

Оглавление¹

Подсекция «Теория литературы»

<i>Аминова Ф.Р.</i> Своеобразие изображения образа Девы Марии в творчестве татарского поэта Зиннура Мансурова.....	435
<i>Бурцева А.О.</i> Нестандартные номинации механизмов в романе А. Платонова «Чевенгур».....	437
<i>Губайдулина К.Г.</i> Художественное пространство в литературном произведении и в кинематографе (на примере произведения Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин Колец. Две башни»).....	439
<i>Драч И.Г.</i> Мифологизм как источник культурного своеобразия жанра «фэнтези».....	441
<i>Карасева Ю.А.</i> Сонет как жанр и твердая форма строфы.....	444
<i>Комова Т.Д.</i> Николай Ставрогин как тип двойника (роман Ф.М. Достоевского «Бесы»).....	446
<i>Леухина А.В.</i> Литературный примитивизм: поэтика черновика.....	449
<i>Миронов А.В.</i> Миф и романские формы XX века.....	451
<i>Мурыгина О.В.</i> С. Прокофьева и А. Егорушкина – границы соприкосновения (Пространственно-временная организация сказочных повестей).....	453
<i>Новокрепцких Е.Г.</i> Категория памяти в автобиографической прозе (на материале автобиографической повести А.А.Фета «Ранние годы моей жизни»).....	456
<i>Платонова Н.А.</i> Роль повести «Портрет» Н.В.Гоголя в становлении теории художественного пространства и времени.....	458
<i>Разумовская К.Н.</i> Особенности нарратива и композиции рассказа А.П. Чехова «В Рождественскую ночь».....	460
<i>Холиков А.А.</i> Научная биография как способ познания творческой личности писателя.....	463
<i>Хомяков С.А.</i> Художественное пространство и время в «Поэме без героя» А. Ахматовой.....	465
Подсекция «Сравнительное литературоведение»	
<i>Балашова А.Ф.</i> Проблема национального характера в повести Бунина «Деревня».....	466
<i>Десярѳева В.В.</i> Мотивы греха и искупления (Э. Хемингуэй «Старик и море», В.П. Астафьев «Царь-рыба», Г. Мелвилл «Моби Дик, или Белый Кит»).....	468
<i>Ляпина А.А.</i> Антропонимика в рассказах А.С. Грина.....	470
<i>Пяткова Н.С.</i> Стихотворение Лермонтова «К*** (Не ты, но судьба ...)» и элегия Проперция «Noc verum est tota te ferri, Cynthia, Roma».....	472
<i>Саркисова А.Ю.</i> Усадебный мир М. Эджворт и И.С. Тургенева («Замок Рэкрент» и «Записки охотника»).....	475
<i>Суворова А.В.</i> Сходные типы персонажей и мотивы в интермедиях М. Сервантеса и пьесах А.Н. Островского.....	477
<i>Суровцева Е.В.</i> Евангельская линия в «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова и «Плахе» Ч.Т. Айтматова.....	480

¹ Внимание! Страницы электронной версии не совпадают со страницами опубликованного сборника секции «Филология»!

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Своеобразие изображения образа Девы Марии в творчестве татарского поэта Зиннура Мансурова

Аминова Фируза Рамилевна

Студентка Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета, Казань

Имя Девы Марии всегда неразрывно связывается с чистотой, праведностью и кротостью. А образ Марии – Мадонны – это образ Матери – доброй, всепонимающей и всепрощающей. К ней во все времена обращали свои молитвы верующие, надеясь на помощь и сострадание.

В христианстве Дева Мария рассматривается как Богородица, а в Исламе как мать пророка Исы (Гайсы) – Марьям.

Следуя преданию, ее называют «Началом спасения» и верят, что, став Владычицей мира, Мария стала неизменной заступницей людей. Ее чрезвычайно богатая иконография развивалась на протяжении многих столетий, начиная с 431 года. Ее личности посвящена даже отдельная теологическая наука – теология.

Свое место нашел этот образ и в татарской литературе. Особенно интересно изображение образа Марии в современной татарской поэзии, в частности в произведениях Зиннура Мансурова.

В его поэме «Два плача» образ Марии дан как небесный наблюдатель за земными событиями, а именно наблюдатель за плачем двух великих женщин двух народов: Ярославны и Сююмбеки. Образ Марии в этой поэме представлен как обобщающий женское начало, источник мудрости, призывающий к миру между нациями.

Ярославна:

Пусть Мать Мария объяснит нам:

Разрешено ли завоевывать чужой трон?

В этой поэме образы Ярославны и Сююмбеки – это частное воплощение противоборства между двумя государствами, двумя нациями: русскими и татарами, а Мария – третья миротворческая сторона с функциональной нагрузкой примирения мужей двух государств, символ мира, спокойствия, добра. Именно поэтому автор вкладывает в ее уста неожиданные для читателя слова: она призывает Ярославну и Сююмбеку не проливать слезы, а прочесть суру «Гаср» из Корана для того, чтобы набраться терпения и смирения. Тем самым в произведении изображено символическое примирение двух наций и подчеркнута положительная направленность обеих религий, упомянутых в связи с ними: и христианства, и ислама.

Поэтому З. Мансуров провозглашает идею не противопоставления наций, религий, а их примирения и сосуществования, и именно поэтому он присваивает Сююмбике статус наследницы Марии.

Предавшись земным страстям,

вместо того, чтобы собрать воедино всю мощь нации,
они прогнали с благого места наследницу матери Марии.

В целом, в поэзии З. Мансурова ощущается тенденция отождествления, уподобления каждой сильной, храброй, целомудренной и гордой женщины Марии.

Она привела в цветущий вид
Несколько раз горевший Идель-йурт (дом, страну).
Из развалин в виде матери Марии
Возвышается Кульбика...

Найден еще один своеобразный пример в творчестве З. Мансурова, связанный с образом Марии. В стихотворении «Девушка из Сатыша Инзиля (Инджиля)» речь идет о медицинской сестре Инджиле, которая согласилась выйти замуж за вдовца с двумя грудными детьми-сиротами.

Наша Инджиле не была ниспослана с небес,
Приехала, кажется, из Сатыша.
Утром радостно молвили: «У девушки появилось молоко!
Появилось молоко!!!»
Удивились даже сплетницы:
Хвала Аллаху, что за чудо!

В самом стихотворении нет упоминания Марии, но для полного понимания необходима дешифровка текста. Во-первых, обратим внимание на имя героини: Инджиле (Инзиля) – довольно редкое имя среди татар, происходит от слова Инджиль (Евангелие). Во-вторых, в судьбе Инджиле происходит чудо, как и в судьбе Марии: если Мария рождает ребенка от непорочного зачатия, без контакта с представителем мужского пола, то у Инджиле в груди появляется молоко даже без рождения ребенка, от жалости к сиротам. В-третьих: автор сам говорит: «Наша Инджиле не была ниспослана с небес, приехала, кажется, из Сатыша.» Значит, Инджиле такая же земная женщина, как и Мария. Так, поэт проводит параллельные линии между этими двумя образами, уподобляет Инджиле Марии.

В поэзии З. Мансурова большое место занимают произведения, в которых упоминаются, описываются библейские и коранические персонажи, и Дева Мария является одним из часто употребляемых автором образов для выражения собственной идеи перемирия, толерантности по отношению к представителям разных национальностей и вероисповеданий. Именно это делает его поэзию актуальной и значимой на современном этапе развития татарской литературы.

**Нестандартные номинации механизмов
в романе А. Платонова «Чевенгур»**

Бурