедии о принце Датском. Так, в европейском, а вслед за ним – и отечественном символизме образ Гамлета начинает рассматриваться во взаимосвязи с женскими образами-персонажами трагедии: в творчестве А. Рембо, А. А. Блок, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой. Более того, внимание поэтов-символистов переносится с фигуры Гамлета на образы Офелии и Гертруды, на их восприятие и оценку характера и действий Гамлета.

Смещение акцентов с характера главного героя происходит и в критическом подходе начала XX века к шекспировской трагедии. Так, например, Т. С. Элиот в эссе «Гамлет и его проблемы» (1919), Дж. М. Робертсон и Э. Штолль в работах «Проблема Гамлета» (1919), «Гамлет: исторический и сравнительный анализ» (1919) соответственно, обращаются к трагедии У. Шекспира во всей ее идейно-художественной целостности, не исключая образ Гамлета, но и не прибегая к нему как своеобразному «ключу» ко всей трагедии.

С точки зрения Ф. Ницше, фигура Гамлета воплощает бездействие, обусловленное открывшейся взору персонажа «ужасающей истины» повседневной действительности. Таким образом, в интерпретации характера Гамлета Ф. Ницше отразилась критика разума и науки, как двух столпов, на которых зиждется научное познание [6].

Научное познание, по мысли представителей философии жизни, ведет к торжеству безликой и бесчеловечной цивилизации, угрожающей сменить гуманистическую европейскую культуру; и массы, готовой занять место, отведенное ранее творческой индивидуальности, на которую уповали романтики. Отсюда и характерный для всего XX века процесс дегуманизации искусства и децентрации в нем образа Человека, свидетельствующий о постепенном изживании ренессансной модели гуманизма, а вместе с ней и шекспировского образа Гамлета, перерожденного в постмодернизме в симулякр (как, например, в пьесе А. Николаи «Гамлет в остром соусе»).

Итак, гуманизм, став идейной доминантой новоевропейской культуры и определяя её облик, на протяжении веков претерпевал различные изменения, адаптируясь под многообразные культурные изменения, вызванные научными открытиями и социально-политическими потрясениями. Однако в центре европейской философско-эстетической мысли Нового времени неизменно оставался Человек, находящийся, теряющий и вновь обретающий столь необходимую ему опору в борьбе с несовершенством мироздания в себе самом: в благородной и великодушной натуре, духовной и творческой одаренности, в позитивистской вере в научно-технический прогресс, ставший возможным благодаря научному познанию; в творческой интуиции, соединяющей мир «здесь» с миром «иным», идеальным; наконец, в самой жизни, гармонизирующей в человеке рациональное начало с инстинктивным.

Отсюда внимание философов, критиков и художников слова XVII – начала XX-ого века к образу Гамлета как художественному воплощению кризиса

гуманистической концепции человека: особенностям его характера, причинам поступков героя или его бездействия, психологии его личности и тд, В соответствии с такой антропоцентрической идейно-художественной установкой, прежде всего, в западноевропейской литературе сложилось основополагающее направление восприятия, осмысления и интерпретации трагедии о принце Датском, которое нашло воплощение в разнообразных тенденциях, соответствующих эпохе и культурно-историческим реалиям, на фоне которых происходило их формирование.

Таким образом, в основе новоевропейской литературно-критической традиции восприятия и осмысления трагедии «Гамлет, принц Датский» лежит «гамлетоцентрический» подход, отвечающий антропоцентрической направленности гуманистической европейской культуры. Однако мировоззренческий разлад, характерный для рубежа XIX–XX веков и достигший своего апофеоза во второй трети XX столетия, положил начало кризису европейской культуры, а соответственно, и ренессансному гуманизму, как неотъемлемой ее составляющей. Об этом свидетельствует и характерное для этого времени отступление от «гамлетоцентрического» подхода в рецепции шекспировской трагедии.

Вплоть до рубежа XIX и XX веков при всей вариативности «оболочки» гуманистического мировоззрения его ядро – концепция Человека, носителя и создателя гуманистических принципов и идеалов, своеобразного универсума, первоначала всего сущего, микрокосма, способного гармонизировать действительность, – оставалось непоколебимым. Такая устойчивость, традиционность свидетельствует о жизнеспособности, высокой степени адаптивности ренессансной модели гуманизма, неизменно служившей философско-этическим и эстетическим вектором европейской культуры.

Список литературы

1. Бердяев, Н. А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа / Н. А. Бердяев // Новый мир. – 1990. – № 1. – С. 209–216.
2. Гаспаров, М. Л. Интеллектуалы, интеллигенты, интеллигентность [Текст] / Русская интеллигенция. История и судьба. М.: Наука, 2001. – 423 с.
3. Гёте, И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера / И.В. Гёте // Собрание сочинений: в 10 т.– М.: Худож. литература, 1978. – 7 т. – 526 с..
4. Гюго, В. Из трактата «Вильям Шекспир» / В. Гюго [пер. А. Тетереvниковой] // Собр. соч.: в 15 т. – М., 2002. – Т.14. – С. 258–401.
5. Дживелегов, А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года: учеб. для вузов / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. – М. – Л., 1941. – 616 с.
6. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру / Ф. Ницше // Соч. в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т.1. – С. 57–157.
7. Паульсен, Ф. Шопенгауэр, Гамлет, Мефистофель: Три очерка из истории пессимизма [Текст] / Ф. Паульсен [пер. с нем. С. Н. Зелинской] // Собр. соч.: в 3 т. – Киев, 1902. – Т.3. – 164 с.

8. Пинский, Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии [Текст]: монография. – Москва: Художественная литература, 1971. – 606 с.
9. Сергеев, К. А. Ренессансные основания антропоцентризма [Текст]: монография. – СПб. : Наука, 2007. – 594 с.
10. Смирнов, А. А. Шекспир, ренессанс и барокко [Текст] / А. А. Смирнов // Из истории западноевропейской литературы. – М, Л., 1965, С. 181–206.
11. Шайтанов, И. О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения [Текст] / учеб. для студ. высш. учеб. заведений / И. О. Шайтанов // в 2 т. – М.: Владос, 2001. – Т.1. – 208 с.

SHAKESPEARE'S HAMLET AS A REPRESENTATION OF THE CRISIS PERIODS OF THE NEW EUROPEAN HUMANISTIC THOUGHT

© S.G. Lipnyagova, M.S. Schukina

The article is devoted to the role of the Shakespeare's "Hamlet" in the fate of European humanistic thought of the modern period. The figure of Hamlet is presented as the clearest example of the literary interpretation of the Renaissance humanism and corresponding concept of Human being in European literature of the 17th-early 20th centuries. The main attention is paid to the critical periods of the Renaissance humanistic model.

Key words: Renaissance humanism, humanistic concept of Human, Prince Hamlet, W. Shakespeare.

УДК 81
ББК 81

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЦЕННОСТНОЙ МАТРИЦЫ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО СКАЗОЧНОГО ДИСКУРСА)

© Н.В. Мамонова

В статье анализируется трансформация современного англоязычного сказочного дискурса в результате изменения системы ценностных координат в социуме. Исследуется размывание таких фундаментальных категорий как представление о добре и зле, о современном успешном сказочном герое в рамках новых реалий на материале современных англоязычных сказок, большей частью представленных киноиндустрией.

Ключевые слова: английская народная сказка, англоязычный сказочный дискурс, ценностный ориентир, ценностная матрица.

XXI век вслед за XX принес значительные перемены в жизнь людей. Были заданы новые условия существования в обновленной общественной системе, что незамедлительно видоизменило жизненные ценности и

нравственные ориентиры, обладающие огромным значением в современном социуме.

При многократном ускорении обмена информацией особую роль занимает матрица ценностей как набор лингвокультурологических доминант, ряда паттернов, объектов мотивации к тому или иному поведению. Матрица ценностей помогает индивидууму сориентироваться в потоках информации, разделить главное и второстепенное, понять, что такое хорошо и что такое плохо.

После смены одной системы ценностных ориентиров на другие очевидна определенная хаотизация и размытость в определении базовых лингвокультурных представлений. Такие морально-нравственные категории как добро и зло определяют основу трансформации ценностной матрицы носителя языкового сознания. Добро понимается как искреннее стремление к благу и имеет положительную оценку. Зло является ценностное представление, противоположное добру, толкующееся как намеренное стремление к бедам и несчастьям других людей, намеренное нанесение материального или духовного ущерба.

Размытые рамки и нормы поведения ведут к систематическому нарушению ранее общепринятых норм. Постепенно это приводит к возникновению новых представлений о добре и зле. Другими словами, матрица ценностей постепенно подвергается трансформации в нашем информационном обществе. Эти изменения видны и очень наглядны в связи с многократно увеличившейся скоростью обмена информацией за последние 30 лет, что безусловно связано с научно-техническим прогрессом и развитием технологий.

Именно в сказках отражены такие категории как добро и зло и непереносимое торжество добра и справедливости. Ребенок, воспринимая большую часть информации в виде образов, находит в сказках модели и образцы поведения для достижения успеха на собственном жизненном пути, строя их как из кубиков. Доброта всегда ценится в сказках и вознаграждается.

“Then said the heads one to another: “What shall we weird for this damsel who has used us so *kindly*?”

The first said: “I weird her to be so beautiful that she shall charm the most powerful prince in the world” [4, с.139].

“Then they ran to him and kissed him and called him their own dear son; so they called for the gardener’s daughter and made her sing her charm, and he wakened, and told them all that the giant’s daughter had done for him, and of all her *kindness*” [4, с.29].

Положительные герои зачастую наделены мужеством, смекалкой, упорством в достижении цели и прочее.

Рассмотрим, какие же ценности постулируются в классических английских сказках. Главные герои английских сказок – это положительные персонажи, наделенные какими-либо хорошими качествами. Например, Jack (Джек) парень, наделенный умом и смекалкой, стремящийся к счастью.

“ONCE ON A TIME there was a boy named Jack, and one morning he started to go and seek his fortune” [4, с.21].

Герои, будучи предприимчивыми и энергичными, добиваются успеха и процветания для себя и для своих близких. Зачастую главный герой сказки не всегда добродетелен, для достижения цели он может воспользоваться и отрицательными качествами, такими как лень, плутовство и обман.

“ONCE UPON A TIME there was a boy whose name was Jack, and he lived with his mother on a common. They were very poor, and the old woman got her living by spinning, but Jack was so lazy that he would *do nothing* but bask in the sun in the hot weather, and sit by the corner of the hearth in the winter-time. So they called him *Lazy Jack*. His mother could not get him to do anything for her, and at last told him, one Monday, that if he did not begin to work for his porridge she would turn him out to get his living as he could” [4, с.97].

Герои английских народных сказок самостоятельны в преодолении трудностей и препятствий, хотя в некоторых случаях прислушиваются к дельным советам других героев.

With that the lady pulled out her provisions, and bade him eat and welcome. He did so, and gave *her many thanks, and said*: “There is a thick thorny hedge before you, which you cannot get through, but take this wand in your hand, strike it three times, and say, ‘Pray, hedge, let me come through,’ and it will open immediately; then, a little further, you will find a well; sit down on the brink of it, and there will come up three golden heads, which will speak; and what ever they require, that do.” Promising she would, she took her leave of him” [4, с.138-139].

Успех большей частью всегда материален и воплощен в конкретных материальных ценностях (богатствах).

«Then the baker gave mouse bread, and mouse gave butcher bread, and butcher gave mouse meat, and mouse gave farmer meat, and farmer gave mouse hay, and mouse gave cow hay, and cow gave mouse milk, and mouse gave cat milk, and cat gave mouse her own tail again!» [4, с.119].

“Up stick and bang them!” exclaimed Jack; whereupon the cudgel leaped up, and running along the line of girls, knocked them all on the heads and left them senseless on the pavement. Jack took all their *money* and poured it into his true love’s lap. “Now, lass,” he exclaimed, “thou art *the richest*, and I shall marry thee.” [4, с.131].

В английских сказках читателя учат определять, где добро, где зло, сопереживанию, вере в справедливость. Однако зачастую развязка в английских сказках достаточно жестока и приближена к реальности.

“It is not so, nor it was not so. And God forbid it should be so,” said Mr. Fox, and was going to say something else as he rose from his seat, when Lady Mary cried out:

“But it is so, and it was so. Here’s hand and ring I have to show,” and *pulled out the lady’s hand* from her dress, and pointed it straight at Mr. Fox.

At once her brothers and her friends *drew their swords and cut Mr. Fox into a thousand pieces*” [4, с.96].

Многokратное наложение повторяющихся частей приводит к усилению действия и кровопролитной кульминации художественного произведения.

“CAT. (*sharply*). The faster you'd eat it, good body, good body,
The faster you'd eat it, good body.

MOUSE (*timidly*). The cat came and ate it, my lady, my lady, The cat came
and ate it, my lady.

CAT (*pouncingly*). And I'll eat you, good body, good body,
And I'll eat you, good body.

(*Springs upon the mouse and kills it.*)” [4, с.34-35].

Современный англоязычный сказочный дискурс наиболее ярко представлен в мультипликационных фильмах. Каждый год развлекательные корпорации выпускают множество вариаций современных сказок, которые выходят в прокат и транслируются по всему миру (в кинотеатрах, посредством интернета, телевидения и прочих СМИ). Обилие сказок в разных вариантах несут потребителю новую матрицу ценностей, новые образцы поведения, берущие начало, безусловно, в британских фольклорных сказках и отчасти вбирающие в себя элементы сказок других народов.

Индивидуализм и предприимчивость героев британских фольклорных сказок трансформировались в свою крайнюю форму. В системе нравственных координат все больше преобладает модель единоличного потребления. Вещи более не ценятся, в прочем, как и люди. Для того, чтобы процветать и преуспевать, главному герою в современном англоязычном сказочном дискурсе не нужны коллективные отношения в устаревших формах (семья и друзья в традиционном понимании). Доброта в современном англоязычном сказочном дискурсе несколько обесценилась и приняла другие формы. Появились задорные бурундучки Чип и Дейл, шустрые кот Том и мышонок Джерри. Под звучание веселой музыки они бегают от кого-то или за кем-то, вечно спорят и зачастую зло подшучивают друг над другом. На смену им пришли непонятные существа с огромными, внушающими доверие глазами, такие как привидение Каспер и различные монстры, а затем и супергерои (Супермен, Бетмен, Человек-Паук) или вовсе корпорации роботов, вечно воюющих и крушащих все и вся во имя какой-то цели. При этом главному герою не надо учиться и приобретать какие-то навыки и умения. Зачастую он просто рожден особенным с выдающимися качествами или обладает какими-то волшебными умениями. Другими словами, сказки перестают учить нас преодолевать трудности, учиться на своих и чужих ошибках. Поощряется чувство агрессии и бездумной жестокости вместо сочувствия и сопереживания перипетиям главных героев.

Современные сказки учат ставить свои личные интересы превыше всего, учат бороться за свою точку зрения, пренебрегая авторитетом старших. Так и героиня мультфильма “Brave”, 2012 («Храбрая сердцем», 2012) Мерида идет против традиций и устоев, против авторитета родителей, отказываясь выходить замуж, в итоге добываясь такой жесткой стратегией поведения успеха.

Elinor: I understand this must all seem unfair . Even I had reservations when I faced betrothal. [*Fergus looks up in surprise*] But we can't just run away from who we are.

Merida: I don't want my life to be over. I want my freedom!

Elinor: But are you willing to pay the price your freedom will cost?

Merida: I'm not doing any of this to hurt you.

Elinor: If you could just try to see what I do, I do out of love.

Merida: But it's *my life*, it's... I'm just not ready.

Elinor: I think you'd see if you could just...

Merida: I think I could make you understand if you would just...

Elinor: Listen.

Merida: Listen. [Angus whinnies at her] I swear, Angus, this isn't going to happen. [Angus touches her sympathetically and she pets him] Not if I have any say in it. [1].

Сказочный мир, упрощенный на добро и зло, более не интересен подрастающему поколению. Новые ценности неудержимо сквозят в репликах диалогов современных англоязычных сказочных героев. Прежде не присутствовало таких ярких акцентов, откуда у героев появляются красивое платье и хрустальные туфли, конь с шикарной гривой и прочие чудесные вещи. Теперь же главные герои как в мультипликационном фильме «Зверополис», 2016 (“Zootopia”, 2016) подробно рассказывают, как и сколько им удалось заработать денег и более того, оплачены ли налоги с заработанной суммы.

Nick: Ha! I make 200 bucks *a day*, Fluff. 365 days a year, since I was 12. And time is money. Hop along.

Judy: Please, just look at the picture. [*shows a close up picture of Otterton*] You sold Mr. Otterton that pawpsicle, right? Do you know him?

Nick: I know everybody. And I also know that somewhere, there's a toy store missing its stuffed animal. So why don't you get back to your box?

Judy: [*her smile drops, then becomes serious*] Fine. Then we'll have to do this the hard way.

[*In a split second, there's a parking boot attached to Nick's stroller.*]

Nick: Did you just boot my stroller?

Judy: Nicholas Wilde, you are under arrest.

Nick: [*scoffs amused*] For what? [*baby voice*] Hurting your feewings?

Judy: [*smiles slyly*] Felony tax evasion. [*Nick's smile fades and his eyes widen flabbergasted as Judy writes.*] Yeah... \$200 a day, 365 days a year since you were 12... So that's two decades, so times 20, which is... \$1,460,000, I think. I mean, I *am* just a dumb bunny, but we *are* good at multiplying. Anyway, according to your tax forms, you reported, let me see here... *zero!* [*Nick's face freezes*] Unfortunately, lying on a federal form is a punishable offense. Five years jail time [5].

Таким образом, современный англоязычный сказочный дискурс в целом наследует лингвокультурные доминанты и ценностные ориентиры своего первоисточника, британского сказочного дискурса [2, 3, 4]. Это индивидуализм и нацеленность на достижение конкретных материальных благ. И в современном англоязычном сказочном дискурсе разносторонне раскрываются лингвокультурологические проблемы социума, что позволяет отслеживать, как изменяется матрица ценностей современного общества. Массовое языковое сознание характеризуется неструктурированностью и полицентричностью. Тем

не менее, четко отслеживаются определенные доминанты. Залогом процветания и успеха нынешнего сказочного героя становятся личная самореализация, сведенная главным образом к потреблению продуктов массовой культуры.

Список литературы

1. Brave. Available at: [https://en.wikiquote.org/wiki/Brave_\(2012_film\)](https://en.wikiquote.org/wiki/Brave_(2012_film))
2. Briggs, K. A Dictionary of British Folk-tales in the English language incorporating the F.J.Norton collection Part A Folk narratives / K. A. Briggs. – Volumes 1 and 2. – London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2005. – 522 p.
3. Jacobs, J. Celtic Fairy Tales / J. Jacobs. The Pennsylvania State University, 2005. – 196 p.
4. Jacobs, J. English Fairy Tales / J. Jacobs. The Pennsylvania State University, 2005. – 169 p.
5. Zootopia. Available at: <https://en.wikiquote.org/wiki/Zootopia>

TRANSFORMATION OF VALUE SYSTEM (ON THE MATERIAL OF THE ENGLISH FAIRY TALE DISCOURSE)

© N. V. Mamonova

The paper is devoted to the transformation of modern English fairy tale discourse as a result of changing the system of value coordinates in the society. The erosion of such fundamental categories as the notions of good and evil, of a modern successful fairy tale character within new realities on the material of modern English fairy tales, mostly represented by the film industry, is considered.

Keywords: English folk fairy tale, English-language fairy tale discourse, value reference, value matrix

УДК 82-31
ББК 80/84 Ш

ПРЕДЕЛЬНЫЙ МОРАЛЬНЫЙ ПРИНЦИП В ЭКРАНИЗАЦИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖ. КОНРАДА 1970-80-х ГГ.

© О. В. Конфедерат, Д. Б. Дядык

В статье рассматриваются аксиологические причины интереса кинематографа 1970-1980-х годов к романам и повестям Дж Конрада. На примере экранизации повести «Дуэль» показано, как адаптация персонажей и сюжетных мотивов повести к моральным проблемам, актуальным для кризисного состояния западной культуры в конце XX века, приближает «Дуэлянтов» Р. Скотта к двум важнейшим «конрадовским» фильмам эпохи: «Теневая черта» (1976, А. Вайда) и «Апокалипсис сейчас» (1979, Ф.Ф. Коппола).

Ключевые слова: культурный кризис 1970-80-х годов, предельный моральный выбор, экранизации произведений Дж. Конрада.

Образы классической литературы актуализируются в поколениях и эпохах с определенной регулярностью, помогая современникам точнее формулировать проблемы настоящего дня, глубже рефлексировать свое положение и намерение, яснее видеть возможные ответы на главные вопросы эпохи. Есть определенная закономерность в том, какие образы становятся важны для того или иного периода в истории XX века и для нашей современности. Например, существует большой временной пробел между «Гамлетом» 1964 года в постановке Г. Козинцева с И. Смоктуновским в главной роли и «Гамлетами» 1990 года (шекспировские постановки Ф. Дзефирелли и К. Бренны, экранизация Т. Стоппардом собственной пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»). 1970-1980-е не имеют своего Гамлета (мы не берем сейчас во внимание проходные репертуарные постановки, влияния не имевшие). Зато для 1970-80-х важными становятся персонажи и мотивы произведений польско-британского писателя Дж. Конрада. Закономерность внимания кинематографа этих лет к «Сердцу тьмы», «Теневой черте» и «Дуэли» определяется тем, что польский литературовед Даниэль Фогель назвал в творчестве Конрада предвидением катастрофы и постановкой предельного морального принципа [1]. В этой связи характерно, что в период системного мирового кризиса 1970-1980-х и 1990-х годов, резонирующего в первые десятилетия XXI века, внимание к текстам Дж. Конрада принимает исключительно интенсивный характер. Они рассматриваются в контексте историко-политических, расовых, национально-политических, социально-философских, гендерных, историко-литературных, филологических исследований³. Нас занимают сейчас наиболее общие философско-филологические интерпретации конрадовских произведений как романтических и экзистенциальных, т.е. моделирующих предельный моральный принцип индивидуума в «теневых полосах» и «пограничных состояниях» мира. В такой интерпретации они оказываются наиболее близкими для западного творческого интеллектуала 1970-80-х годов.

История экранизаций произведений Дж. Конрада насчитывает около 80 фильмов разного формата. Наиболее популярным является роман «Победа» (1915), легший в основу девяти мелодрам (1919-1996), причем пять постановок

³ Толмачёв В.М. Энергия "темного сердца": повести Дж.Конрада // Литературное обозрение. – 1988. – № 9. – С. 67-69; Куюнджич Д. «Сердце тьмы» как Camera Obscura (пер. с англ. Александра Скидана) / Новое литературное обозрение. – 2018 – № 1(149). URL https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19435/; Богомолов С.А. Художественное пространство британской империи в творчестве Дж. Конрада // Вестник Орловского государственного университета. – 2004. – №6. – С. 21-27.; Miller, J. Hillis. "Heart of Darknes" Revisited // Conrad Revisited: Essays for the Eightie. Edited by Ross C. Murfin, pp. 31-50. University: The University of Alabama Press, 1985; Heart of Darkness: Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives Edited by Ross C. Murfin. Bedford Books of St. Martin's Press, 1996. 315 p.; Conrad's "Heart of Darkness" and Contemporary Thought Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe. Edited by Nidesh Lawtoo. New York : Bloomsbury, 2012. 284 p. <https://www.bloomsbury.com/uk/conrads-heart-of-darkness-and-contemporary-thought-9781441101006/>

приходятся на 1931 год. Следующим по степени востребованности является «Секретный агент» (1907), имеющий основательный драматургический материал для шпионского триллера. Он насчитывает семь постановок, начиная с «Саботажа» А. Хичкока (1936) и заканчивая британским телесериалом «Секретный агент» (2016). Далее идут ««На взгляд Запада» (3 постановки), «Тайный сообщник» (2), «Возвращение» (2), «Каприз Альмейда» (2) и так далее.

Три текста Дж. Конрада требуют особого упоминания. Причины обращения кинематографа к романам «Сердце тьмы» (1899-1902), «Теневая черта» (1917) и повести «Дуэль» (1908) значительно превосходят, на наш взгляд, фабульно-жанровые возможности, заложенные в произведениях.

«Теневая черта» и «Дуэль» были экранизированы единожды: польско-британская постановка «Теневая черта» (1976, реж. А. Вайда) и британские «Дуэлянты» (1977, реж. Р. Скотт). К «Сердцу тьмы» кинематограф обращался шесть раз. В 1940 году роман выбрал для своего режиссерского дебюта Орсон Уэллс, но затем отказался от постановки. В 1958 году краткая фабула романа была изложена в рамках американской телевизионной просветительской антологии «Playhouse 90» (реж. Р. Уинстон). В 1979 году выходит фильм «Апокалипсис сейчас» Френсиса Ф. Копполы. В 1993 – телефильм «Сердце тьмы» Н. Роуга для Turner Network Television). В 2006-м - артхаусная пародия на фильм Копполы «Apocalypse Oz» Э. Телфорда, В 2016 – практически никем не замеченная полулюбительская короткометражка «Затерянная долина» К. Батчера. Если не принимать во внимание два последних опуса, имеющих отдаленное отношение к тексту Конрада, а также просветительскую версию 1958 года, обращение кинематографа к «Сердцу тьмы» ограничено 1976-79 и 1993 годами. При этом фильм Ф. Ф. Копполы создается и выходит к зрителю в тот же небольшой промежуток времени – 1976-1979 годы, что и два других значительных «конрадовских» фильма: «Теневая черта» А. Вайды (1976) и «Дуэлянты» Р. Скотта (1977).

Экранизации 1976-1979 годов актуализируют важную для Дж. Конрада тему сосредоточенности человеческого бытия, поисков духовной опоры перед лицом приближающейся культурной катастрофы, тему ответственности выбора. Природа монолитного, целостного и потому устойчивого существования в горниле испытаний варьируется в романах Конрада от экстатических состояний (ярость, ревность), от карьерной страсти, маниакальной идеи всемирного господства, сосредоточенности на своем «внутреннем враге», более опасном, чем внешние испытания, и до профессии, понятой как призвание, до простой цельности ремесленника, делающего свое дело, какие бы бури ни гревели вокруг.

«Бывали мгновения, когда я чувствовал не только, что схожу с ума, но что я уже сошел с ума; и я не смел раскрыть рта из боязни выдать себя каким-нибудь безумным визгом. К счастью, <...> моряк, вахтенный офицер, был во мне достаточно здоров. Я походил на сумасшедшего столяра, делающего ящик. Как бы он ни был убежден, что он царь иерусалимский, ящик, который он сделает, будет нормальным ящиком» [3, с. 85] (Дж. Конрад «Теневая черта»).

В этом отношении Конрад, заставший начало «заката Европы» в 1900-х, может сообщить нечто позитивно-важное тем, кто переживает очередной приступ системного кризиса культуры модерна в конце 1970-х и в 1980-90-е годы: трагическое состояние «эрозии основополагающих ценностей этой культуры (индивидуальной свободы, творческого самовыражения, рационального сознания и преимущественно правовых форм общественного регулирования)» [4, с. 119-120].

«Дуэль» Дж. Конрада отличается от «Теневой черты» и «Сердца тьмы» главным образом тем, что, уделив много внимания детализации сюжета, психологии персонажей и стилизации в духе французских романов первой половины XIX века, Конрад не допускает «смещения перспективы», которое, например, отмечает Ю. Тынянов в «Теневой черте» и при котором «несложное событие – молодой морской офицер получает командование судном – вырастает в грандиозное «смещенное»» [5, с. 332].

«Непроницаемый мрак окутывал судно так плотно, что казалось, стоит протянуть руку за борт — и прикоснешься к какому-то неземному веществу. Это вызывало ощущение непостижимого ужаса и невыразимой тайны. <...> У руля все еще никого не было. Неподвижность всего окружающего была полная. Если воздух стал черен, то море, казалось, стало твердым. Не стоило ни смотреть в каком бы то ни было направлении, ни улавливать какие-нибудь знаки, ни гадать о близости мгновенья. Придет время — и мрак молча одолеет ту капельку звездного света, какая падает на судно, и конец всему наступит без вдоха, движения или ропота, и все наши сердца перестанут биться, точно остановившиеся часы. <...> Я немного подождал, борясь с бременем своих грехов, с чувством собственной непригодности, а затем сказал: — Теперь, ребята, мы пойдем на юг и выровняем гротарею. Это все, что мы можем сделать. А там уже как бог даст» [3, с. 91-92].

Исследователь творчества Конрада Каору Ямамото находит в «Дуэли» «спектральный» («призрачный») диалог малого и великого поединков: дуэли двух лейтенантов наполеоновской армии и «дуэль» Наполеона с Европой [6], что позволяет ему через посредство европейской культурной памяти установить такой же «спектральный» диалог между историей и современной «дуэлью» военных сверхдержав. Однако экранизация 1977 года уклоняется от историко-политических трактовок. В фильме действуют другие аллюзии. В частности, пластические отсылки к английской и немецкой романтической живописи наполеоновской эпохи. Вся сцена последнего поединка в лесной чаще и финальный план с фигурой Феро над речным разливом - прямые цитаты из полотен У. Тернера и К. Д. Фридриха. Духовная сосредоточенность в ожидании катастрофы, «вершинность переживания одиночества и покинутости Богом» [7, с. 228], - эти экзистенциальные мотивы романтизма ближе и понятнее режиссеру Р. Скотту и его современникам.

Решающую роль сыграла адаптация конрадовского текста к сценарию и режиссерской экспликации. Сняты внутренние монологи и реплики персонажей, за исключением последнего письма д'Юбера своему противнику, которое звучит, собственно, уже после окончания драмы. Сокращены диалоги.

Это делает персонажей молчаливыми, глубокими, требующими пристального зрительского внимания. Так, например, выглядит кадр с д'Юбером, молча и неспешно разбирающим апельсин на дольки в ожидании смертельного поединка. Простой ход внутренней мысли («Хорошие апельсины. Леони сама выращивала. Съем-ка я, пожалуй, этот апельсин, вместе того чтобы бросать его» [2, с. 528]) заменяется здесь тишиной духовной сосредоточенности, решимости и покоя.

Погашена лексически моделированная бурная экспрессия самих поединков («рассвирепевший человек, потрясающий громадной саблей», «с торжествующим ревом усилил атаку», «рыча, как бешеный зверь» и т. д.).

Иначе построена сцена в момент исхода наполеоновских войск из России. Временное примирение противников перед лицом общих страданий («В этот день они не раз опирались друг на друга») в контексте принятой Р. Скоттом концепции оказывается невозможным, поскольку причина их вражды не лежит в социальной плоскости, размеченной происхождением, воспитанием, отношением к императору. Она - за пределами социально объяснимых различий, она - в различии предельных моральных принципов, которые позволяют персонажам удерживать свою уникальную самость от разрушения в момент исторических катастроф.

Далее, в фильм введен женский персонаж, которого нет в рассказе Конрада: куртизанка Лаура, следующая за д'Юбером по дорогам войны. Любовно-романтическая линия, как ни кратка она, делает героя фильма более зрелым и духовно опытным, чем наивный персонаж конрадовского текста.

И, наконец, существенную роль в «смещении перспективы» «Дуэлянтов» сыграл выбор исполнителя роли Феро. Надо отметить, что актер Харви Кейтель к этому времени уже был взят в «Апокалипсис сейчас» Ф. Ф. Копполы на роль Кристофера Марлоу, протагониста «Сердца тьмы». Однако концепция Копполы, радикально изменившая отношение Марлоу – Куртц, потребовала иного варианта персонажа: более расплывчатого, пассивного, внутренне опустошенного. И Кейтель переходит в проект Р. Скотта, сохраняя черты подлинно конрадовского капитана Марлоу: его силу духа, верность себе, упорство. Он совсем не похож на почти карикатурного персонажа «Дуэли», недалекое «животное», «чья круглая физиономия, круглые глаза и даже закругленные черные усики - все решительно, казалось, было пронизано отчаянным усилием постичь непостижимое» [2, с. 466].

Отступления экранизации от литературного текста в некоторых случаях оказываются приближением к существу авторского послания. Нам важно сейчас увидеть, как Р. Скотт ушел от стиля конрадовской повести, усилив при этом тему предельного морального принципа, столь важную для всего творчества Конрада и несомненно актуальную для западного человека в период системного культурного кризиса 1970-80-х годов. При таком режиссерском подходе «Дуэлянты» становятся созвучны «Теневой черте» и «Сердцу тьмы», получившим в краткий временной промежуток 1976-79 годов программные кинематографические интерпретации, позволившие западному культурному субъекту глубже понять свое положение в истории и современности.

Список литературы

1. Апокалипсис сегодня. О Джозефе Конраде как барометре исторических катастроф – с исследователями литературы Специальный проект Радио Свобода и Польского культурного центра. 31. 12 2017. URL <https://www.svoboda.org/a/28939967.html>
2. Конрад Дж. Дуэль / Джозеф Конрад Повести и рассказы. Пер. с англ. – Волгоград: Нижне-Волжское книжное издательство, 1983. – 624 с.
3. Конрад Дж. Теневая черта / Джозеф Конрад Тайфун. Повести и рассказы. Пер. с англ. Сост. и предисловие Д. Урнова. – М.: Московский рабочий, 1983. – 384 с.
4. Паин Э. А. Перманентный кризис культуры модерна или временная «обратная волна»? // Куда ведет кризис культуры? Опыт междисциплинарных диалогов. Под общей редакцией И.М. Клямкина. М.: Новое издательство, 2011. – 538 с.
5. Тынянов Ю. Н. Об основах кино //Ю. Н. Тынянов Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
6. Yamamoto Kaoru Responding in a Duel: History as Responsibility in 'The Duel' / Kaoru Yamamoto Rethinking of Joseph Conrad's Concepts of Community. London ; New York, NY : Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2017. URL [https://www.academia.edu/36528021/ Responding in a Duel History as Responsibility in The Duel Chapter 6 of Rethinking of Joseph Conrads Concepts of Community](https://www.academia.edu/36528021/ Responding_in_a_Duel_History_as_Responsibility_in_The_Duel_Chapter_6_of_Rethinking_of_Joseph_Conrads_Concepts_of_Community)
7. Швец Т.П. Тема катастрофы в эстетике и живописи романтизма/ Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. // URL <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-katastrofy-v-estetike-i-zhivopisi-romantizma>

The ultimate moral principle in the film adaptations of works J. Conrad 1970-80s

© *O.V. Confederate, D.B. Dyadyk*

The article discusses the axiological reasons for the interest of cinema of the 1970-1980s to the novels of J. Conrad. On the example of the adaptation of the novel “The Duel”, it is shown how adaptation of characters and plot motives to moral problems relevant to the crisis state of Western culture at the end of the 20th century brings R. Scott's “Duelists” closer to the two most important films of this time: “Shadowline ”(1976, A. Wajda) and “The Apocalypse Now ”(1979, F.F. Coppola).

Key words: cultural crisis of the 1970-80s, ultimate moral choice, film adaptations of the works of J. Conrad.

УДК 821.111

ББК 83.3(4)

ЕЩЕ РАЗ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ РОМАНОВ ДЖЕЙН ОСТИН

© А.А. Палий

В статье выделяются жанровые особенности, стилистические средства выразительности, этическая проблематика романов Джейн Остин. Отмечается, что в центре той системы ценности, которые выстраивает Джейн Остин лежат понятия личности и справедливости. Жанровое и стилистическое мастерство писательницы, благородный этический и эстетический идеал, воплощенный в ее героях, позволяют говорить о непреходящей ценности ее творчества.

Ключевые слова: жанр, стилистические средства выразительности, эстетические ценности

Творчеству Джейн Остин долгое время не уделялось должного внимания в отечественной критике и литературоведении. Ее романы не изучались студентами филологических факультетов и факультетов иностранных языков. Их тематика, герои, сюжеты представлялись мелкими, не заслуживающими интереса. В 60-е годы с появлением издания романа «Гордость и предубеждение» [1] на английском языке и предисловия к нему Н.М. Демуровой положение начало меняться. Сегодня Джейн Остин – признанный классик английской литературы.

Автором данной статьи была внесена своя лепта в изучение, анализ, оценку достоинств каждого из романов писательницы. Публикация отдельных статей завершилась изданием монографии «Поэтика и ценностные характеристики романов Джейн Остин» [2]. Именно здесь был проведен обзор, выделивший основные этапы философского постижения категории ценности. Здесь же были предложены и такие основные критерии художественной ценности литературного произведения как способность реализации всех возможностей жанра, свобода владения материалом (богатство языка, психологизм, отсутствие цензуры), характер этического и эстетического идеала, провозглашаемый тем или иным произведением.

Основные положения этой монографии, вышедшей небольшим тиражом, составляют содержание предлагаемой статьи.

Что касается жанрового своеобразия романов Джейн Остин, то нельзя не отметить их новаторских черт. Исходя из доминантного жанрового признака, мы выделили в творчестве писательницы романы воспитания («Аббатство Нортэнгр», «Здравый смысл и чувствительность»), романы самопознания и воспитания чувств («Гордость и предубеждение», «Эмма») и романы испытания («Мэнсфилд Парк», «Доводы рассудка»).

Уже в романе «Аббатство Нортэнгр» обращает на себя внимание отличие романа Джейн Остин от просветительского романа. Не приключения героев, развертывающиеся по мере их перемещения, их путешествий, а изменения в сознании героини приобретают у Д. Остин сюжетное значение. Единство

образа главной героини достигается благодаря способности Кэтрин учиться, набираться жизненного опыта, переосмысливать свое отношение к окружающим, т.е. меняться. Роман «Аббатство Нортэнгр» может быть назван романом воспитания не потому, что он изобилует нравоучениями, а потому что в нем изображен становящийся человек.

Роман «Здравый смысл и чувствительность» как и «Аббатство Нортэнгр» является романом воспитания, в котором отсутствуют дидактические наставления, но представлен процесс формирования характеров двух героинь, которым вместе с читателем предлагается ответить на вопрос, каким человеком нужно стремиться быть, чтобы заслужить счастье.

Среди своих предшественников, писателей-просветителей, Джейн Остин отдавала предпочтение С. Ричардсону. Его семейно-бытовой роман близок ей тематически. Как и Ричардсона ее интересует индивидуальность человека, его непосредственные переживания, семейные начала его жизни.

Но по сравнению с Ричардсоном Д. Остин усложнила систему структурообразующих элементов жанра.

Если для первых романов писательницы была характерна камерность сюжета, то «Гордости и предубеждению» присущи многоголосие, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы многих действующих лиц.

В сюжете романа переплетаются три линии: кроме лирико-драматической, представленной образами главных героев, кроме комедийно-сатирического начала, носителями которого выступают миссис Беннет, преподобный Коллинз и леди де Бур, в романе присутствует и авантюрно-плутовской компонент, представленный такими героями как Уикхем и Лидия Беннет.

В «Гордости и предубеждении» применены такие композиционные принципы реалистического романа как сложная система характеров, значительная роль хронотопа в развитии сюжета, а также портретных и пейзажных зарисовок в их характерологической и эстетической функциях.

Таким образом, за 25-30 лет до выхода первых романов Диккенса, признанного основоположника и классика английского критического реализма, романы Джейн Остин уже воплощали характерные черты этого художественного метода.

В следующем романе «Эмма» Джейн Остин создано произведение, отличающееся смелым совмещением черт разных жанров: и увлекательной комедии нравов, и романтической истории тайной любви, и психологического романа.

Дальнейшим этапом в развитии реалистического понимания человеческого характера, в освоении композиционных приемов реалистического романа у Джейн Остин стали романы испытания – «Мэнсфилд Парк» и «Доводы рассудка». Их отличает более сложная, по сравнению с предыдущими произведениями, пространственно-временная организация повествования. Она в свою очередь создает условия для углубленного психологического анализа.

В романе «Мэнсфилд Парк» новаторство Джейн Остин в области жанра проявляется в том, что она отходит все дальше от композиционных принципов просветительского романа «по большой дороге». Она помещает в центре

романа характер, раскрытию которого подчинены все элементы композиции. Все виды повествования гармонично сбалансированы: в авторских комментариях и характеристиках нет длиннот, диалоги не затянуты, лексический состав, ритмическая организация несобственно-прямой речи точно соответствуют характеру персонажа. Таким образом, и стилистическое совершенство романа создает его эстетическую ценность.

Для романа «Доводы рассудка» характерной особенностью пространственно-временной организации становится появление особой категории времени, которое М.М. Бахтин назвал психологическим временем. Героиня романа субъективно ощущает его как время неутоленных и томительных ожиданий. Это как раз придает хронотопу романа испытания ценностный смысл. Вместе с разветвленной сетью причинно-следственных связей и отношений между героями сложный хронотоп этих романов демонстрирует новые, более широкие возможности жанра.

Не меньший талант проявила Джейн Остин и в реализации стилистического потенциала английского языка. Уже в романах воспитания субъектная организация текста представляет собой достаточно сложное переплетение объективного повествования, авторского комментария, как правило, пронизанного иронической интонацией, и внутренней речи героев.

Органичен и ассоциативный фон, в котором интертекстуальные включения, прежде всего поэтические цитаты или аллюзии на популярные произведения того времени, воссоздает атмосферу эпохи и служат средством характеристики персонажей.

Наиболее значительными стилистическими приемами в романах воспитания становятся те, благодаря которым создаются психологически убедительные характеры, это несобственно-прямая речь, словесный художественный портрет, внутренний монолог.

И в романе «Гордость и предубеждение» применена сложная субъектная организация текста, в которой доминирующая роль принадлежит безличному повествованию, но в которой каждый герой, не только главные, но и второстепенные, благодаря драматизации, включению несобственно-прямой речи и интекстов, получает возможность выразить себя как бы самостоятельно.

Среди стилистических приемов в романе «Эмма» наибольшее предпочтение отдается синтаксическим (повторы, инверсии, параллельные конструкции, многосоюзие), а также лексико-синтаксическим (несобственно-прямая речь) и графическим (восклицательные знаки, тире, курсив) средствам выразительности.

Благодаря этому перед читателем живо и очень зримо предстает как внутренний мир главной героини, так и ее окружение.

Размеры статьи позволяют привести не больше двух примеров стилистического мастерства Джейн Остин.

Следующий небольшой отрывок из романа «Здравый смысл и чувствительность», запечатлевший эмоционально-интонационные особенности речи Марианны, является достаточно репрезентативным для стиля писательницы: «"Oh!" cried Marianne, "with what transporting sensations have I

formerly seen them fall! How have I delighted, as I walked, to see them driven in showers about me by the wind! What feelings have they, the season, the air altogether inspired! Now there is no one to regard them. They are seen only as a nuisance, swept hastily off, and driven as much as possible from the sight"» [4, p. 65]. Элегические воспоминания Марианны о прогулках в осеннем лесу является образцом речевой характеристики персонажа, настолько точно они соответствуют индивидуальности героини. Воспитанная на сентиментальной и романтической поэзии Марианна очень чувствительна к красотам природы, ко всем переменам в ней. В то же время эти строки не могут не вызвать восхищения современного читателя. Написанные 200 лет тому назад они не выглядят архаичными ни по своему лексическому составу, ни по синтаксису. Эта проза, как в русской литературе проза А.С. Пушкина, поражает как четкостью ритма и мелодичностью, так и чистотой языка.

И еще один отрывок – из романа «Доводы рассудка»: «"It is over! The worst is over!" She had seen him. They had met. They had been once more in the same room... "Altered beyond his knowledge!"» [5, p. 85]. Восклицательные предложения, параллельные конструкции, создающие эффект нарастания («Она увидела его. Они встретились. Они снова были в одной комнате») дают читателю возможность почувствовать смятение героини. Чрезвычайно выразителен и краткий, но семантически очень насыщенный авторский комментарий «Anne fully submitted, in silent, deep mortification» [5, p. 86], в котором существительное mortification (чувство обиды, унижения, смирения) во всей своей смысловой многозначности играет ключевую роль.

Сочетание иронического речевого тона со стилистическими приемами психологического повествования составляет индивидуальное своеобразие стиля писательницы.

Все многообразие художественных приемов Джейн Остин было подчинено главной задаче – созданию психологически убедительных характеров, что в полной мере удавалось писательнице как в образах главных героинь и их избранников, так и в образах ее комических и сатирических персонажей.

Начиная с первых романов, ведущую роль в них писательница отводит этической проблематике.

Высокая культура чувств, которая должна проявлять себя в благородном поведении и отношении к окружающим, – вот к чему должен стремиться человек, вот какие жизненные ценности разделяют герои Джейн Остин и она сама.

Подобный этический идеал, а также стилистическое и жанровое мастерство, начало развития которому было положено уже в первых романах, и определяет их эстетическую ценность.

Синтаксическое и стилистическое оформление повествования у Джейн Остин предвосхищает характерные черты прозы будущего, и не только XIX, но и XX века.

В ее романах самопознания и воспитания чувств создаются характеры уже весьма далекие от героев просветительских романов, воплощавших идеал «естественного человека», действовавшего в соответствии со своей «природой»

и велениями разума. В центре той системы ценностей, которую выстраивает Д. Остин, оказывается не понятие природы, а понятие личности. Героини «Гордости и предубеждения» и «Эммы» проявляют склонность к самоанализу, критическому осмыслению собственных чувств и представлений.

Само стремление писательницы к всестороннему изображению внутренней жизни человека в ее психологической и социальной обусловленности свидетельствует об изменении семантического потенциала просветительского романа и освоении реалистического видения мира.

В романах испытания ценностной меркой становится понятие справедливости, в данном случае, в таком его преломлении, как идея женского равноправия.

Определяя произведение писательницы с точки зрения исторического типа ценностей (по классификации Л.Ю. Фуксона), можно сказать, что ценностной меркой в них выступают такие понятия как личность и равноправие. В образах ее героев воплощен благородный этический и эстетический идеал: гармония чувства и разума, неприятие всего вульгарного, грубого, пошлого.

Прекрасное владение языком и прекрасное знание человеческой психологии, позволившие ей так впечатляюще раскрыть внутренний мир ее персонажей, свидетельствуют о мастерском, подлинно свободном владении материалом.

Все это позволяет говорить о непреходящей ценности ее творчества.

Список литературы

1. Остин, Джейн. Гордость и предрассудки [Текст] = *Pride and Prejudice* / Д. Остин; авт. предисл. Н. Демурова; коммент. В. Мурат. – М.: Издательство лит. на иностр. яз., 1961. – 387 с.
2. Палий, А.А. Поэтика и ценностные характеристики романов Джейн Остин / А.А. Палий. – Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. – 305 pp.
3. Бахтин, М.М. Собрание сочинений в 7 томах. Т.3: Теория романа (1930-1961 гг.) : монография / М. М. Бахтин ; ред. тома : С. Г. Бочаров, В. В. Кожин ; Ин.-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. - М.: Языки славянских культур, 2012. – 880 с
4. Austen, Jane. *Sense and Sensibility* / J. Austen. – N.Y.: Airmont Classic, 1965. – 255 pp.
5. Austen, Jane. *Persuasion* (English Library) / J Austen. – Penguin Books Ltd, 1970 – 398 pp.
6. Фуксон, Л.Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения: автореф. дис.... доктора филол. наук: 10.01.08 / Ур. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2000. – 35 с.

ONCE AGAIN ABOUT THE AESTHETIC VALUE OF JANE AUSTEN'S NOVELS

© A.A. Paley

The article singles out and marks out genre peculiarities, stylistic expressive means, ethic problems of Jane Austen's novels. The author of the article underlines that in the center of the system of values created by Jane Austen the conceptions of personality and justice are laid. Genre and stylistic skill of Jane Austen, noble aesthetic and ethic ideal personified in the images of her heroes allow to speak about the intransient value of her creative work.

Keywords: genre, stylistic expressive means, aesthetic value (values)

УДК 820-31

ББК 83.3(4Вл)-4

ГИДРОГЕННАЯ МЕТАФОРА И АНДРОГИННЫЙ ГЕРОЙ В РОМАНЕ ДЖАНЕТ УИНТЕРСОН «ТАЙНОПИСЬ ПЛОТИ»

© Е. П. Полев

В статье рассматривается водная метафора в связи с образом героя-андрогина романа Джанет Уинтерсон «Тайнопись плоти». Анализируются статьи, посвященные роману, с целью актуализации авторского видения андрогина в современном литературоведении. Исследуются взаимоотношения водных образов с главным героем, миром, природой и любовью. Устанавливаются закономерности взаимодействия героя с любовниками через водные аллюзии.

Ключевые слова: Джанет Уинтерсон, «Тайнопись плоти», андрогин, вода, любовь, страсть, природа, форма, метафора.

Новейшая литература активно работает с мифологическими мотивами, отражающими психологию и поведенческие схемы разных полов и гендеров («Средний пол» Джеффри Евгенидиса, «Тайнопись плоти» Джанет Уинтерсон). В романе Джанет Уинтерсон «Тайнопись плоти» (Written on the body, 1992) повествование ведется от лица героя-андрогина, поглощенного любовными исканиями. Ученые и критики посвятили достаточно работ данному произведению. Так, в отечественном литературоведении оно рассматривалось под религиозным углом [3], в контексте проблемы инаковости [7] и мифологическом [4]. Западные исследователи фокусировались на загадке гендера рассказчика: изучали его действия с точки зрения базовых культурных и социальных установок, анализировали языковое поле героя-повествователя, в том числе динамику гендерных меток в языке переводных изданий [8]. Исключая довольно искусственные попытки гендерного разоблачения со стороны ряда авторов, мы обнаруживаем общность выводов о квір-

идентичности персонажа «Тайнописи плоти». Даже в случае выявленного преобладания признаков маскулинности [9] говорится о невозможности строго ограничить гендер героя – о черте, свойственной всему творчеству Джанет Уинтерсон [8].

Резюмируя эти работы, мы видим, что андрогинность персонажа связана с идеей любви, выходящей за социальные, религиозные и гендерные рамки. Нам хотелось бы рассмотреть роман с культурно-исторической, мифопоэтической и психоаналитической точек зрения, чтобы внести дополнения.

Главный герой и рассказчик романа в любовных отношениях придерживается поведенческого шаблона мужчины, стереотипно активной и ведущей, казалось бы, роли: «The narrator is generally associated with typical male roles, like buying flowers or offering champagne when courting, driving a sports car...» [8]. Однако в целом его поведение сводится к пассивному движению с потоком случайных влечений в надежде, что тот принесет к заветной цели: «Я тебя люблю ... До встречи с тобой мне доводилось говорить их тысячу раз, бросать монетку в колодец желаний, надеясь, что они помогут мне стать собой» [6]. Неустойчивость, переливчатость желаний и стремлений, бессилие перед поочередно накатывающими волнами влюбленностей становится настойчиво повторяющейся характеристикой главного героя, безвольно несомого чувствами к поиску истинной любви. «Я не знаю, как это – по-моему», – признается он, вынужденный бросить девушку ради новой страсти [6].

Многие критики и сама Уинтерсон часто дают характеристику «текучести» гендеру главного героя. Речь идет, иначе говоря, о гендерфлюидности (от англ. fluid – текучий). Она отсылает нас к образам воды, через призму которых даются многие характеристики рассказчика. Персонаж напрямую описывается Луизой как «кристально чистая заводь, в которой играет солнечный свет» [6]. Используется также косвенное указание на его водную природу: «подходящая форма» человека [6], которая вызывает его интерес, ассоциация с «половой тряпкой», которую «выжали» [6]. Герой описывает Луизу в реке, словно вода является продолжением его рук, воли: «Чистый изумрудный поток повторяет твои формы, поддерживает тебя, хранит тебе верность. Ты переворачиваешься на спину, твои соски скользят на поверхности, а река украсила твои волосы бусами» [6]. Присутствует также элемент двойничества с «водной» личностью адмирала Нельсона. Полная плавание биография, где новые берега дарили адмиралу новые влюбленности отсылает нас к жизни главного героя. И как путешествие Нельсона закончилось обретением любви в лице замужней леди Гамильтон, так и он останавливает свой «челн» [6] у берегов тела замужней Луизы: «Луиза, твое тело было само совершенство ... смогу ли я познать в совершенстве эту страну? Интересно, Колумб тоже испытывал такое при виде Америки?» [6].

Ассоциация с водной стихией, текучестью прямо связана с проблемой границ: социально допустимого, морального, принятого. Страсть андрогинного героя не знает преград. Социально-этические и религиозные рамки брака базируются на ограничении сексуальности, разделении полов. Андрогинность наряду с фундаментальными нормами человеческих взаимоотношений

размывает эти границы, открывая уникальность гностического опыта повествователя, основанного на познании через любовь.

Любовь в мифопоэтическом аспекте связан с водной стихией (сюжет рождения Афродиты), хтонической силой, перед которой бессилён разум, практически невозможен самоконтроль, в результате чего разрушаются личностные границы. Очевидно, что у рассказчика эти границы смазаны. У него есть жизнь, но нет повседневности и привычной биографии, есть зыбкие черты характера, но нет устойчивой личности, потому что он в большей степени олицетворяет стихию страсти, ищущую назначенные природой берега. Биография его – это история перетекания любви от человека к человеку, история считывания форм и сущностей. Персонаж бесформен и пытается «наполнить» других людей, опробовать их форму, изучить тело, а через него и внутренний мир. Всякий раз герой рассказывает о своих отношениях с позиции ведомого: он не без иронии поддерживает анархию Инги, принимает уютный покой Жаклин и упражняется в сочинительстве с Кэтрин. В ситуации отношений он во многом зеркально отражает партнера, что характерно для воды [1, с. 10], примеряя новую форму в поисках идеальной. «Обожаю тебя всем своим телом» [6] – на протяжении всего романа персонаж ищет духовного единения с любовницей, исходя из ее соматической уникальности. Именно моменты телесного взаимодействия или описания зачастую выводят читателя на восприятие духовного уровня любовного союза. Когда персонаж находит конечную форму для своего «Я» и своей любви в лице Луизы, то он поражается: «Ты открыла мне свободное пространство, пока ничем еще не заполненное» [6]. Он углубляется в телесное восприятие, максимизирует и утончает страсть к каждому штриху идеального сосуда уже не только снаружи, но и изнутри: «Я жажду не только ее плоти, я хочу ее кости, кровь, сухожилия, ткани – все, из чего она состоит» [6]. Эта страсть становится способом самопознания через эротическое познание другого. «Наполнение» партнера работает как сопоставление кода тела, души возлюбленного с потребностью бесформенного «Я». Утверждение самости возможно лишь в высшем и «новом» [6] проявлении любви, двойственная природа которой спасает, поработая: «Я погружаюсь в тебя, и я не могу найти дорогу обратно. Иногда мне кажется, что я выхожу на свободу, как Иона, извергнутый из чрева кита. Однако за следующим поворотом опять обнаруживаю себя. Себя внутри тебя...» [6]. Когда же открывается смертельная болезнь Луизы, главный герой закономерно теряет обретенные границы, возвращаясь в воды бессознательного: «Вы медленно растягиваетесь, вы удлиняетесь и расширяетесь, части вашего тела уплывают с привычных мест, и уже нет никакой связи между вашим плечом и рукой. Вы рассыпаетесь на косточки, ваше прежнее тело распадается» [6]. «Мрачная и сырая атмосфера» «развалюхи» [6] – дома, ставшим приютом для добровольного отшельничества героя, резонирует с страдающим сердцем, а также разбитым, потерявшим форму состоянием. Протекающая крыша указывает на его неспособность ни удерживать жидкость, ни сопротивляться ее проникновению, то есть полную неспособность к осознанной жизни. Любовь соединяется с волей главного

героя через водную метафору, описывая его характер и мировосприятие физическими свойствами жидкости и раскрывая таким образом его сущность.

Андрогинность как универсалия познания высшей любви и сопутствующие ей водные образы продолжают авторскую идею «Страсти», где андрогин Вилланель позиционируется как резонатор любви – способный к страсти персонаж [7]. Девушка Вилланель родилась с мутацией, характерной для мужчин этой местности – перепонками между пальцев, позволяющими ходить по воде. Ее андрогинность подчеркивается так же мотивом переодевания в мужскую одежду. Именно в юношеском облики, за границей изначального пола, она обретает любовь. Вилланель ближе остальных персонажей к воде и находится в двойственных с ней отношениях. С одной стороны, стихия легко преодолима, с другой: из-за своего дара она не научилась плавать и морские глубины, как и глубины страсти, могут оказаться для нее губительны. Ее сердце может «утечь» [5], а любовь она ищет так же, как «пресноводный лосось находит дорогу к морю» [5]. Вода, как и любовь, своей диалектичностью восходит к хтонической и гармонической дихотомии природы. Чудо хождения по воде является не религиозным даром, а биологическим, также как любовь девушки андрогинна не с точки зрения асексуальности, а, напротив, гиперсексуальности. Вступая в диалог с религией, Уинтерсон указывает на то, что природа и есть Бог, а дары ее священны. Вода становится посредником между природой и человеком, а также метафорическим проводником андрогина в мир страсти. Герой «Тайнописи плоти» тоже от природы одарен непреодолимой страстью, и в порыве любовного восторга однажды уподобляется Вилланель: «Забыв обо всем на свете, я иду к тебе прямо по воде» [6].

«Тайнопись плоти» так же демонстрирует богатство функций и выразительности воды. Мы находим водную метафору в описании жизненных явлений, характеров и чувств. Среди персонажей мы можем встретить как динамичный водный тип главного героя, так и уничижительно статичный тип Жаклин: «С ней можно было забыть о чувствах и барахтаться в луже удовлетворенно» [6]. Героем, находящимся вне воды и даже оскверняющим ее образ, является Эльджин – это угловатый интеллектуал, неспособный к высоким чувствам собственник, формалист и носитель технического, «медицинского мышления» [6], проявление страсти которого «закключалось в том, чтобы летать в Шотландию и купаться там в овсяной каше, пока пара кельтских гейш ублажала его пенис резиновой перчаткой» [6]. Вода как место и средство поиска любви является зеркалом самопознания, «водное зеркало особенно богато возможностями. Оно легко разруσιμο, – но ... быстро восстанавливает свои зеркальные свойства, оно обладает глубиной, ... и ориентирует мир в соответствии с оппозицией верх/низ, контаминируя члены этой оппозиции» [1, с. 10].

Вода может «организовывать композиционное единство» произведения «на макроуровне» [2, с. 151] и акцентировать значимые события. Данную функцию в «Тайнописи плоти» выполняет дождь. Он сопровождает поворотные эпизоды, такие как разрыв с Жаклин или знакомство с Луизой,

разделяя жизнь рассказчика на «до» и «после». В конце концов, вода включается в сферу бытия, сливая воедино внешние события и внутренние переживания. Рассказчик не может долго находиться в статике «удовлетворенности» [6], а посему новая влюбленность нагоняет на него живительные волны: «Луиза, позволь мне плыть к тебе по этим норовистым волнам. Пусть меня ободряет надежда святых в их утлых челнах» [6]. Ближе к финалу мы видим, насколько опасным может быть такое путешествие, когда герой, близкий к суицидальным мыслям, возвращается из океана внешнего мира промокшим до нитки, словно утопленник.

Жизнь повествователя позиционируется, по сути, как естественный, а оттого верный и здоровый способ жить. «Любовь принадлежит только сама себе ... Только любовь сильнее ваших желаний и страстей, и только она одна – защита от искушений» [6]. Ассоциируясь с природными силами, любовь являет страсть, этот «бесконечный оргазм» [6], описываемый как экстатическое состояние. Однако, как вода, она диалектична, и способна дать отдохновение: «Я чувствую себя в безопасности, как бывало в детстве, когда мне доводилось плавать на лодке». Автор рассматривает любовь не только как хтонического разрушителя интеллектуальной разумности и неестественного порядка в проявлении, например, брака, но и в качестве гармонизирующего начала, наделяя очищающей функцией церковного обряда, ограждающего от искушений. Подобная сакрализация встречается и в сопоставлении святых, путешествующих по морям, с человеком, ведомым приземленной любовью. Священный, но в то же время хаотический, выматывающий путь по бескрайним водам может нести и горе – тем, кто ограничит себя, опустит руки. Главный герой, уставший после многочисленных бесплодных связей, настолько радуется отдыху с Жаклин, что проявляет готовность остаться с ней, в «луже». Однако вскоре его находит Луиза, уже владеющая секретом их предназначения. Пройдя путем проб и ошибок, рассказчик сталкивается с биологически, природой predetermined парой, заключающей его долгий поиск: «Мне ничего не было о ней известно, и в то же время было известно все ... В тот вечер мне казалось, что мы всегда были здесь вместе с Луизой, что мы породнились с ней давным-давно» [6].

С точки зрения эволюционизма, которому косвенно отдается предпочтение в романе перед креационизмом, в воде зародилась сама жизнь. Наряду с непредсказуемой сферой повседневности и чувств вода разделяет с любовью также метафору живительной энергии, витальности. «Водопад течет сквозь ее волосы и грудь ... тело ее прозрачно ... нет никакой засухи. Нет никакой боли» [6] – описывается Луиза в утешительной фантазии ее выздоровления. Разлука с любимой сливается с образом смерти и сухой могилы: «Земля тверда и суха. Оттуда любовь не возвратится» [6]. Человек в среднем на семьдесят процентов состоит из воды – из жизни, хаоса и покоя природы, ее естественных влечений. Мы видим, как предельная оторванность от нее, которая изображается в конце книги, резонирует с отчаянием потерянной любви героя. Поиск возлюбленной сопровождается нарастающей жарой и духотой. На начальных страницах романа вода и любовь связываются воедино во время описания засухи, которая

ассоциируется с кризисом отношений влюбленных. Позднее она сменяется полным жизни и красоты «водным» воспоминанием о купании Луизы.

Решение героя бросить Луизу (практически единственное его волеизъявление, идущее не от чувства любви, а боязливых умозаключений) оказывается нелепой ошибкой разума, потому что желание спасти жизнь путем лишения любви в мире романа является противоречием, неестественной, а потому губительной формулой, которую и пытаются отчаянно нивелировать влюбленные герои, борясь со смертью – физической и духовной.

Вода в мире романа является комплексной и разноплановой метафорой. Она включается в мифопоэтический и естественно-научный контекст произведения, скрепляя его структурно-смысловые связи. Будучи проводником природной воли, вода раскрывает авторскую концепцию жизни и любви. Любовь рассматривается как водный концентрат витальности и осмысленности. Вне любви человека ожидает высыхание, духота, депрессия, деградация. Высшее же ее проявление сексуально и разгадывается в телесном коде, который считывает «растворенный» в страсти герой. Как «водный» персонаж, он оценивает объект влюбленности морскими аллегориями, а также пространственными границами и формами, которые должен изучить, преодолеть и заполнить. Не обремененный ни социальными, ни религиозными предубеждениями, он отменяет также самую древнюю, фундаментальную границу – пол. Гендерфлюидность актуализируется как природный дар, который дает рассказчику исключительную гибкость реализации своего сексуального потенциала в поиске высшей формы любви.

Список литературы

1. Левин, Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект / Ю. И. Левин // Зеркало. Семиотика зеркальности: Труды по знаковым системам XXII. – Тарту, 1988. – С. 6-24.
2. Сейбель, Н. Э. Вода как смыслопорождающий образ в романе Фр. Верфеля «Барбара, или благочестие» / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. – 2019. – № 3 (57). – С. 149 – 155.
3. Тега, Е. В. Мифологизация в романах Джанет Уинтерсон: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук (10.01.03) / Е. В. Тега. – Москва: Московский педагогический государственный университет, 2016. – 22 с.
4. Тега, Е. В. Интерпретация библейских мотивов в романе Дж. Уинтерсон «Тайнопись Плоти» [Электронный ресурс] / Е. В. Тега // Филология и культура. – 2015. – № 3. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2015. – С. 253-257. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=24038542> (12.03.2019).
5. Уинтерсон, Дж. Страсть [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://royallib.com/read/uinterson_dgenet/strast.html#0 (03.04.2019).
6. Уинтерсон, Дж. Тайнопись плоти [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://royallib.com/read/uinterson_dgenet/taynopis_ploti.html#0 (11.11.2018).

7. Хацкевиц, Т. М. Своеобразие художественного воплощения инаковости в творчестве Дж. Уинтерсон: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук (10.01.03) / Т. М. Хацкевич. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2016. – 22 с.

8. Tesseur, W. Gender use in Jeanette Winterson's «Written on the Body» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://www.academia.edu/22872412/Gender_use_in_Jeanette_Wintersons_Written_on_the_Body (12.03.2019).

9. Winkle, P. V. D., Identity and Gender Constructs in «Written on the Body» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3397&context=honors_theses (15.03.2019).

HYDROGENIC METAPHOR AND ANDROGYNOUS HERO IN JEANETT WINTERSON'S NOVEL «WRITTEN ON THE BODY»

© E. P. Poley

The article explores the hydrogenic metaphor in connection with the image of the androgynous hero in Jeanett Winterson's novel «Written on the body». The articles devoted to the novel are analyzed in order to actualize the author's image of androgyne in modern literary criticism. The interaction of water images with the main character, the world, nature and love is investigated. The patterns of the hero's interaction with lovers through water allusions are established.

Keywords: Jeanett Winterson, «Written on the body», androgyne, water, love, passion, nature, shape, metaphor.

УДК 801
ББК 83.000

ВВОДНОЕ ЗАНЯТИЕ «ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА»: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

© E. C. Седова

В данной статье предлагается вариант вводного занятия по литературе, которое включает культурологический и литературоведческий материал, который необходим с целью систематизации знаний, апелляции к читательскому опыту. В целом вводное занятие дает представление о том, что литература открывает безграничные возможности для творческого поиска и анализа, а культура и искусство являются источником формирования ценностного сознания.

Ключевые слова: литература, искусство, вводное занятие, проблема взаимодействия искусств, ценностное сознание.

Филологическое образование включает ряд факультативных занятий (так называемые дисциплины по выбору), которые дают преподавателю возможность расширить и углубить знания студентов в рамках читаемого курса по истории литературы или, напротив, сосредоточить внимание на отдельных, не менее значимых аспектах (культурологических, историко-литературных и пр.). По верному замечанию методиста Н.П. Терентьевой, «в наши дни очевидна актуализация аксиологической проблематики в науках, смежных с методикой преподавания литературы – философии, культурологии, литературоведении, книговедении, социальной психологии, психологии искусства, педагогической аксиологии» [8, с. 83]. Такой «междисциплинарный диалог» позволяет эффективно выстроить курс, заинтересовать студентов и, как отмечает профессор В.С. Рабинович, «опасной бациллой интеллигентности можно заразить большинство, по крайней мере – многих» [7, с. 13–14].

В данной статье предлагается вариант занятия «Литература как вид искусства», которое, как нам кажется, является универсальным и может быть вводным по дисциплине по выбору «Литература и искусство: проблемы взаимодействия». Также с некоторыми вариациями оно может быть достаточно эффективным для начала разговора о литературе с обучающимися по образовательным программам среднего профессионального образования (СПО). Занятие включает культурологическую информацию, а также материал из теории литературы, который необходим с целью систематизации знаний, апелляции к читательскому опыту. Кроме того, одна из задач данного учебного занятия – показать обучающимся, что «литература, как и искусство в целом, не только зеркало, но и творение особого, суверенного мира, который параллелен миру реальности. Между этими мирами сложные взаимосвязи... Искусство – образ мира, искусство – «опыт в лаборатории» (Л. Толстой), оно – способ социального эксперимента, оно задает ракурс нашего взгляда на жизнь, позволяя нам ее понять [4, с. 7]. Следует отметить, что вводное занятие открывает перспективы изучения дисциплины по выбору «Литература как искусство: проблемы взаимодействия» и задает векторы.

Основной материал представлен на слайдах в презентации. Дополнительно используются аудио и видео материалы. Открывается презентация с изображения картины Джорджоне «Читающая Мадонна» (ок. 1500-1510) и ряда других иллюстраций по теме чтения: картины Ж.О. Фрагонара «Молодая читательница» (1776), О. Ренуара «Читающая девушка» (1875-1876), «Девушка за чтением» (1890) и др.; фотография университетской библиотеки University club library с бесконечными рядами книг, различные «читающие памятники мира» (например, памятники книги в Нэшвилле (Теннесси, Техас), Барселоне, Таганроге; *памятник современному книгопечатанию в Берлине и т.д.*). *Студентам необходимо ответить на следующие вопросы: что такое литература? Зачем читать литературу? Зачем изучать художественные произведения? Для включения обучающихся в диалог можно предложить цитату из Д. Дидро: «Люди перестают мыслить, когда перестают читать». Студентам предлагается подумать, является ли данное суждение несомненным, спорным. Ответы могут быть самыми разнообразными. После*

данного блока вопросов логичным является обобщение: «художественная литература – это...». Можно сформулировать свое «рабочее» определение или взять за основу достаточно емкое, предложенное Ю.Б. Боровым в его энциклопедическом словаре терминов: «художественная литература – один из видов искусства, вербальное художественное творчество» (выделено мной – Е.С.) [2, с. 507]. Обязательные здесь акценты – это разговор о художественном мире, который создается при помощи словесных образов, вызываемых в сознании читателя языковыми средствами, что отличает литературу от других видов искусства (живописи, музыки, скульптуры и пр.). Таким образом, мы приходим к выводу, что литература – это искусство слова.

Следующий блок вопросов связан с писателями – творцами уникальных художественных миров: почему люди становятся писателями? Какие люди становятся писателями? В качестве примеров можно использовать иллюстрации из графических романов и комиксов, в которых ярко представлена творческая и личная биография творца. Яркий пример – графический роман Д.З. Мейровица «Кафка для начинающих» с иллюстрациями Роберта Крамба, крупнейшего в мире художника, работающего в жанре андеграундного комикса [5]. Или комикс об истории жизни королевы детективов Агаты Кристи [3] и многие др. Логичным в данном случае является переход к следующему вопросу: как мыслят творческие люди? Подсказка на этот вопрос уже была по ходу дискуссии и главный здесь акцент – это образы: вербальные, визуальные, аудиальные и пр. Примерами могут быть картины В. Кандинского («Композиция VII» (1913), «Желтое, красное, синее» (1925) – геометрические абстракции, изысканная синестезия, «музыкальное зрение» [9, с. 30]), С. Дали («Постоянство памяти» (1931), «Дезинтеграция постоянства памяти» (1962–1954) – образ времени, воплощенный в растекающихся часах) и др.

Говоря об образах, необходимо выделить образ-фантазию и образ-реальность (есть прообраз), образ – воплощение общечеловеческого и индивидуального. Хорошими примерами могут служить картины Т. Жерико «Плот “Медузы”» (1819) и Э. Делакруа «Свобода на баррикадах (28 июля 1830 года)» (1831). В обоих случаях – отклик на реальные события: гибель фрегата «Медуза» в 1816 г. у берегов Сенегала (из 150 человек в живых остались лишь 15) и события июльской революции 1830 г. Картина Жерико предшествовала огромная подготовительная работа: художник поехал в Нормандию, чтобы увидеть настоящий шторм, соорудил в своей мастерской плот в натуральную величину, сделал восковые фигуры, которые можно было размещать на плоту в разных положениях. Он читал отчеты выживших на плоту Савиньи и Корреара, встречался с ними, беседовал и потом изобразил на своем полотне (инженер Корреар указывает на появившийся на горизонте спасительный корабль стоящему у мачты врачу Савиньи). Художник делал многочисленные этюды с умирающих в больнице Опиталь Божон и трупов казненных [6, с. 137; 1, с. 19–52]. Так складывался особый метод художника: воссоздание трагического события. Используя силу воображения, художник постепенно создал собственную модель ситуации, предельно приблизив ее к действительности.

Э. Делакруа ярко воплотил дух героических событий июльской революции в аллегорическом образе Свободы – женщине во фригийском колпаке (символ освобождения), с трехцветным знаменем (символ французской национальной идеи, триколор: свобода, равенство, братство) и обнаженной грудью (символ бесстрашия и самоотверженности). Свобода ведет за собой народ.

Интересным материалом могут служить изображения скульптур Рона Мьюэка – гиперреалистичные и гипернатуралистичные. В своих детальных работах, которые всегда меньше натурального размера людей или, напротив, монументальны, Мьюек исследует неоднозначные отношения реальности и искусственного. Например, пятиметровая скульптура «Мальчик» показывает сидящего на коленях мальчика, задумчивого и отрешенного от происходящего вокруг. Чуть меньше метра скульптура «Женщина с покупками» представляет женщину, в пальто которой спрятан малыш, расположившийся на груди матери и крепко пристегнутый пуговицами, поскольку руки женщины заняты огромными продуктовыми пакетами. Туго стянутые в хвост волосы, озабоченное повседневными делами лицо, взгляд в никуда (в то время, как ребенок в упор смотрит на мать) свидетельствует об усталости. Выбор, какие скульптуры Мьюэка можно показать и прокомментировать, велик.

Также к вопросу об образах можно подключить материал об экфрасисе и обратиться к небольшим прозаическим или поэтическим фрагментам из разных произведений (А.С. Пушкин «Медный всадник» (скульптура), Э.Т.А. Гофман «Кавалер Глюк» (музыка), А.А. Фет «К Сикстинской Мадонне» (живопись) и т.д.). Другой вариант – работа с образами в произведениях разных видов искусств: стихотворение Р. Бернса «Поцелуй» – серия картин Ф. Айеца «Поцелуй» / картина Г. Климта «Поцелуй» – скульптура О. Родена «Поцелуй»; сцена на балконе из пьес У. Шекспира «Ромео и Джульетта» – фрагмент из фильма Ф. Дзефирелли – скульптуры Ромео и Джульетты – увертюра-фантазия П.И. Чайковского «Ромео и Джульетта» и т.д.

В занятие также можно включить дополнительный материал из теории литературы – определение таких понятий, как: тема, идея, проблема, сюжет и фабула, конфликт, композиция. Все это обсуждается при обращении к примерам.

Интересным, на наш взгляд, является просмотр роликов – социальная реклама о популяризации чтения: «Мозг в моде» (киностудия РГРГУ), «Чтение – лучшее учение» (МУК «Централизованная библиотечная система», г. Псков), «Боевик про чтение» (лицей №100 г. Екатеринбург) и т.д.

Итак, вводное занятие «Литература как вид искусства» дает представление о том, что литература как часть культуры открывает безграничные возможности для творческого поиска и анализа, а «культура, искусство являются источником и пространством формирования ценностного сознания» [8, с. 81].

Список литературы:

1. Барнс, Дж. Жерико – от катастрофы к искусству / Дж. Барнс // Барнс Дж. Открой глаза. – Спб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – С. 19–52.

2. Боров, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Боров. – М.: «Астрель», «Изд-во АСТ», 2003. – 575 с.
3. Мартинетти, А. Агата Кристи. История жизни королевы детектива / А. Мартинетти, Г. Лебо, А. Франк. – М.: «Манн, Иванов и Фербер», 2017. – 128 с.
4. Медведев, А.В. Предисловие / А.В. Медведев // Рабинович В.С. Наедине с собой и людьми: Литература в жизни и жизнь в литературе. – Екатеринбург: Уральское литературное агентство, 2012. – С. 3–8.
5. Мейровиц, Д.З. Кафка для начинающих / Д.З. Мейровиц, Р. Крамб. – Минск, 2004. – 176 с.
6. Морозова, О.В. 100 шедевров европейской живописи / М.В. Морозова. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2012. – 200 с.
7. Рабинович, В.С. Наедине с собой и людьми: Литература в жизни и жизнь в литературе / В.С. Рабинович. – Екатеринбург: Уральское литературное агентство, 2012. – 448 с.
8. Терентьева, Н.П. Аксиологический подход к литературному образованию / Н.П. Терентьева // Начальная школа плюс до и после. – 2011. – № 8. – С. 81–85.
9. Филлипс, С. ...Измы. Как понимать современное искусство / С. Филлипс. – Изд-во «Ад Маргинем», 2017. – 168 с.

INTRODUCTORY LESSON “LITERATURE AS ART” (FROM MY TEACHING EXPERIENCE)

© E.S. Sedova

This article describes a variant of an introductory Literature lesson, which includes cultural and literary material, which is necessary to systematize knowledge and appeal to reading experience. In general, the introductory lesson gives an idea that literature offers unlimited possibilities for creative search and analysis; besides, culture and art are the sources of value consciousness.

Key words: literature, art, introductory lesson, the problem of the interaction of arts, value consciousness.

УДК 830-31
ББК 83.3(4Г)6

РОМАН-РАССЛЕДОВАНИЕ В ПРОЕКЦИИ НАРРАТИВНЫХ МОДЕЛЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Г. БЁЛЛЯ «ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ С ДАМОЙ»)

© Н. Э. Сейбель

В статье рассматривается специфика нарративной структуры жанровой формы романа-расследования – одной из наиболее продуктивных во второй половине XX века в Германии. На материале романа Г. Бёлля «Групповой портрет с дамой» показано, как организована многоуровневая система автор –

фокализатор – актант, цель которой создание неоднозначной картины, тесно переплетённых смыслов, связанных как с прошлым, так и с настоящим Европы. Множественность рассказчиков-фокализаторов при сравнении их позиций явственно проявляет сомнительность правды каждого. Здесь нет невиновных: тяжёлая судьба героини – результат бездействия, соглашательства, озлобленности и прямой травли. Позиция рассказчика: современность даёт возможность исправить прежние ошибки, но для этого их необходимо признать и проанализировать.

Ключевые слова: наррация, фрейм, суб-фрейм, фокализатор, актант, Г. Бёлль, роман-расследование, «Групповой портрет с дамой»

Термин «роман-расследование» продуктивен в отношении литературы, показывающей историю XX века как цепь ошибок и преступлений. Можно назвать ряд романов (Г. Грасс «Hundejahre» («Собачьи годы», 1963), Г.Э. Носсак «Der Fall D'Artehez» («Дело д'Артеза», 1968), Г. Бёлль «Gruppenbild mit Dame» («Групповой портрет с дамой», 1971), Г. де Бройн «Preisverleihung» («Присуждение премии», 1972), К. Вольф «Kindheitsmuster» («Образы детства», 1976), М. фон дер Грюн «Die Lawine» («Лавина», 1986)), в которых рассказчик знакомится с обстоятельствами прошедшего, чаще всего трагического, события, собирая воспоминания, документы, газетные вырезки и дневниковые записи. «Построенные на отчасти пародийном приёме «расследования» одной судьбы» [10, 213] романы Г.Э. Носсака «Дело д'Артеза» и Г. Бёлля «Групповой портрет с дамой» стали точкой отсчета литературной традиции. Об их прототипической функции пишут Д.В. Затонский [8, 189], Р. Баумгарт [1, 36] и многие другие исследователи. Если в шестидесятые – восьмидесятые годы XX в. форма расследования популярна для эпоса, то на новом этапе возникают уже и драматические тексты, построенные по тому же принципу (Л. Хюбнер «Ehrensache» («Дело чести», 2005), Х. Шобер «Schwarze Milch oder Klassenfahrt nach Auschwitz» («Черное молоко», 2011)). Эта повествовательная структура позволяет соединить несколько временных пластов повествования, показать крупным планом судьбу одного героя на фоне широкой исторической панорамы, даёт дополнительные возможности выражения авторской позиции.

Творчество одного из основоположников традиции романа-расследования Генриха Бёлля активно осмыслялось литературоведением по мере выхода его книг: Л. Хофман, Г. Й. Бернхард, Р. Конрад, Х. Хайсенбутель. Литературоведение середины XX века интересовало социальные аспекты творчества, позиция автора в контексте времени и истории (Г. Й. Бернхард). В общих чертах была сформирована типология бёллевских героев. Основные типы, выделенные В. Шварцем: «люди с тихим голосом» [13, 204], рядовой, мать, властитель, чудак. Последний особенно важен для целого ряда исследователей: в современной литературе шутовство есть способ оппозиции, клоун становится «не фигурой, а типом» [6, 75] – утверждает В. ван дер Вилль.

На более поздних этапах оказался востребован религиозный аспект творчества автора, например, обращение к «раннехристианской модели

общества» в структуре «Группового портрета» составляет основу исследования Эберхарда Ленардта [3, 12].

Новый всплеск интереса связан со столетием со дня рождения Бёлля. Большинство новейших исследований носят либо биографический, либо социокультурный [2] и социо-исторический характер [4]. Бёлль по-прежнему воспринимается не столько как художник, сколько как общественный деятель, борец с несправедливостью, – «совесть нации». Что касается российских исследований, то они на данном этапе носят преимущественно сравнительно-сопоставительный характер, как диссертация Л. А. Мельниковой, изучающей русский классический интертекст в романе «Групповой портрет», или С.В. Шиндель, посвященная личным и типологическим связям творчества Белля и Солженицына.

Между тем, роман «Групповой портрет с дамой», как и многие другие тексты автора, является значительным эстетическим экспериментом, в котором форма способствует умножению и распаду смыслов, неоднозначности оценок, усложнению характеров.

Его структуру определяет будущая несправедливость: управляющая домами компания, возглавляемая дальними родственниками Лени Пфайфер, планирует выселить героиню из квартиры под предлогом её асоциального поведения. Анонимный герой-рассказчик – равнодушный гражданин, называющий себя авт., не обладающий информацией о её жизни и причинах конфликта, оказавшись случайно причастен к «Обществу «Спасите Лени», обращается к её прошлому, в надежде защитить героиню.

Внешний план повествования составляет внятно сформированный, единый информационный и эмоционально-образный фрейм: справедливость на стороне бедного, бесчеловечная корпорация попирает права, чувства, память, чтобы спасти Лени, нужно восстановить историю квартиры, семьи, любви, реанимировать родственные связи. Главные стороны конфликта: Лени Пфайфер и Курт и Вернер Хойзеры практически не появляются на страницах романа, они – актаны, лишённые права слова. Об их жизни, их поступках, рассказывают другие, и эти рассказы обязательно комментируются авт., обращаясь в обход героев напрямую к читателю. Обеим сторонам конфликта дано только по одной сцене, в которой они непосредственно предстанут перед читателем. Но даже при этом появлении они будут субъективно описаны авт., не упускающим свою фокализаторскую функцию ни на миг: «Поначалу возникло некоторое замешательство, поскольку авт., очевидно, приняли за парламентаря, так что ему пришлось дать необходимые пояснения... И тут авт. вдруг обнаружил, что подвергается настоящему перекрестному допросу со стороны хойзеровской троицы... И хотя авт. всегда готов подставить левую щеку, когда бьют по правой, в данном случае счел уместным принять меры самообороны» [7, 501 - 506]. Общая интонация удивления и невозможности осмыслить степень цинизма людей, жертвующих дружбой, справедливостью и человечностью ради денег, непонимания, как им удается бессовестно исказить факты и выставить виновными тех, кого они

собрались ограбить иногда разнообразится защитным юмором, искренним возмущением и т.д.

Второй план – собственно «рассказывание». Авт. расспрашивает о жизни Лени Пфайфер многих свидетелей, выступающих в соответствующих вставных эпизодах в двойной роли. С одной стороны, они сами – объект авторского наблюдения (актанты, поданные через призму позиции авт.-фокализатора). Собеседник рассказывает авт. о Лени и выдаёт себя: свою социальную позицию, степень открытости, образованности, даже милосердия. С другой – воплощение точки зрения, позиции, с которой мы знакомимся с действиями и поступками заглавной героини. Они воспроизводят лишь видимую часть событий, рассказывают последовательно и логично, что видели и как интерпретируют виденное. На этом уровне возникает два суб-фрейма: саморазоблачение современника и воспроизведение прошлой истории, цель которого показать, что справедливости никогда не существовало для Лени и помощь таким как она – священный долг порядочности.

Повествование в таких эпизодах строится на соединении диалоговой и монологической структуры. Свидетель стремится впечатлить приехавшего к нему рассказчика своей осведомлённостью, объективностью – качествами, демонстрируемыми в разной мере и часто ставящимися под сомнение. Поскольку почти вся прямая речь даётся в пересказе авт., то элементы, рассчитанные на то, чтобы произвести эффект, подчеркнуть собственную роль в рассказываемых событиях или исключительную осведомленность нарочито укрупняются: «Престарелая госпожа Швайгерт, уродж. Беркель, по которой сразу видно, что для неё имена Йейтса и Честертон – пустой звук, честно призналась, что она “не очень-то горела желанием” общаться со своим шурином, да и с сестрой после их свадьбы: ей было бы куда приятнее, если бы сестра вышла замуж за поэта, художника, скульптора или хотя бы архитектора; она не сказала прямо, что Груйтен казался ей простоватым, она выразилась иначе: “недостаточно тонок”» [7, с. 228]. В большинстве случаев дистанция недоверия и внутреннего несогласия устойчиво сохраняется до конца сцены. Даже когда авт. не высказывается, а оформляет эпизод в виде монолога (например, «Пельцер: “В ту пору дела в моей мастерской временно покатались в гору... символы, якоря, сердечки, кресты...”» [7, с. 388]), он «добросовестно» обрамляет этот монолог кавычками и многоточиями, показывая тем самым, что сделал соответствующую выборку, что речь персонажа дана с сокращениями, то есть прошла редактуру и подчинена задачам авт., а не героя. Зачастую авт. в своем ироническом отношении к собеседникам группирует свидетелей: два отца-иезуита, три монахини-наставницы, «двадцать два ныне здравствующих бывших сотрудинок» [7, с. 222]

Множественность рассказчиков-фокализаторов при сравнении их позиций явственно проявляет сомнительность правды каждого. «*Не против неё, а против того русского, про которого мы лишь потом узнали, что он-то и был избранником её сердца*» [7, с. 309] настроен Грундч. Нацистка Марта Ванф, рассказывая о событиях в мастерской по изготовлению венков, определяет

Лени как «эту потаскушку» [7, с. 322]. Ильза Кремер как «бедную милую девочку» [7, с.325].

Этот план состоит из «узловых моментов» расследования: побудительных мотивов, указания на источники информации, препятствий, возникающих на пути авт. «В качестве источников информации в роман-расследование активно вводятся и материальные свидетельства: фотографии, газетные материалы, документы и статистические справки, учебники, энциклопедии, школьные программы, статистические данные, произведения других видов искусств» [11, с. 18].

Третий – внутренний план включает реконструируемые из рассказов свидетелей события прошлого. Этот план событийен его составляет история любви русского военнопленного и самой немецкой девушки города. Он фрагментарен: каждый свидетель сообщает только известную ему часть общей истории, рассказчики «забегают вперед» и возвращаются к уже рассказанному другими. Общая картина выстраивается к концу повествования, когда все герои высказали свою часть правды, восстановили известную им картину и определили свою позицию. Здесь возникает данная в пересказе прямая речь Лени и Бориса – она сбивчива, эмоциональна, непоследовательна. Их отдельные реплики, воспроизведенные фокализаторами второго уровня, нуждаются в силу неполноты в комментариях: «Знаешь, мне повсюду мерещатся таблички с надписью: «Осторожно, опасно для жизни!» (о ситуации, в которой она оказалась после первого любовного свидания с Борисом)» [7, с. 475]. Они воплощают «“Мир романический”, ощущаемый реально “лишь ночью”» [11, с. 16] Ещё одна важная особенность «внутреннего» события – его нарочитая условность, литературность, иной раз даже заимствованность («любовь под пулями», толстовские ассоциации, прямо используемый русский интертекст). Г. Белль активно вводит элементы литературной условности в роман: его «отсутствующие» герои явно продолжают традицию «чистых» людей в духе Алеши Карамазова (именно с ним сравнивает Бориса Колтовского Н.С. Лейтес), кроме того, он легко обходит все несообразности исторического порядка при помощи неких высоких покровителей, неизвестных доброжелателей и умалчиваний части событий, якобы из этических соображений: «Человек этот – лицо чрезвычайно высокопоставленное и имеет некоторое отношение к промышленности; лицо это ни в коем случае и ни при каких обстоятельствах не желает быть названным. Авт. не может позволить себе приоткрыть завесу над этой тайной...» [7, с. 325].

Наиболее общими признаками, позволяющими говорить о типологии романа-расследования, являются, таким образом:

1. использование фигуры повествователя (хроникера), ведущего «расследование», опрашивающего свидетелей, собирающего сведения, дающего оценку происходящего;

2. введение в роман группы лиц – «свидетелей», – сюжетная функция которых - беседа с повествователем. Они являются воплощением вариантов

оценки, различных точек зрения, возможных типов реакции на событие, выведенное за рамки современного пласта повествования;

3. «рассказывание» как центральное событие романа, с чем связана заведомая субъективность, постоянная смена объектов авторского наблюдения, фрагментарность повествования.

Здесь устойчиво соединяются точки зрения повествователя, автора и рассказчиков-свидетелей, помещенные в центр единого сознания, ведущего расследование авт.

Список литературы

1. Baumgart R. Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken – Essays – Kommentare / R. Baumgart.– München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1994. – 600 s.

2. Eine Ästhetik des Humanen. Böll / Christoph Peters, Volker Schlöndorff, Ralf Schnell, Iija Trojanow; herausgegeben von Michael Serrer. – Lingen : Edition Virgines, 2018. – 87 S.

3. Lenhardt E. Urchristentum und Wohlstandsgesellschaft: Das Romanwerk Henrich Boll von „Haus ohne Huter“ bis „Gruppenbild mit Dame“ / E. Lenhardt. – Bern etc.: Lang, 1984. – 355 s.

4. Reich-Ranicki M. Mehr als ein Dichter: Über Heinrich Böll / Herausg. Th. Anz. – Marburg an der Lahn : LiteraturWissenschaft.de, 2018. – 200 S.

5. Schwarz W.J. Der Erzähler Heinrich Boll. Seine Werke und Gestalten/ W.J. Schwarz. – Bern-München: Francke, 1967. – 129 s.

6. Van der Will W. Pikaro heute. Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Doblin, Brecht, Grass / W. Van der Will – Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH, 1967. – 79 s.

7. Белль Г. Групповой портрет с дамой. / пер Е. Е. Михелевич. //Бёлль Г. Собрание сочинений в 5-ти томах. -М.: Художественная литература, 1996. – Т. 4. – С. 163 – 571.

8. Затонский Д.В. «Д’Артезовская форма» в новейшем романе // Затонский Д.В. В наше время. – М.: Сов. писатель, 1979. – 431 с.

9. Мельникова Л.А. Роман Г. Бёлля «Групповой портрет с дамой» как опыт рецепции русской литературы XIX века: автореферат дис. ... кандидата филол. наук / Л.А. Мельникова. – Нижний Новгород, 2016. – 22 с.

10. Основные произведения иностранной литературы. Европа, Америка, Австралия: Литературно-биографический справочник // Всесоюзная гос. библиотека иностранной литературы; под общей ред. В.А. Скороденко. – 6-е изд.– М.: Терра, 1997. – 688 с.

11. Сейбель Н.Э. Роман-«расследование» в послевоенной немецкой литературе: поэтика жанра: автореферат дис. ... кандидата филол. наук / Н.Э. Сейбель. – Челябинск, 1999. – 22 с.

12. Шиндель С.В. Александр Солженицын и Генрих Бёлль: диалог культур: автореферат дис. ... кандидата филол. наук / С.В. Шиндель. – Саранск, 2010. – 21 с.

13. Эльяшевич А.П. Люди с тихим голосом // Звезда. – 1965, №6. – С. 203-223

NOVEL INVESTIGATION IN THE PROJECTION OF NARRATIVE MODELS (BY THE MATERIAL OF THE NOVEL BY G. BOLL “GROUP PORTRAIT WITH DAMA”)

© N.E. Seibel

The article discusses the specifics of the narrative structure of the genre form of the novel-investigation - one of the most productive in the second half of the twentieth century in Germany. The material of G. Böll's novel "Group Portrait with a Lady" shows how a multi-level author – focalisator – actant system is organized, the purpose of which is to create an ambiguous picture, closely interwoven meanings related to both the past and the present of Europe. The plurality of storytellers-focalisator when comparing their positions clearly shows the doubtfulness of the truth of each. There are no innocents: the heroine's difficult fate is the result of inaction, conciliation, bitterness and direct persecution. Storyteller's position: modernity makes it possible to correct past mistakes, but for this they need to be recognized and analyzed.

Keywords: narration, frame, sub-frame, focalisator, actant, G. Böll, novel-investigation, "Group portrait with a lady"

УДК 808.03

ББК 83.07

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРЕВОДА В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСТАНЕ

© Ю.Ю. Серебрянский

В статье рассматриваются результаты состоявшейся в сентябре 2019 года в городе Алматы международной писательской конференции ПЕН, посвященной проблемам и перспективам перевода современной казахской/казахстанской литературы на различные мировые языки. Делается вывод о том, что русский язык по-прежнему остается промежуточным при переводе казахской/казахстанской литературы на иностранные языки, а также рассматривается предположение об изменении позиционирования казахской/казахстанской литературы на глобальной литературной карте мира.

Ключевые слова: Мухтар Ауэзов, «Путь Абая», Абдижамал Нурпеисов, Олжас Сулейменов, Анатолий Ким, русофония, Русский мир, Республика Казахстан, казахская литература, казахстанская литература.

Текст данного выступления написан по следам Международного писательского форума в Алматы «Открывая мир – открываясь миру. Проблемы художественного перевода и писательские контакты».

Прошедшая в сентябре 2019 года в Алматы международная писательская конференция, организованная Казахским Пен-клубом, была полностью посвящена проблеме перевода. Переводчики из разных стран мира и состоящие в Казахском Пен-клубе писатели собрались, чтобы поговорить о возможностях и способах выхода казахской / казахстанской литературы на так называемый глобальный рынок.

В рамках конференции состоялась презентация перевода на английский язык романа Мухтара Ауэзова «Путь Абая»; выступили известные писатели Абдижамал Нурпеисов, Олжас Сулейменов. Россию на конференции представлял литературный критик Евгений Ермолин.

В итоге конференции прозвучали следующие выводы: важнейшей ценностью в современном литературном мире является перевод, и в первую очередь перевод на английский язык; есть основания вписать литературное наследие Казахстана в круг общемировых ценностей. При этом говорилось о бесспорном значении перевода и на другие языки. В ходе обсуждения сравнивались ситуации, возникающие в современной литературе и переводческой деятельности в США, Европе, России, Китае, Корее, Киргизии и Казахстане.

Важным результатом, заявленным даже в названии конференции, стало установление личных связей между писателями и переводчиками. Обмен книгами, выражение взаимного интереса, стремление к расширению контактов предстали существенным аксиологическим фактором.

Переводческая работа требует времени, поэтому окончательные суждения о пользе конференции и конкретных успехах можно будет сделать только по прошествии определенного срока. Тем не менее, имеют ценность и непосредственные впечатления, представления, возникшие по ходу слушания докладов и при общении с гостями. Хотелось бы ими поделиться в этом докладе.

Вопросы, стоящие перед переводчиками казахстанской литературы, или казахской литературы, являются, по сути, одной комплексной проблемой, но могут быть сегментированы на конкретные, крепко связанные друг с другом.

1. Проблема прямого перевода с казахского языка.

В презентации перевода романа-эпопеи Мухтара Ауэзова «Путь Абая» принимал участие известный российский писатель Анатолий Ким, автор русского перевода романа. Этот русскоязычный текст был взят за основу переводчиками на английский язык, носителями английского языка, в совершенстве владеющими русским, но не казахским языком. На презентации они высказывались о том, что обращались и к оригинальному тексту с помощью консультантов, но основой послужил русский перевод. Сегодня практически невозможно найти литературного переводчика, который мог бы работать с оригинальным текстом, как при переводе с казахского на английский, так и при переводе с других языков напрямую на казахский. Несколько писателей, занимающихся переводами, являются исключением; речь о крупных издательских проектах идти не может. *Чаще всего именно русский язык остается тем мостиком, который используют переводчики в работе в*

качестве подстрочника. Школа литературного перевода не развивается, тем самым рождая еще одну, внутреннюю проблему в казахстанской/казахской современной литературе — *обособленное существование авторов, рабочим языком которых является казахский, и авторов (различных поколений), пишущих в Казахстане по-русски*. Литературы эти мало знакомы друг с другом, о чем неоднократно высказывались в прессе различные авторы. Сама терминология («казахская литература» и «казахстанская литература») не имеет единой концепции, и в различных источниках употребляются разные термины. При этом термин «казахстанская» чаще используется в отношении авторов, пишущих на русском языке.

2. Степень внимания к переводам современной литературы.

К сожалению, явное предпочтение было отдано тенденции перевода и продвижения на так называемом «глобальном рынке» классиков казахской литературы, и практически ничего не было сказано об современных писателях, в том числе и самими авторами. Переводы современной казахстанской литературы существуют в виде единичных проектов, заслугой которых является работа самих авторов. Концепции продвижения современной казахстанской литературы не только не существует, даже ее создание на конференции не обсуждалось. Перевод и продвижение только классической литературы может дать весьма однобокую картину происходящего в мире литературы Казахстана. Встает *вопрос об осознании современной литературы как существенной ценности*.

3. Позиционирование казахстанской литературы по отношению к русскому языку. Русофония.

Существующий и базирующийся в Алматы толстый литературный журнал «Простор» в советский период находился в одном ряду с другими советскими толстыми журналами - «Октябрь», «Новый мир», «Знамя», «Звезда», и т. д. Не давая оценки современной деятельности журнала, хочется отметить, что после распада Союза казахстанские авторы продолжили считать себя входящими в сферу интересов *всех* этих литературных журналов, отправляя рукописи в российские редакции. Процент публикаций оказался небольшим, и со временем печатание казахстанских авторов в толстых журналах стало носить закономерный региональный характер; выходили «казахстанские» номера, или же «казахстанские» подборки, объединяющие нескольких авторов. Публикации носили скорее обзорный характер. При этом, работая с российскими издательствами, казахстанские авторы добивались и добиваются значительного успеха, и далеко не всегда позиционируются как писатели из Казахстана. В толстых литературных журналах, наряду с требованиями к качеству рукописей, всегда имелась и определенная стратегия. Наиболее лояльным к казахстанским авторам журналом является «Дружба народов», собственно говоря, журнал, созданный именно с целью работы с литературами союзных республик. Издательства же видят в качестве рукописей коммерческий прежде всего потенциал; книги авторов доступны, благодаря Интернету, в любой точке мира, делая аудиторию российских читателей только частью глобально возможной русскоязычной аудитории. При этом, если говорить о продвижении книг,

созданных на русском языке за рубежом, то Россия и российские издательства в первую очередь заинтересованы в продвижении российских авторов, что подтверждает ассортимент книг, стендов книжных выставок. *Стремление казахстанских писательских организаций и государственных организаций продвигать классическую литературу оставляет современным казахстанским авторам, пишущим на русском языке, совсем мало возможностей быть прочитанными за пределами своей страны.*

Может ли стать определенным выходом для этих авторов самоопределение в качестве части Русофонии и позиционирование себя, как отдельной русскоязычной казахской или именно казахстанской литературы, со своими темами и особенностями?* Такое позиционирование стало бы важным для иностранных переводчиков и того самого «глобального книжного рынка», о котором так много говорилось на конференции. Нам представляется актуальным осмыслить аксиологический статус русскоязычной казахской (и, шире, казахстанской) литературы. В своей статье «Движение «Русофонии» как новый тренд в формировании внешней политики Российской Федерации» Е.О. Соколова дает такое определение термину «русофония»: «...Это внешнеполитическая сеть культурноязыковых, образовательных, информационных и других связей, поддерживаемых государственными и общественными инструментами во имя соблюдения прав человека в самой Российской Федерации и за её пределами, работающая на благо образа России и самодостаточности её соотечественников» [1]. Тем не менее, в той же статье фигурирует термин «Русский мир», к которому, скорее и относится приведенное выше определение. Русофония, как возможность долговременного обособленного существования сообщества, считающего русский язык родным, вносящего вклад в его развитие и имеющего самостоятельные учебные институты с русским языком обучения, - подобное определение могло бы описать ситуацию в Казахстане. При этом возможность добровольного выбора между отнесением себя к русофонии или «Русскому миру» стала бы залогом оздоровления межкультурной ситуации.

Приведу также определение, данное Дмитрием де Кошко, президентом Координационного совета российских соотечественников во Франции и соучредителем Союза русофонов. Понятие «русофония», на его взгляд, «выражает общее достояние многих людей, для которых русский язык наравне со своим родным языком является большим культурным достоянием и потенциалом на межнациональное, культурное и экономическое общение» [2]. Несмотря на то, что значение термина «русофония» ещё находится в процессе становления, он может выполнять функции рабочего инструмента при изучении типологии произведений, которые написаны на русском языке за пределами Российской Федерации.

Данный доклад в контексте российской научной конференции есть фактор сотрудничества в постановке и решении проблем, вытекающих из общности недавнего прошлого в истории стран СНГ.

Список литературы

1. Соколова Е.О. «Движение «русофонии» как новый тренд в формировании внешней политики Российской Федерации. – Санкт-Петербургский государственный университет, 2017. Электронный ресурс. // URL <C:/Users/Yuriy%20Serebryanskiy/Downloads/dvijenie-rusofonii-kak-nov-y-trend-v-formirovanii-vneshney-politiki-rossiyskoy-federatsii.pdf>
2. Грихачева Н. Легко ли быть русским в Европе? // портал ИНОСМИ.РУ // URL <https://inosmi.ru/russia/20151015/230845436.html>
3. Программа форума «Открывая мир – открываясь миру. Проблемы художественного перевода и писательские контакты» на официальной странице Казахского ПЕН-клуба // URL <http://www.qazaqpen-club.kz/40-ii-mezhdunarodnyy-forum-pisateley-v-g-almaty.html>

THE IMPORTANCE AND PROBLEMS OF CONTEMPORARY LITERARY TRANSLATION PROCESS IN KAZAKHSTAN

© Yu. Serebriansky

Article reviews the results of International Pen conference held in Almaty in September 2019 focused on problems and perspectives of contemporary Kazakh/Kazakhstani literature translation into global languages. It's argues that Russian language keeps the rule of transit language in translations of Kazakh/Kazakhstani literature and the author makes an assumption of Kazakh/Kazakhstani literature changing its position on global literature map.

Keywords: Mukhtar Auezov, "The path of Abay", Abdizhamal Nurpeisov, Olzhas Suleymenov, Anatoly Kim, rusofoniya, Russian world, Republic of Kazakhstan, Kazakh literature, Kazakhstani literature.

УДК 830-2
ББК 83.3(4)6-462

ПРИНЦИП КОЛЛАЖА В СТРУКТУРЕ ПЬЕС

Э. ЕЛИНЕК И А. ХИЛЛИНГ

© А. С. Сосонко

Театр, с Б. Брехта и по сегодняшний день, подвергся значительным изменениям и вобрал в себя приемы и техники, характерные для других видов искусств. Одним из них стал коллаж, техника которого активно используется в искусстве. Её проявления отражаются и в живописи, и в литературе, и в театре. Большой вклад в развитие коллажа внесли футуризм, кубизм, сюрреализм и др. В статье на примере пьес Эльфриды Елинек и Анны Хиллинг прослеживается, как и с какими целями коллаж используется у разных драматургов. С помощью этого приёма создается эффект параллелизма сцен, двойничества героев, в драмах устанавливается градация смыслов и нагнетается драматизм и эмоциональность. Елинек использует автобиографичность и

интертекстуальность как способ высказаться. Хиллинг рассматривает проблемы современного общества, представляя панораму человеческих типов и характеров. Используя один и тот же приём, каждый автор достигает своей цели.

Ключевые слова: коллаж, монтаж, новая драма, постдраматический театр, Эльфрида Елинек, Анна Хиллинг, параллелизм.

Одним из самых распространённых в постдраматическом театре приёмов является коллаж. Х.–Т. Леман в своей работе «Постдраматический театр», которая посвящена трансформации театра конца XX века, уделяет ему большое внимание, отмечая, что коллаж становится важным элементом не только современной драмы, но и искусства в целом. Элементы коллажа и монтажа активно вводятся в пьесы и постановки. Игра света и музыки, эксперименты с декорациями и интерьером – становятся главными атрибутами «нового театра». Вставки из фильмов, раскадровка действия – становятся часто используемыми приёмами постановщиков.

Феномен коллажа интересует искусствоведов и литературоведов на протяжении большого периода времени. Сам принцип коллажности, как соединения в единое целое разнородных элементов, в ранние эпохи рассматривали только по отношению к изобразительному искусству. Такие направления в искусстве как кубизм, футуризм и дадаизм с начала XX века стали активно использовать технику коллажа. Первыми художниками, использовавшими этот приём в своём творчестве, были Пабло Пикассо (например, «Гитара, ноты, бокал» 1912 г., «Натюрморт с рекламным объявлением» 1913 г. и др.) и Жорж Брак («Натюрморт с ножом», «Бутылка рома» и др.). В литературе одним из первых, движимый любовью к Хлебникову и Маяковскому, создает коллажные стихи будущий кинематографист и теоретик монтажа Дзига Вертов:

Здесь ни зги
верите —
веки ига и
гробов вериги.
Просто ветров
гибель
века на вертел.
Но — дзинь! — вертеть
диски.
Гонг в дверь аорт.
И–о–го–го! — автовизги,
вертеп ртов —
Дзига Вертов [8]

Среди писателей можно выделить Дж. Джойса, Дж. Дос Пассоса и др. Литература и кинематограф использовали, скорее, принципы монтажа. Два этих понятия сходны по своей структуре. Но у монтажа есть определённая логика выстраивания элементов, свой порядок, определяемый «киноглазом» –

позицией художника, стремящегося донести до зрителя/читателя не абстрактную, а эмоционально окрашенную, связанную с позицией художника правду: «Я киноглаз. Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека. Я — киноглаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть» [2]. Коллаж же строится по принципу хаотичности, нагромождения, «случайности» рядоположения оказавшихся в общем потоке элементов. Чем сложнее и разнороднее структура коллажного представления (в любой сфере творчества), тем интереснее она кажется реципиенту (в качестве которого может выступать читатель или зритель). «Кино, – пишет И. Манртыянова, – изменив языковую компетенцию автора и читателя, повлияло на их прагметикон, внедрило в их сознание кинематографические фреймы восприятия действительности» [5, с. 138]

С начала XX века театр стал активно использовать коллаж: случайным образом соединяются эпизоды и сцены, лишённые фабульного единства, но соединённые ассоциативно и при увеличении числа этих «несвязных» сцен начинает возникать общее ощущение времени, эпохи, её болезней и открытий. «Мне всё скучнее, – говорил Х. Мюллер, – следить целый вечер за развитием одного–единственного действия... Если же в первой картине начинается одно действие, во второй – совсем другое, а за ними следует третье и четвёртое, то это увлекает, доставляет удовольствие, но сама пьеса лишается совершенства. Поэтому я и нахожу удобной “драматургию бильярдного шара”. Шар катится, толкает другой, передаёт ему движение, а сам останавливается» [6, с. 423].

Постепенно появляется всё большее количество драматургов, для которых коллаж – идеальная форма отражения современности.

Н.Э. Сейбель называет пьесы, состоящие из соединения ассоциативно и эмоционально связанных, но разноплановых эпизодов, «циклическими», имея в виду, что персонажи отдельных эпизодов в них выступают двойниками друг друга, а сами эпизоды соединяются по принципу жанровой и модальной гетерогенности. Появляется «пьеса, состоящая из отдельных, слабо связанных между собой сцен, составляющих цикл или набор картинок». [10]. Пьесу Б. Брехта «Страх и отчаяние Третьей империи» можно считать образцом такого «цикла», где показано сплетение различных сцен, составляющих единое целое по настроению, структуре и атмосфере.

Представители постдраматизма и «новой новой драмы», ярко заявившие о себе в последние десятилетия прошлого века и в настоящее время, активнее используют приём коллажа, ставя различные задачи, но устойчиво решая их через «нагромождение» событий, эпизодов и тем. Яркий пример даёт творчество Эльфриды Елинек и Анны Хилинг.

Эльфрида Елинек в последнее время широко исследуемая в российском и зарубежном литературоведении писательница, которая стоит особняком в ряду драматургов рубежа веков. Исследовательское внимание привлекают злободневность тем Елинек, трансформация языка пьес и применение таких

приёмов, которые необходимо рассматривать и в контексте постдраматизма (ранние пьесы), и вне его принципов (более поздние пьесы).

В отечественном литературоведении можно выделить несколько знаковых работ, посвящённых исследованию творчества Э. Елинек. Т. С. Лазарева анализирует роман «Алчность» с точки зрения тематики и проблематики, акцентируя внимание на применяемых приёмах и языке произведения [4]. Е. В. Соколова в работах «Э. Елинек: тело, поверхность, объём» (2011) и «Взаимосвязь «пола» и «языка» в творчестве Ингеборг Бахман и Эльфриды Елинек» (2012) [11] рассматривает в целом творчество нобелевского лауреата. Т. В. Акашева в нескольких статьях (среди них «Интертекстуальность как средство разрушения мифов в творчестве Э. Елинек» 2009 г. [1]) рассматривает прозаические и драматические произведения Э. Елинек в рамках постмодернистской эстетики и женской прозы.

Анна Хиллинг – относительно новое громкое имя в немецкоязычной драматургии. Проблемы молодого поколения, восприятие мира через подростковую призму, социально острые темы, эпатажность и перформативность – это то, что характерно для творчества молодой писательницы. Первые спектакли по пьесам Хиллинг были поставлены в Берлине в начале 2000–ых годов. Позднее постановки были осуществлены и в других городах Европы, а также в России. Среди самых известных пьес Анны можно выделить «Спаси меня», «Звёзды», «Чувства» и др. В этих пьесах мы видим мир глазами молодых людей, с их переживаниями и проблемами. Не зря творчество Хиллинг называют театром чувств, так как большинство её пьес построены на драматических монологах молодых героев. Среди российских исследователей творчества Анны Хиллинг необходимо отметить Е. Г. Нефедову, которая в своей работе «Мистическая глубина в пьесе А. Хиллинг «Звёзды»» отмечает, что «Герои Хиллинг – это люди в поисках смысла, счастья, настоящих чувств, но гармонии, не обретающие ... это пространство мыслей, чувств, ощущений, нередко трудновербализуемых, но пронзительных и глубоких» [7, с. 165].

Для того чтобы проследить трансформацию приёма коллажа, обратимся к двум пьесам интересующих нас писательниц и сравним, как каждая из них использует данный приём и с какими целями.

Пьеса Эльфриды Елинек «Ничего страшного: маленькая трилогия смерти» была написана в 1999 году. На русский язык она была переведена в 2006 году и вместе с пьесой «Клара Ш.» объединена в редакторский сборник с одноимённым названием, куда кроме этих произведений вошла ещё нобелевская речь писательницы. Произведение состоит из трёх сцен, каждая из которых имеет своё название: «Лесная царица», «Смерть и девушка» и «Скиталец». Сцены не имеют общего сюжета и соединены при помощи коллажа, хотя связаны общей темой – смертью. Каждый из героев, так или иначе, встречается со смертью, он потерян и одинок.

В сцене «Лесная царица», интертекстуально относящей нас к поэме Гёте, мы видим знаменитую актрису, недавно усопшую, которую три раза в гробу проносят около здания театра, тем самым она даёт своё последнее

представление перед публикой, которая пришла на похороны. «Актёров относят сегодня к так называемым второстепенным профессиям. Позор эпохе! ... То, что я играла, играли и многие другие: они нахватили у меня приёмов – да так от них и не освободились. Только моей сути они не уловили, а я – как и любая другая. Я тоже народ. Я и есть сам народ» [3, с. 101]. В этих строчках заключена великая скорбь актрисы, которая больше не сыграет новых ролей, не поразит публику. Своими словами она подтверждает тезис «весь мир – театр», сетуя на то, что политики, коммерсанты и даже народ подражают театральным актёрам, утрачивая суть и смысл истинных событий. Им хочется увидеть изнанку актёра, чтобы посмотреть на себя. «Толпа разрывает нас на части. Вечно хочет знать, какие мы тогда, когда не играем. Есть такие актёры, которые во время оно играли так хорошо, что люди слишком поздно заметили, что это была вовсе не игра. ... Это лишь тогда становится важным, когда приходит пора умирать» [3, с. 104]. Но только на первый взгляд этот монолог о театре, на самом же деле в нём отражена и тема Второй мировой войны, и тема власти, и, в конце концов, тема женщины в обществе. Время войны прошло, но мы до сих пор слышим её отголоски, так и время этой актрисы прошло, но мы всё ещё слышим её голос.

Вторая сцена «Смерть и девушка» является д на известную сказку о Белоснежке. С помощью интертекста Елинек возвращает нас к знакомому сюжету, но ставит совсем иные цели, нежели те, которые представлял оригинал. Перед нами разворачивается диалог Белоснежки и Охотника, которые рассуждают на тему красоты, добра и истины. Они выглядят как чучела, и голоса их слышатся искажённо, возможно потому, что Белоснежка уже должна быть мертва, потому что роковое яблоко уже съедено, а Охотник – это проводник в другой мир, а, может быть, он – сама смерть. Девушка знает, что красива, но не понимает, почему за красоту, доброту и искренность необходимо так дорого заплатить. Поэтому она ищет гномов, которые интересуются ею. Но ей не удаётся достигнуть цели, потому что Охотник убивает её прежде, чем гномы появляются. И заканчивается сцена голосами гномов, которые просто выполняют свою работу, приговаривая «Она умирает, добрая душа ... Мы всегда должны быть энтузиастами и убирать мусор за остальными. (*Кладут Белоснежку в стеклянный гроб и уносят его*) [3, с. 124].

В последней сцене «Скиталец» перед нами снова разворачивается наполненный скорбью монолог, который, по словам Э. Елинек, «... является финальным монологом, текстом, который произносит мой отец» [3, с. 160]. Так устанавливается связь героев всех трех фрагментов, их монологи обретают автобиографичность, становятся разными формами авторской исповеди. Рассуждения на тему гуманизма, государства, войны, мира, о человеке в целом пронизывают весь монолог. Те проблемы, на которых писательница заостряет внимание в большинстве своих произведений, здесь «выплёскиваются фонтаном» в словах жертвы, ставшей таковою не по своей воле. Жертва войны, власти, семьи. Это просто слова, которые человек бормочет и которые не всегда понятны тому, кто их читает или слушает. Но именно этого и добивается Элинек, «... он что-то бормочет, но большинство остаётся непонятым, если не

знать моих личных навязчивых идей и истории моего отца. Кому до них дело? Я говорю и говорю» [3, с. 164].

Таким образом, создаётся, возникает коллаж из эмоциональных, драматических эпизодов, которые не соединены сюжетно, но связаны посылом автора, наболевшими темами и проблемами, которые необходимо человеку для себя решить, поэтому и приходится говорить, говорить. Коллажность и кинематографичность играют важную роль в этом произведении. В первой сцене перед зрителем предстают декорации Бургтеатра, эпатирование образом мёртвой актрисы (торчащие кости, мясо) и большой экран позади, который транслирует любительские фильмы. Во второй сцене – главные герои в виде чучел, сделанных из шерсти и набитые тряпьем, темнота сцены и голоса, доносящиеся из-за кулисы. В третьей сцене – ничего, только монолог; автор не оставляет никаких ремарок, и это тоже выступает неким перформансом. Эти тексты – своего рода авторский эксперимент. Они написаны для театра, но не для постановки, как утверждает сам автор в послесловии к своему произведению.

Пьеса Анны Хиллинг «Спаси меня» на русский язык была переведена Анастасией Риш–Тимашевой. Она состоит из трёх частей, соединённых по принципу коллажа. Каждая часть показывает одну из сторон любви. Сюжетно эти части не связаны, но построены по одной схеме. Перед нами выступают по два героя, внутренние монологи персонажей и диалоги между ними выступают на первый план, действие же практически отсутствует. Также все сцены можно объединить одной темой – «странная, ненормальная любовь».

В первой части «Protection» показана любовь двух нищих, обездоленных Люси и Росса, которым приходится ночевать на улице, зарабатывать игрой на музыкальном инструменте и бороться с недугом, поразивших их от такой жизни. Во второй части «Признаки» – нетрадиционные отношения двух парней, встретившихся в одном из клубов. В третьей части «Глаза Назифы» – случайная связь девушки, пережившей насилие, и парня, шедшего в квартиру к другу на вечеринку, но ошибившегося дверью.

Складывается ощущение, что это люди, которых мы можем встретить на улице, они среди нас, но в то же время живут в каком-то параллельном мире. Это три истории о людях, которые чувствуют, переживают, хотят любви. И самое главное – это их мысли, которые похожи на мысли всех людей, поэтому это произведение и интересно читать или смотреть. Они также могут любить, и это заставляет посмотреть на них по-другому. Все действия происходят в Берлине, но в разных локациях – на улице, в клубе, в доме. Поэтому возникает ощущение, что во время чтения или просмотра спектакля зритель видит разные места знакомого города, в которых кипит жизнь, а автор показывает нам лишь небольшую часть этого «представления».

«Я – трещина. Трещина на поверхности земли. Расщелина в горах. Давай поиграем в расщелины в горах. Сначала ты. Потом я» [12] – говорит Назифа, героиня третьей сцены, и как будто этой метафорой обрамляет смысл всего произведения. Будто сам автор играет в «расщелины в горах», представляя под ними своих героев.

Такие пьесы всё чаще появляются в творчестве современных драматургов и становятся предметом внимания постановщиков и режиссёров. Представители «новой новой драмы» перед текстом ставят задачи, которые существенно меняются даже по сравнению с постдраматическими текстами для театра. Сейбель говорит, что «отталкиваясь от традиции, молодые авторы всесторонне исследуют свое время и его «болезни», среди которых разрушение социально–возрастных ролей — важнейшая» [9, с. 84]. Цикличность жизни ярко отражается на литературных произведениях, а коллажность и клиповость мышления, характерные современному человеку, всё глубже проникают в искусство. Не только для того чтобы заинтересовать зрителя или читателя, а в большей степени для глубины и широты тем, проблем и образов. Если для А. Хиллинг коллаж – это попытка показать целые пласты современного общества, то для Э. Елинек — это нагнетание смыслов, эмоциональная градация от сцены к сцене. Параллелизм, возникающий от сцены к сцене, подчёркивает проблемно–тематические связи, поддерживает атмосферу, создаваемую автором. Эпизоды, различные по сюжету, оказываются сходными по структуре и посылу, показывая панораму авторских идей. Хиллинг в каждой сцене разворачивает драму между двумя людьми, удерживая эмоциональность от эпизода к эпизоду на одном уровне и этим подчёркивая схожесть человеческих проблем, Елинек вплетает автобиографичность и интертекстуальность, градационно увеличивая драматизм от сцены к сцене и связывая «жирную кульминационную точку» в финале пьесы.

Список литературы

1. Акашева Т.В. Интертекстуальность как средство разрушения мифов в творчестве Э. Елинек / Т.В. Акашева // Вестник Челябинского государственного университета.– Челябинск, 2009. – Вып. 30. – С. 6–10.
2. Вертов Дз. Киноки. Переворот // Дз. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966. – С. 50–58
3. Елинек Э. Ничего страшного // Э. Елинек. – Тверь: Издательство «Митин журнал» под ред. А. Белобратова, – 2006. – С. 87–167
4. Лазарева Т. С. Эльфрида Елинек. Алчность // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. – Хабаровск, 2009. – С. 118–121.
5. Мартыанова И.А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник ЧГПУ. – 2017. № 1. – С. 136 – 141.
6. Мюллер Х. Литература должна оказывать сопротивление театру // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. – С. 418 – 430; С. 423
7. Нефедова Е. Г. Мистическая «глубина» в пьесе А. Хиллинг «Звёзды» // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв. – Нижний Новгород. – 2019. – С. 163–168.

8. Рошаль Л.М. Дзига Вертов. – М.: Искусство, 1976 [электронный ресурс] // Режим доступа: <https://coollib.com/b/240513/read> (дата обращения: 10.10.2019).
9. Сейбель Н. Э. «Страх взросления» в немецкой драматургии начала XXI века // Филологический класс. – Екатеринбург, 2017. № 1. – С. 84–87.
10. Сейбель Н. Э. Жанровый статус сцены в пьесах–циклах (на материале немецкой драматургии) / Н.Э. Сейбель // Эстетика минимализма: малые жанры как форма времени. – Екатеринбург, 2018. – С. 75–83.
11. Соколова Е. В. Взаимосвязь «пола» и «языка» в творчестве Ингеборг Бахман и Эльфриды Елинек / Е. В. Соколова // Москва, 2012. – 123 с.
12. Хиллинг А. Protection // ШАГ 3: Новая немецкоязычная драматургия. М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2008. – С. 235–280.

The theater, from B. Brecht to the present day, has undergone significant changes and has incorporated the techniques and techniques characteristic of other types of art. One of them was a collage, the technique of which is actively used in art. Its manifestations are reflected in painting, and in literature, and in the theater. Futurism, Cubism, surrealism, and others made a great contribution to the development of the collage. The article, using the plays of Elfrida Jelinek and Anna Hilling as an example, shows how and for what purposes the collage is used by different playwrights. With the help of this technique, the effect of parallelism of scenes, the duality of heroes is created, in dramas a gradation of meanings is established and drama and emotionality are pumped up. Jelinek uses autobiography and intertextuality as a way of speaking out. Hilling considers the problems of modern society, presenting a panorama of human types and characters. Using the same technique, each author achieves his goal.

Keywords: collage, montage, new drama, post-drama theater, Elfrida Jelinek, Anna Hilling, parallelism.

УДК 820-2

ББК 83.3(4Вл)-4

МЕСТО ДРАМЫ «С ТОБОЙ ПОКОНЧЕНО НАВСЕГДА» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА М. РАВЕНХИЛЛА

© С. А. Чечушкова

В статье рассматривается место драмы «С тобой покончено навсегда» в контексте творчества М. Равенхилла. Исследуются жанровые трансформации классической комедии, особенности конфликта и типов героев. Британский драматург обновляет комедийную традицию, обращаясь к актуальным проблемам нового времени, культуры потребления и рыночных отношений, создавая современную пьесу для молодёжи.

Ключевые слова: М. Равенхилл, «С тобой покончено навсегда», современная британская драма, комедия нравов, комедия положений, культура потребления

Марк Равенхилл – современный английский писатель (родился в 1966 г.) крупнейший английский драматург, лидер британского «театра жестокости». С детства интересовался театральными постановками, с ранних лет ставил пьесы в домашнем театре вместе с братом. В студенчестве (1984 – 1987 гг.) занимался изучением драмы в Бристольском университете, позднее руководил театральной мастерской и преподавал теорию драмы. В 1995 году состоялась премьера его одноактной пьесы «Fist». В 1997 году Равенхилл руководил писательской компанией «Paines Plough». В 2003 году выступал в роли консультанта Национального театра. [7].

Его первая пьеса, десятиминутный диалог под названием «Кулак», была поставлена в лондонском театре Финборо. Макс Стаффорд-Кларк, директор Out of Joint Theatre Company, посмотрел спектакль и пригласил М. Равенхилла сыграть полнометражный спектакль. В рекордные сроки в 1996 г. была создана пьеса «Shopping and Fucking», поставленная в Royal Court Theatre в Лондоне. Постановка «Shopping and Fucking» вызвала широкий резонанс публики шокирующим и оскорбительным названием на рекламных афишах на шатре Королевского придворного театра, несмотря на то, что было подвергнуто большой цензуре. Удаление значительной части заголовка привлекло большее внимание общества к тому, что было под запретом в культурной жизни, что способствовало успеху одного из значительных театральных событий 1990-х годов. С первых минут пьесы главный герой, представитель городских низов, наркоман, опустошает желудок перед лондонским зрителем, что является символической антитезой общества потребления, абсолютным отказом от необходимости потреблять. Театр жестокости, находящий отражение в пьесах британского драматурга, содержит эстетику «in-your-face-theatre» («прямо-в-лицо»), пришедшую в театр из спортивной журналистики, данным термином определяется агрессивное поведение, нарушение границ личного пространства в процессе соревнования. Театр 1990-х гг. по образу спортивного грубого поведения разрушает эмоциональную и эстетическую зону комфорта зрителя, в чьем лице драматурги видели безучастную потребность развлечения без вовлечения в сценический процесс. М. Липовецкий оставляет следующий комментарий о типичных сюжетных составляющих новой британской драмы М. Равенхилла: «Сцены насилия выступают как мощный катализатор бессознательного — они взрывают структуры рационального, они «овнешняют» тот непрерывный кошмар, который носят в себе молодые герои благополучного общества, они вызывают травму у зрителя — с тем, чтобы разрушить и их душевный покой» [9]. Зритель есть метафизический свидетель: он и соучастник, и символически действующий, потому что смотрит на сцену, где разворачивается история, в то же самое время, «актер и зритель отличаются друг от друга только функционально, а не по существу» [2], следовательно, зритель должен испытывать те же шоковые эмоции, что и актёр на сцене. Стоит отметить, что насилие у Равенхилла, как правило, не существует как идея, развернутая до масштаба сценического действия или условно выраженного жеста. В предисловии к одной из первых пьес («Shopping and Fucking»)

драматург формулирует собственную концепцию эстетики «прямо-в-лицо», которое представляет собой коллекцию цитат, объединенных общим заголовком «Общество, насилие и театр», авторами которых стали известные политики и критики.

Мир пьес М. Равенхилла – это оборотная сторона современной культуры рыночной экономики и неограниченного заметного использования ресурсов: «Новая политика и экономика дошли до той грани цинизма, у которой никакие интересы, кроме сиюминутных ... не имеют значения» [4, с. 272]. В то же время персонажи его пьес сами являются безрассудными потребителями того, что осуждается культурным сообществом (свободные отношения, наркомания, алкоголизм), в то же время, по мнению критиков, это символизирует бессознательного сопротивления потребительской культуре.

Использование подобных описаний в пьесах приближает М. Равенхилла к политической драматургии, хотя сам автор отвергает политический театр в общепринятом смысле, говоря о драматургии британского театра 1970-х гг. следующее: «Д. Хэйр и остальные знали в семидесятых, против чего они. Теперь никто не знает и никому до этого нет дела», однако в первых пьесах, «Shopping and Fucking», «Фауст мертв» («Faust Is Dead») (1997 г.) и «Сумочка» (1998 г.) акцентируется внимание зрителя на политической сфере, когда к 1990-м гг. британская экономика от производства перешла к сфере продаж и услуг, что отражено в пьесах М. Равенхилла, где герои, если работают, то редко производят что-либо.

Пьеса «Откровенные полароидные снимки» (1999 г.) поднимает проблему ценностей двух поколений: с одной стороны, ведётся повествование о жертвах сексуальной революции конца 60-ых и 70-ых гг. и о заболеваниях, ставших её итогом, в то же время критикуется капитализм, таким образом, ни одна идеология не становится достоверной. Полароиды являются символом эпохи людей эпохи постмодерна: фиксируют реальность недостоверно, приукрашивая её, также, как и каждый герой разочаровывается и пытается найти свой путь, выдавая желаемое за действительное.

В 2005 г. М. Равенхилл в пьесе «Продукт» создаёт пародию на клиповое мышление продюсеров современных фильмов, которые в любовный сюжет вводят элементы жестокости, насилия, терроризма. Так, главная героиня, молодой человек которой погиб во Всемирном торговом центре 11 сентября 2001 г., влюбляется в террориста, однако в финальном эпизоде он умирает от её же отрикошетившей пули.

Наиболее близкой к пьесе «С тобой покончено навсегда» по характеру проблематики и возрасту главных героев является драма «Citizenship» («Граждановедение») (2006 г.), где взрослеющие британские подростки, благодаря урокам граждановедения должны взаимодействовать с социумом в качестве активных граждан, но они, напротив, вступают в конфликт с идеологией. Драматургом высмеивается правительство, которое, с одной

стороны, исключает молодых людей из общественной жизни, в то же время, делает попытки научить насильными методами.

Пьеса «С тобой покончено навсегда» («Totally over you») была создана по заказу отдела образования Королевского Национального театра в 2009 г. для исполнения в школах и молодежных театральных студиях в рамках проекта «Connections». В качестве основы пьесы М. Равенхилл использовал сюжет одноактной пьесы Ж.-Б. Мольера «Смешные жеманницы», где две молодые девушки отвергают потенциальных женихов, аргументируя данный поступок недостатком изысканных манер в молодых людях, которые Ж.-Б. Мольер «жеманными и неестественными» [8, с. 107]. Сюжетное время пьесы М. Равенхилла соответствует XXI в., однако во вступлении, автор делает акцент на том, что идея его произведения созвучна с гуманистическим представлением Ж.-Б. Мольера, согласно которому важно «не обманывать себя иллюзиями – будь то придворные манеры или же популярность» [8, с. 107]. Конфликт пьесы и основные сюжетные линии в пьесе М. Равенхилла напоминают столкновение героев комедии Ж.-Б. Мольера: на месте французских жеманниц, мечтающих об изысканных поклонниках, оказываются британские школьницы, желающие стать подругами «звезд» шоу-бизнеса, а мода на прециозность, утверждавшаяся во Франции XVII в., трансформируется в почитание идеалов шоу-бизнеса XXI в. Количество действующих лиц в пьесе М. Равенхилла увеличено, однако это не меняет сюжетную основу, найденную в пьесе Ж.-Б. Мольера: «Четыре девочки расстаются с четырьмя мальчиками, потому что хотят дружить только со знаменитостями. Мальчики решают вернуть подруг обратно и для этого обманывают их, представляясь им популярной рок-группой. Девочки решают завоевать мальчиков вновь. Но что произойдет, когда им откроется правда?» [6]. В отличие от французского драматурга, М. Равенхилл не создает своих героев однозначно протагонистами и антогонистами, а действующие лица – подростки, ценности которых зиждутся на культуре массового потребления и поп-культуре: «Само поколение, и его восприятие себя и мира чрезвычайно пассивны: они сами превращают себя даже не в покупателей, а в покупки, поэтому отсутствие ярких, да и вообще сколь-либо убедительных характеров – в данном случае заслуга Равенхилла» [3, с. 353], что определяет автор в предисловии к сборнику «Plays for young people», который содержит данную пьесу.

Структурная организация текста современной пьесы повторяет структуру комедии Ж.-Б. Мольера: в афише оговорен перечень действующих лиц, один акт, как у французского драматурга встречаются классические ремарки, которые директируют состояние и перемещение героев по сцене, следовательно, создает дополнительный (авторский), речевой слой и «включает в произведение не только “дух” произведения, но и “дух” постановки» [3, с. 62]. Стоит отметить, что данные традиционные драматургические средства нетипичны для творчества М. Равенхилла, который, как правило отказывается комментировать особенности сценической реализации произведений, предоставляя режиссёрам свободу в выборе форм и средств сценической выразительности. В пьесе «С тобой покончено навсегда» Равенхилл

осуществляет работу с традиционными драматургическими средствами, создает дополнительный (авторский), речевой слой и «включает в произведение не только “дух” произведения, но и “дух” постановки» [3, с. 60].

Используя классическую структуру текста, британский писатель вместо комедии нравов создаёт комедию «без нравов и характеров», поэтому противостояние разных нравственных точек зрения в современной пьесе не выстраивается, а комическое переходит на уровень комедии положений. Большую часть пьесы составляют сцены переодеваний, герои примеряют на себя разные роли, «играя» во что-то или кого-то. Создается несколько реальностей, которые стереоскопически накладываются друг на друга таким образом, что «товару уже удалось добиться полного захвата общественной жизни» [1, с. 42]: в одной действуют и живут герои пьесы, в другой – сценическое представление, в котором герои играют друг для друга, в третьем присутствует зритель (читатель).

Объектом сатиры и иронии в пьесе «С тобой покончено навсегда» является психология и культура потребления, создающая основу современного общества. Бытовой комедийный конфликт подростков, разворачивающийся в плоскости комедии положения и комедии-урока, трансформируется в противоречие философского характера: проблема поглощения личности шоу-индустрией и подмены человеческих качеств брендом, и ее превращения в жертву системы рыночных отношений, куклу-марионетку. Комедийный приём несоответствия среднестатистических героев высоким запросам среднестатистических героинь, как и у Ж.-Б. Мольера, создаёт событийную канву произведения, насыщая её фарсовыми элементами, юмором и комическими сценами. В комедии М. Равенхилла меняется способ разрешения конфликта в отличие от классической комедии: никто из действующих лиц не осознаёт природу возникшего противоречия, подростки ограничены во взглядах на жизнь и являются носителями ценностей и стереотипов современной культуры. Таким образом, в развязке пьесы отсутствует морализаторская позиция, финал остаётся открытым.

Британский драматург в своих пьесах расставляет акценты на широком спектре подростковых проблем: школьный буллинг, одиночество, ранняя беременность, детский суицид, различного рода зависимости – эмоциональные, виртуальные, химические; однако это внешние проявления внутреннего конфликта, который заключается, во-первых, в том, что у героев отсутствует зрелая идентичность (по классификации Э. Фромма), следовательно, подростки в современном обществе по механизму компенсации создают обманчивый образ собственного «Я» и поддерживают мифический образ, однако подобный способ борьбы с чувствами собственной малозначительности чрезвычайно энергозатратен для людей с низкой самооценкой, что в конечном итоге приводит к нервному срыву. Утрата имени или его непризнанность (так, например, имена главных героинь пьесы «С тобой покончено навсегда» Китти (её имя созвучно Като в пьесе Ж.-Б. Мольера) и Рошель по мере развития действия трансформируются до несуществующих уменьшительных форм Кит и Рош, имя Джейкоб к концу пьесы в модифицируется в J.), что говорит о кризисе

индивидуальных качеств и самоидентичности, а также деперсонализируют героев пьесы. Также у драматурга вызывает тревогу насаждение обществом сексуализации, культуры насилия и потребления: «торговое пространство требует все более и более молодых потребителей... После того как человек научился приобретать вещи, он превращает в товар людей» [5] Как и в пьесе «Смешные жеманницы», герои пьесы М. Равенхилла рассуждают о том, как добиться успеха, превращая себя в бренд попадая под влияние мерок престижа.

Таким образом, шоковый театр М. Равенхилла поднимает актуальные проблемы современной действительности, заставляет зрителя задуматься о месте личности в системе рыночных отношений. Британский драматург, опираясь на традиции классической комедии Ж.-Б. Мольера в комедии «С тобой покончено навсегда» создаёт уникальное культурное явление, способное трансформировать представление о театре, включив зрителя в ход художественного действия.

Список литературы

1. Дебор Г. Общество спектакля [Текст] / Г. Дебор; пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. – М.: Логос, 2000. – 224 с.
2. Дебор, Г. Общество спектакля [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html (дата обращения 10.10.2019)
3. Доценко Е.Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме [Текст] / Е.Г. Доценко. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т., 2005. – 391 с.
4. Сейбель Н.Э. Социально – политические мотивы современной немецкой драмы / Н.Э. Сейбель // Политическая лингвистика. –2014. – № 4 (50). – С. 270–273.
5. Hague N. Hungry for fame [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/education/2003/jan/07/schools.uk2> (дата обращения 10.10.2019)
6. Ravenhill M. Freak show [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/stage/2003/jul/15/theatre.artsfeatures> (дата обращения 10.10.2019)
7. Ravenhill M. (March 26, 2008), "My near death period", The Guardian, retrieved, 2008.– № 08-30
8. Ravenhill M. Totally over you. Plays for Young People. London: Methuen Drama, 2010. P. 105–151.
9. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. London: Faber and Faber, 2000.

PLACE OF THE DRAMA "I'M DONE WITH YOU FOREVER» In THE context of the WORK of M. RAVENHILL

© S. A. Chechushkova

The article considers the place of the drama "Totally over you" in the context of the work of M. Ravenhill. Genre transformations of classical comedy, features of the conflict and types of heroes are investigated. The British playwright updates the comedy tradition, addressing the current problems of modern times, consumer culture and market relations, creating modern plays for young people.

Keywords: M. Ravenhill, "Totally over you", modern British drama, comedy of manners, sitcom, consumer culture.

УДК 882-2

ББК 83.3(2)6-46

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ШОРТ-ЛИСТОВ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО КОНКУРСА «ЕВРАЗИЯ»)

© Я.О. Шебельбайн

Тематика современной драматургии анализируется в статье на материале текстов, вошедших в шорт-листы международного открытого драматургического конкурса «Евразия» за 2010 – 2018 годы. Широкий спектр разнообразных по тематике и материалу пьес позволяет говорить о намечающихся тенденциях, характерных для сегодняшней драмы. Всё разнообразие представленных на конкурс пьес систематизировано в пять проблемно-тематических блоков: столкновения человека и общества, семейно-поколенческая драма, метафизическая драма, мелодраматические пьесы, псевдоисторическая драма.

Ключевые слова: современная драматургия, новая драма, фестивали, проблематика, мотив.

«Театр всегда был отражением действительности, обществу как в зеркале показывали его уязвимые места, его проблемы и достижения. Затрагивание социальных проблем – одна из важнейших задач театра» [16]. Его можно назвать чутким механизмом, улавливающим и транслирующим культурные ценности и смыслы. В этом отношении театральные фестивали дают представительный срез современной драмы и отражают палитру современных проблем.

Авторы новейшей драмы зачастую подвергаются резкой критике: «Нормативной лексикой они владеют ещё хуже, чем ненормативной, и в большинстве случаев пишут с ошибками» [14, с. 43], также причиной является «отсутствие оригинального мышления – самая неприятная черта нового театрального поколения – <...> предсказуемость» [14, с. 43]. В то же время критики признают, что «чернуха» - отражение современной реальности. Заславский отмечает, что «современная пьеса свободно оперирует разговорным слоём сегодняшней русской речи, её жаргоном, сленгом <...>, часто касается темных сторон нашей жизни» [2, с. 100]. Драматург и идейный вдохновитель

международного открытого конкурса драматургов «Евразия» Николай Коляда в своих первых пьесах отражал окружающую «чернуху»: быт, разборки пьяных компаний, ненормативную лексику, умело перенося читателя в соответствующую атмосферу и обыгрывая неприятные подробности.

Как показывает статистический анализ материалов драматургического фестиваля «Евразия» с 2010 по 2018 год, спектр тем, которые поднимают авторы, достаточно широк. Обращаясь к проблемно-тематическому анализу текстов, мы исходим из того, что «проблемный анализ – это обобщенный разбор произведения, синтезирующий его осмысление, опирающийся на целостный анализ, сопутствующий индивидуальному чтению, ... при этом возникает потребность в четком выделении обсуждаемых проблем» [4, с. 78]. Определение темы «схватывает индивидуальные явления..., принимая во внимание общие признаки», что необходимо предполагает сравнение» [6, с. 262]. Таким образом, наша задача не только выделение параметров каждого текста в отдельности, но и построение целостной системы их общих, связанных со временем, эпохой и контекстом национальной культуры характеристик.

Весь массив рассмотренных в ходе работы текстов может быть систематизирован и представлен несколькими принципиально важными проблемно-тематическими блоками, отражающими актуальную социокультурную реальность.

Конкурс драматургов «Евразия», который с 2003 года проводится в Екатеринбурге, его основатель Николай Коляда задумал его «как проект, расширяющий границы познания» [7, с. 15] и ориентированный, в большей степени, на продвижение молодых драматургов. Пьесы, отобранные на фестиваль, представляют новые идейно-художественные стратегии. Мы проанализировали шорт-листы за восемь лет – с 2010 по 2018 год. Каждый разделен на несколько номинаций по принципу целевой установки и ориентированности на определенного зрителя. Устойчиво сохраняются номинации «Пьеса для большой сцены» и «Пьеса на свободную тему (эта номинация продержалась 12 лет и была снята в 2015 году). Однако есть и ротация – в шорт-листах: с 2003 по 2006 фигурировала также «Пьеса-сказка», в 2003 и 2006 – «Комедия», в 2004 – «Пьеса о подростках» и «Радиопьеса», в 2005 – «Комедия в одном действии»,

Работа с материалом статьи велась методом сплошной выборки. Исследуемый в данной работе материал составляют 237 пьес из представленных номинаций, исключая «Пьесу для детского театра». Анализ драматургических произведений, выбранных нами за период с 2010 по 2018 год, показывает, что в качестве основных тематических блоков можно выделить следующие пять.

Самая большая в процентном соотношении группа (32%) включает в себя пьесы, описывающие столкновение человека и общества. Поднимаются проблемы свободы и тирании, приспособленчества, цены успеха, пустоты мещанской жизни и вещизма, ставших для современного человека формой реакции на общественные катаклизмы и потрясения. К таким темам относятся

пьесы «Кофейный блюз» Алексея Зайцева, «Не театр» Алексея Иванова, «Как муравьи» Николая Ермохина.

Семейно-поколенческая драма – вторая по величине группа (25%). В пьесах данной темы «основным полем политического, экономического, национального, религиозного конфликтов оказывается семья» [12, с. 271], осмысливаются проблемы распада отношений, неспособности выразить чувства, сталкиваются взгляды и позиции поколений. Неуверенность подростков в себе, своих силах, неумение слушать и слышать – неполный список, снова и снова возникающих упреков. Ко второму блоку относятся пьесы «Замыкание» Марии Малухиной, «Фредзона» Олжаса Жанайдарова, «Мизантроп» Алексея Житовского.

Три оставшихся проблемно-тематических блока находятся примерно в одинаковом процентном соотношении. Метафизическая драма занимает 17%. Пьесы посвящены вечным ценностям – размышлениям о смысле жизни, мечтах и тотальном одиночестве, действие происходит в космических сферах, абстрактном пространстве, в качестве героев появляются абстрактные персонажи олицетворяющие аксиологические предпочтения автора, вечные образы мировой литературы и т.д. Пьесы: «Иди к чёрту, Джейн Остин» Алексея Олина, «Раненая рыба» Игоря Швецова, «Балерина из фаст-фуда» Светланы Баженовой.

Четвёртый блок, составляющий 14%, включает в себя мелодраматические сюжеты. Основное содержание этой тематической группы включает любовные мотивы, сомнения, недоразумения, измены, состояния выбора в отношениях. Сталкиваются любовь и война, любовь и жертвенность. К таким пьесам относятся: «В запасе» Алексея Тюжина, «Уроки сердца» Ирины Васьковской, «Харакири для возлюбленной» Алексея Зайцева.

Последний блок – псевдоисторическая драма – занимает около 12%. В его состав входят интертекстуальные пьесы, имеющие в основе классический сюжет, пьесы-антиутопии, а также драма, ставящая узнаваемого персонажа литературы и искусства в условия XXI века. Марк Липовецкий считает, что в большинстве случаев «классический сюжет становится для драматургов тяжким бременем, с которым тот не может сладить» [5, с. 22], что происходит не всегда. Случаются удачные эксперименты: автор на основе классического сюжета создаёт новую, индивидуальную историю. В эту группу входят «Медея. Эпизоды» Алексея Никонова», «Концлагеристы» Валерия Шергина, «Галатея Собакина» Ирины Васьковской.

Эти тематические группы не являются однородными, и каждая из них включает в себя пьесы, основной конфликт которых, организуется вокруг различных аспектов указанных проблем. Тема рассматривается «со стороны специфического предмета речи («о чем говорится», по Б.В. Томашевскому) и с точки зрения интенции, “ценностной установки” (А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов)» [6, с. 262] и обретает различное эмоционально-оценочное наполнение: «героическое, трагическое, элегическое, ироническое или сатирическое» [6, с. 262].

Так, например, блок, отражающий столкновения общества и человека, государства и личности, выдвигает на первый план проблемы бунта и конформизма, общественного давления и пропаганды, лишаящих человека нравственных ориентиров и заставляющих оценивать самого себя в категориях успешности и «продаваемости», выдвинувшихся на первый план ценностей достатка, успеха, материального благополучия.

Например, одной из ведущих линий пьесы Ильгиза Зайниев «Бросок крысы» становится попытка ответить на вопрос, почему человек превращается в зверя.

Страшнее, когда расплатой за человеческую жадность становится жизнь, как в пьесе Ксении Жуковой «Всем миром». За объявление в интернете о сборе средств на операции тяжело больным детям скрываются: бессилие родителей, равнодушие государства, корыстолюбие и отсутствие моральных границ мошенников. И заплатить за ложь и обман придётся большую цену.

Пустота мещанской жизни – ещё один частотный мотив в указанном тематическом блоке. Авторы пишут «о страшном феномене, заметном нам в современном быте, – об имитации жизни» [8, с. 5]. В эпоху виртуального мира и массовых коммуникаций человек потерял волю и интерес к жизни и стал болен «вещизмом». В основе пьес «Диван», «В жёлтом платье вроде ничего», «А это я на Новый год текилой обездвижена» и «Питомец» Натальи Гапоновой лежит история о том, как человек существует в обществе потребления: «диван за 50 тысяч» становится центром внимания, виновником испорченных отношений и разрушенных репутаций и знаком недоступности красивой жизни.

Человек XXI века в мире информационного насилия оказывается полностью зависим от мучительного давления общественного мнения, как и герой пьесы «Рвущаяся нить» Алексея Зайцева. Главный герой потерял память и единственный вопрос, до конца пьесы остающийся без ответа – «А кто я?». Автор поднимает болезненную проблему современного общества – потерю человеком права и свободы быть собой.

Семейно-бытовая драма распадается на темы, которые сатирически осмысливают проблемы родственных отношений. Доминантный модуль связан с инфантилизмом взрослых, их подростковым поведением. Такой герой показан в пьесе «Секс, насилие, драм-н-бейс» Игоря Витренко. Павел Чашкин на пороге сорокалетия переосмысливает свою жизнь и впадает в состояние «вечной молодости»: живёт без нравственных границ, отказывается от личной ответственности, превращая свою жизнь в игру. Финал пьесы символичен: «Петя Чашкин улетает в Нэвэрленд» – сказочную страну Питера Пена, где можно всегда оставаться ребёнком

С другой стороны, в ряде пьес трагически описываются трудности взросления, опасности и проблемы пубертатного периода. Я.О Глембоцкая отмечает: «В подростковом возрасте ощущение скуки, (неприкаянности, пустоты бытия, одиночества) приобретает наиболее мучительные формы и даже иногда доводит подростков до самоубийства» [1, с. 74]. Так герой пьесы Алексея Зайцева «Счастье», пятнадцатилетний подросток, оставшийся без любви и внимания самых близких людей, видит единственный возможный

выход – самоубийство. Пьеса построена в виде монолога-исповеди подростка, тонущего в безразличии взрослого мира.

Не менее трагически описывается раскоммуникация между родственниками в пьесе Дмитрия Богославского «А если завтра нет». Равнодушие самых близких людей – родителей, одиночество, состояние полной безысходности толкают шестнадцатилетнего Антона на отчаянный шаг – прыжок с балкона. Молодой человек брошен родителями и живет с лежащим дедом-инвалидом, за которым вынужден ухаживать практически в одиночку. До середины пьесы читатель уверен, что дед Антон Антонович, немой старик, заложник собственной беспомощности, вынужденный проводить круглые сутки в четырех стенах. Но его молчание – это протест семье, которой он стал не нужен. В пьесе создается страшная картина равнодушия и безответственности, когда «взрослый меняется местами с ребёнком, возлагает на него взрослые проблемы» [10, с. 84]: родители Антона отдыхают за границей и совсем не интересуется ни сыном, ни дедом.

Последний тематический блок «Евразии» – метафизическая драма распадается на пьесы об одиночестве, смысле жизни, мечтах. В пьесе «Балерина из фаст-фуда» Светланы Баженовой мечта рассыпается не только об экономические проблемы, но и о человеческие страхи, неуверенность в себе и своих силах. История о том, как случайная встреча может изменить всю жизнь и как важно не сомневаться в себе и сделать первый шаг навстречу мечте.

Размышлениям о смысле жизни предаётся герой пьесы «Иди к чёрту, Джейн Остин!» Алексея Олина. Монопьеса представляет собой «джазовый монолог шести возрастов»: от ребёнка лет до взрослого человека. Герой рассказывает о переломных моментах своей жизни, отражающих переход на другую ступень жизненного пути: первые поражения, обиды, предательства, первая любовь, неудачи, успехи.

Одним из ведущих сюжетов шорт-листов «Евразии» становятся трагическая любовь, разрывающие сердца страсти, перипетии приватной жизни, реализованные в мелодраматических темах. Гендерные конфликты показаны в самых разных проявлениях. В пьесе «Жертва» Николай Ермохин пытается ответить на вопрос, на что способен человек и что из себя представляет «любовь-жертва». Герои пьес поставлены в ситуацию сложнейшего выбора: что важнее, личный душевный комфорт или комфорт любимого человека. Саша, главная героиня, переступает через себя ради любимого человека – на выяснении мотивов данного поступка строится основной конфликт пьесы.

Подтип мелодраматической драмы «любовь-выбор» показывает Алексей Тюжин в пьесе «В запасе»: отношения сравниваются с футбольным матчем, а основной конфликт заключается в том, кого выберет футболист Андрей. С одной стороны, спокойствие, поддержку и доверие в образе Тани, или предательство и меркантильность Насти, с другой.

Вариант виртуальных отношений демонстрирует в пьесе «Я девушка, ищу парня» Надежда Щербакова. Автор рассказывает историю юной девушки, которая пытается найти «настоящее» личное счастье через виртуальный мир. В

пьесе представлена галерея человеческих типажей и пороков: образы молодых людей, «отобранных» для главной героини, гротескно преувеличены. Например, поэт-эротоман, страдающий позёрством. Второй молодой человек – жадный до денег учитель начальных классов, исчезает, как только приносят счёт за ужин. Третий герой с первого взгляда воплощает идеального мужчину: изучает историю и мифологию Древней Ирландии, ведёт здоровый образ жизни, соблюдает древние ритуалы. Но от своей спутницы требует полного подчинения его правилам жизни. Автор пытается ответить на вопрос, нужно ли ломать себя ради другого человека и как не потерять при этом свою личность.

Псевдоисторическая драма, отличающаяся тем, что авторы заимствуют классический сюжет или узнаваемого персонажа, перерабатывая их в соответствии со временем, социальной обстановкой и личным видением. Блок распродается на пьесы-антиутопии, которые отражают «будущее зашедшее в тупик – социальный, экономический, политический и моральный» [15, с. 210]. В пьесе «Портреты наших вождей» Юлия Йонушайте создаёт образ затерянной России и «замкнутый, обречённый мир людей, выброшенных с поезда истории» [12, с. 270]. В пьесе происходит столкновение механического/механистического мира с жизнью. Автор приходит к печальному выводу: государственная машина не работает в вымирающих деревеньках. Человек нужен государству только для осуществления политических процедур (в данном случае, чтобы отдать голос на выборах). Урна для пепла соотносится с урной для голосования: жизнь человека – жизнь от урны до урны.

Другим типом псевдоисторической драмы становятся интертекстуальные драмы, перерабатывающие классические сюжеты, драмы-«адаптации», «пьесы по пьесам» [9] или инсценировки, отсылающие зрителя к сюжетам классической прозы. Авторы «используют классический текст, чтобы на его материале построить свою концепцию социума, универсальную модель взаимоотношений государства и человека» [13, с. 263]. В пьесе «Медея. Эпизоды» Алексей Никонов создаёт современный вариант мифа о колхидской царевне. Многообразие смыслов, кроющихся в нём, даёт широкие возможности для интерпретации: «мужчины и женщины, верность и предательство, пути к власти через верность слову или через преступление, месть или смирение» [11, с. 103]. Колхида превращается в Грузию нашего времени с актуальными противоречиями, связанными с обретением независимости, потерей стабильности, ощущением утраченных иллюзий и неясности исторического пути. Медея в этом контексте предстаёт современной женщиной, эмигранткой, выдворяемой из-за отсутствия отметки в паспорте. Исповедь колхидской царевны схожа с плачем сошедшей с ума матери, потерявшей сыновей в локальных войнах XX века.

Ещё одна подтема псевдоисторической драмы – драма, помещающая известного персонажа в новые условия XXI века. К этой группе можно отнести пьесу «Яна – это Аня наоборот» Насти Кузнецовой. В самом названии автор отсылает нас к роману Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Ситуация травестийно снижена: главная героиня – сорокатрехлетняя Яна, пытается из-за любви покончить с тобой под колёсами – но не поезда, а пригородной электрички.

Муж Яны Славик поёт в переходах, зарабатывая на хлеб. Третий участник любовного треугольника – Сергеич, также пародийно переосмысленный статный граф Вронский. Фоном основного действия становится «хор» пассажиров электрички, состоящий из женских трагикомичных историй любви: «девушку с красными волосами» бросил молодой человек, потому что наелся шурпы, девочка-подросток собирается повеситься на шарфе своего возлюбленного, который в настоящий момент уходит от неё. Коллаж трагифарсовых картин на втором плане усиливает и даже усугубляет историю главной героини.

Так как «театр – сегодня – снова, как в лучшие времена своей истории, – служит общественным форумом, искусством общественной дискуссии» [3, с. 9], то все рассмотренные темы шорт-листов драматургического конкурса «Евразия»: отношения человека и общества, семейно-поколенческая драма, мелодраматические сюжеты, метафизическую и псевдоисторическая драма – служат современному обществу повесткой для размышлений.

Список литературы

1. Глембоцкая Я.О. Изображая скуку: Мимесис скуки в новой драме / Я.О. Глембоцкая // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое / антимиметическое: мат-лы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. – Самара: Самарский университет. – 2006. – С. 60–70.
2. Заславский Г. На полпути между жизнью и сценой / Г. Заславский // Октябрь, 2004. – № 7. – С. 100–119.
3. Ковальская Е. Антология современной швейцарской драматургии. Т. 2 / Предисл. Е. Ковальской. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 9.
4. Кон И.С. В поисках себя. Личность и её самосознание. – М.: Просвещение. – 1984. – 185 с.
5. Липовецкий, М., Боймерс, Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
6. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной, Intrada. – 2008. – 358 с.
7. Руднев П. Все тенденции и стили для будущего отечественного театра / П. Руднев // Урал. – 2004. – № 4. – С. 15–25.
8. Руднев П. Темы современной пьесы / П. Руднев // Петербургский театральный журнал, 2010. – № 3 (61). – [электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/temy-sovremennoj-pesy/>
(дата обращения 04.11.2019).
9. Сейбель Н.Э. «Смерть Сенеки» П. Хакса: визуальное и аудиальное / Н.Э. Сейбель // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – № 1. – С. 137–142.
10. Сейбель Н.Э. «Страх взросления» в немецкой драматургии начала XXI

- века / Н.Э. Сейбель // Филологический класс. – 2017. – Т. 5. – № 1. – С. 84–87.
11. Сейбель Н.Э. Власть и страсть в трагедиях о Мееде Х. Мюллера и Л. Разумовской / Н.Э. Сейбель // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014. – № 11. – С. 103–108.
 12. Сейбель Н.Э. Социально – политические мотивы современной немецкой драмы / Н.Э. Сейбель // Политическая лингвистика. – 2014. – № 4 (50). – С. 270–273.
 13. Сейбель Н.Э. Формы актуализации претекста в интеллектуальных драмах Х. Мюллера и П. Хакса / Н.Э. Сейбель // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – № 1. – С. 259–268.
 14. Соколянский А. О свежей крови / А. Соколянский // Профиль. – 2003. – № 43. – С. 40.
 15. Шебельбайн Я.О. Пьеса-антиутопия в шорт-листах драматических конкурсов Евразия и FIND / Я.О. Шебельбайн // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. – 2018. – С. 207–214.
 16. Эмбервилл М. Эссе Место театра в современном мире / М. Эмбервилл // Проза.ру [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2009/03/11/837> (дата обращения: 04.11.2019).

**Actual problems of modern Russian drama
(based on the shorts of the drama contest “Eurasia”)**

© Ya. O. Shebelbain

The topic of contemporary drama is analyzed in the article based on texts included in the short lists of the international open-air drama competition “Eurasia” for 2010 - 2018. A wide range of plays that are diverse in theme and material allows us to talk about emerging trends characteristic of today's drama. The whole variety of plays presented for the competition is systematized into five problematic-thematic blocks: the clash of man and society, family-generation drama, metaphysical drama, melodramatic plays, pseudo-historical drama.

Key words: modern drama, new drama, festivals, problems, motive.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ашпетова Анастасия Владимировна, магистрант, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск, учитель русского языка и литературы, МАОУ «Лицей № 82», г. Челябинск.

Н. рук.: проф. Н.П.Терентьева. E-mail: ashpetova1996@mail.ru

Баталова Тамара Павловна, кандидат филологических наук, научный сотрудник кафедры литературы, Государственный социально-гуманитарный университет. Коломна. E-mail: batalovatp@yandex.ru

Бобина Татьяна Олеговна, канд. филол. наук, доцент, методист отдела научно-инновационной деятельности МБУ ДПО «Центр развития образования города Челябинска» e-mail: literatob@mail.ru

Богданова Ольга Владимировна, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт образовательного регионоведения РГПУ им. А.И.Герцена, Института филологических исследований Санкт-Петербургского государственного университета, г. Санкт-Петербург. E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

Гимранова Юлия Александровна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и МОЛ, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск, E-mail: J5G@mail.ru

Голованов Игорь Анатольевич, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: golovanovia2015@yandex.ru

Давыдов Остап Михайлович, литературный редактор Информационно-издательского отдела Челябинской епархии Русской Православной Церкви, г. Челябинск. E-mail: Ostap.Davydov@mail.ru

Дезорцева Мария Андреевна, аспирант кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. Н. рук.: проф. Н.Э.Сейбель. E-mail: dezortseva_m@bk.ru.

Дядык Демьян Борисович, кандидат филологических наук. E-mail: demyandyadyk@rambler.ru

Дядык Наталья Геннадьевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: djadykng@cspu.ru

Евлампиев Игорь Иванович, доктор философских наук, профессор кафедры русской философии и культуры, Институт философии, Санкт-Петербургский государственный университет, E-mail: evlampiev@mail.ru

Закирова Наталия Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, Глазовский государственный педагогический институт им. В. Г. Короленко, г. Глазов. E-mail: natnik50@rambler.ru

Знобишин Денис Викторович, студент факультета социальных коммуникаций и филологии, Глазовский государственный педагогический институт им. В. Г. Короленко, г. Глазов. E-mail: holodznob@gmail.com

Калинина Алена Денисовна, студентка филологического факультета УрФУ им. Первого президента России Ельцина, г. Екатеринбург. E-mail: fktyrf2000@gmail.com

Ковалевская Татьяна Вячеславовна, доктор философских наук, кандидат филологических наук, PhD (Yale University), профессор кафедры иностранных языков факультета международных отношений и зарубежного регионоведения Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета, г. Москва. Email: tkowalewska@yandex.ru

Колмакова Оксана Анатольевна, доктор филологических наук, доцент Бурятского государственного университета, г. Улан-Удэ. E-mail: post-oxugen@mail.ru

Конфедерат Ольга Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры истории России и зарубежных стран, Челябинский государственный университет. г. Челябинск. E-mail: olga.confederat@yandex.ru

Конышева Наталья Юрьевна, аспирант филологического факультета кафедры литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, учитель русского языка и литературы, г. Челябинск. Н. рук.: проф. Н.Э.Сейбель. E-mail: natashakonysheva@mail.ru

Кошелева Оксана Дмитриевна, магистрант филологического факультета Уральского Федерального Университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург. E-mail: Ok.Koshelevva@yandex.ru

Лазариди Милана Исааковна, доктор филологических наук, профессор Кыргызско-Российского Славянского университета, Бишкек, lazaridi_milana@mail.ru

Лесевицкий Алексей Владимирович, преподаватель кафедры общеобразовательных и гуманитарно-социальных дисциплин, Пермский филиал ФГОБУ ВО «Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации», г. Пермь. E-mail: Lesev100@mail.ru

Летаева Наталья Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и переводоведения Одинцовского филиала Московского государственного института международных отношений, г. Одинцово Московской обл. E-mail: letaewa.n@yandex.ru

Липнягова С. Г., кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева.

Ляхин Евгений Владиславович, преподаватель-методист, кафедры государственно-правовых дисциплин, ФКОУ ВО «Пермский институт ФСИН России», г. Пермь. E-mail: Evgeny102@yandex.ru

Макарычев Алексей Вячеславович, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный

исследовательский университет имени академика С.П. Королева, г. Самара. E-mail: ale-makarychev@yandex.ru

Мамонова Наталья Васильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры делового иностранного языка, доцент, Челябинский государственный университет, г. Челябинск. E-mail: nat2.mv@gmail.com

Маркова Татьяна Николаевна, заведующая кафедрой литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, доктор филологических наук, профессор, г. Челябинск; E-mail: markovatn@cspu.ru

Махмутова Евгения Рамилевна, магистрант УрФУ им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург. E-mail: jane.mahmutova@mail.ru

Махнутина Мария Владимировна, учитель русского языка и литературы, магистрант, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. Н. рук.: проф. Н.П. Терентьева. E-mail: mari.makhnutina.96@mail.ru

Метелева Олеся Андреевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения литературе Вятского государственного университета. E-mail olesyaste@mail.ru

Нор Евгения Владимировна, магистрант кафедры русской и зарубежной литературы, Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, г. Омск. E-mail: eva.nor.94@mail.ru

Палий Анна Абрамовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка, Омский государственный педагогический университет, г. Омск. E-mail: anna_paley@mail.ru

Пескова Яна Александровна, магистрант филологического факультета, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. Н. рук.: проф. Н.П.Терентьева. E-mail: peskovajana@yandex.ru

Подобрий Анна Витальевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, литературы и методики обучения русскому языку и литературе ЮУрГГПУ, г.Челябинск. E-mail: Podobrij@yandex.ru

Поздина Ирина Васильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методике обучения литературы, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: piv62@bk.ru

Полев Евгений Павлович, магистрант кафедры литературы и МОЛ Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Челябинск. Н. рук.: проф. Н.Э. Сейбель. E-mail: asterabsurd@gmail.com

Потанова Евгения Владимировна, студент филологического факультета, УрФУ им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург. E-mail: jenni_p@mail.ru

Прокофьева Виктория Юрьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры медиакоммуникационных технологий, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, г. Санкт-Петербург. E-mail: vicproc@rambler.ru

Прокофьева Ольга Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент, г. Челябинск; E-mail: leksema@mail.ru

Румбах Екатерина Владимировна, магистр филологии, учитель русского языка и литературы МАОУ «Образовательный центр № 2 г. Челябинска». E-mail: ekaterina.ulanova.77@mail.ru

Седова Елена Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: helens82@mail.ru

Сейбель Наталия Эдуардовна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: seibel_ne@mail.ru

Серебрянский Юрий Юрьевич, писатель, переводчик, редактор журнала польской диаспоры Казахстана, г. Алматы. E-mail uriyserebriansky.com

Сосонко Андрей Сергеевич, магистрант кафедры литературы и МОЛ филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. Н. рук.: проф. Н.Э.Сейбель.

Ставропольский Юлий Владимирович, кандидат социологических наук, доцент кафедры общей и социальной психологии факультета психологии, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, Саратов, E-mail: abcdoc@yandex.ru

Терентьева Нина Павловна, доктор педагогических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: terninapavl@yandex.ru

Федянова Галина Всеволодовна, кандидат филологических наук, научный сотрудник кафедры литературы, Государственный социально-гуманитарный университет, Коломна. E-mail: batalovatp@yandex.ru

Харитоновна Екатерина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры маркетинга и международного менеджмента, Уральский государственный экономический университет, г. Екатеринбург. E-mail: ev.haritonova@mail.ru

Чечушкова Софья Александровна, магистрант, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. Н. рук.: проф. Н.Э.Сейбель

Чуйков Павел Львович, соискатель ученой степени ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ).

Шакиров Станислав Мазлович, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой филологии, Миасский филиал ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет».

Шебельбайн Яна Олеговна, старший лаборант кафедры литературы и МОЛ, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. Н. рук.: проф. Н.Э. Сейбель. E-mail: Yana-22051997@yandex.ru

Шукина М. С., аспирант кафедры мировой литературы и методики ее преподавания, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева.

Юздова Людмила Павловна, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, литературы и методики обучения русскому языку и литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: uzdovalp@cspu.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Терентьева Нина Павловна Об аксиологической направленности литературного образования	3
<i>АКСИОСФЕРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</i>	
Голованов Игорь Анатольевич Аксиология русского фольклора (на материале устных рассказов последних лет)	9
Богданова Ольга Владимировна Новые аксиологические ракурсы в интерпретации «Капитанской дочки» А.С. Пушкина	14
Ашпетова Анастасия Владимировна Аксиологический и герменевтический аспекты школьного анализа стихотворения М.И. Цветаевой «Молитва»	20
Бобина Татьяна Олеговна Мир детства в поэзии Н.П. Шилова: жанры, образы, приемы.	25
Баталова Тамара Павловна, Федянова Галина Всеволодовна: Идея воскресения Ф.М. Достоевского «Идиот».	31
Гимранова Юлия Александровна «Мелочи академической жизни» Е. Водолазкина как пример гибридизации рассказа и анекдота	35
Дядык Наталья Геннадьевна Философия опрощения Л.Н. Толстого и минимализм как образ жизни.	42
Евлампиев Игорь Иванович Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский о движущей силе истории (роман «Война и мир» и роман «Подросток»).	47
Закирова Наталия Николаевна, Знобишин Денис Викторович: Взгляд на современную поэзию.	51
Калинина Алёна Денисовна Особенности образной системы проповеди «Слово о слепотѣ хр[ис]тиань...» в рукописном сборнике «Статир».	55
Ковалевская Татьяна Вячеславовна Категория «личность» в аксиологии Ф.М. Достоевского.	60
Колмакова Оксана Анатольевна Христианские мотивы в русском постмодернистском романе.	63
Кошелева Оксана Дмитриевна О ценности слова (на материале эпизода суда над Дмитрием в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»).	68
Лесевицкий Алексей Владимирович, Ляхин Евгений Владиславович Аксиологические аспекты неомарксистских идей Ф.М. Достоевского и Э. Фромма.	72

Летаева Наталья Викторовна Интеллектуальный дискурс в прозе М. Агеева.	76
Макарычев Алексей Вячеславович Роль и функции мотива сна в романе Ю.О. Домбровского «Факультет ненужных вещей».	81
Маркова Татьяна Николаевна Кризис как катализатор новых художественных форм.	86
Махмутова Евгения Рамилевна Ценностные аспекты познания мира в миниатюре И.А. Бунина «Музыка».	91
Махнутина Мария Владимировна Аксиология медленного чтения (рассказ И.А. Бунина "Легкое дыхание" на занятиях по литературе в колледже).	94
Метелева Олеся Андреевна Отражение античных этических концепций в оде В.И. Майкова «Счастье».	100
Нор Евгения Владимировна Аксиологический потенциал Сибири в книге очерков И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”».	106
Пескова Яна Александровна Обращение к паратекстовым элементам при изучении драматического произведения в 10 классе.	110
Подобрий Анна Витальевна «Мы наш, мы новый мир построим...»: диалог культур в «Конармии» И. Бабеля (к 100-летию польского похода Первой конной).	117
Поздина Ирина Васильевна Литературная полемика вокруг романа И.А. Гончарова «Обломов» или конфликт социальных и национальных ценностей?	122
Потапова Евгения Владимировна Стихотворение «Олегов щит» в аксиологической парадигме «кавказского» цикла А.С. Пушкина.	127
Прокофьева Виктория Юрьевна Актуальность Пушкина в фанфикерском творчестве.	131
Прокофьева Ольга Сергеевна Аксиологическое содержание проекта В. Кальпиди «Конференция одного текста».	136
Румбах Екатерина Владимировна «Человек читающий» в романах Евгения Водолазкина.	140
Ставропольский Юлий Владимирович Аксиологический универсум Ф.М. Достоевского в восприятии японскими читателями.	145
Харитоновна Екатерина Владимировна Ценностная структура повести Тамары Михеевой «Легкие горы».	150

Чуйков Павел Львович Мотив «невыразимого» в романе Ю.С. Семенова «Семнадцать мгновений весны».	156
Шакиров Станислав Маэлсович Прагматический аспект трансмедиального преобразования литературы.	162
Юздова Людмила Павловна Аксиологические аспекты художественных произведений Г.Н. Щербаковой.	167
АКСИОСФЕРА ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
Давыдов Остап Михайлович Аксиология и поэтика славяно-китайского культурного фронта (в поэзии русских белоэмигрантов и китайцев-билингв).	172
Дезорцева Мария Андреевна Проблема «отцов и детей» в исторических романах Хилари Мантел о Томасе Кромвеле.	178
Коньшева Наталья Юрьевна Концепт «Познание» в раннем творчестве Р. Музиля.	184
Лазариди Милана Исааковна Трагедия рока в древнегреческой мифологии: Антигона, дочь царя Эдипа.	192
Липнягова С.Г., Щукина М.С. Шекспировский образ Гамлета как художественная репрезентация кризисных периодов новоевропейской гуманистической мысли.	197
Мамонова Наталья Васильевна Трансформация ценностной матрицы (на материале англоязычного сказочного дискурса).	202
Конфедерат Ольга Владимировна, Дядык Демьян Борисович: Предельный моральный принцип в экранизациях произведений Дж. Конрада 1970-80-х гг.	207
Палий Анна Абрамовна Ещё раз об эстетической ценности романов Джейн Остин.	213
Полев Евгений Павлович Гидрогенная метафора и андрогенный герой в романе Джанет Уинтерсон «Тайнопись плоти».	218
Седова Елена Сергеевна Вводное занятие «Литература как вид искусства»: из опыта работы.	224
Сейбель Наталия Эдуардовна Роман-расследование в проекции нарративных моделей (на материале романа Г. Белля «Групповой портрет с дамой».	228
Серебрянский Юрий Юрьевич Аксиологические аспекты проблемы литературного перевода в	234

современном Казахстане.	
Сосонко Андрей Сергеевич Принцип коллажа в структуре пьес Э. Елинек и А. Хиллинг.	238
Чечушкова Софья Андреевна Место драмы «С тобой покончено навсегда» в контексте творчества М. Равенхилла.	245
Шебельбайн Яна Олеговна Актуальные проблемы современной русской драматургии (на материале шорт-листов драматургического конкурса «Евразия»).	251
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	259

Научно-методическое издание
Литература в контексте современности
Сборник материалов XI Всероссийской научной
конференции с международным участием
Челябинск, 13-14 декабря 2019 г.
Ответственный редактор Т.Н. Маркова
Компьютерная верстка Я.О. Шебельбайн

ISBN 978-5-93162-246-0

Адрес издательства 454091, г. Челябинск, ул. Свободы, 159.
ЗАО "Библиотека А. Миллера"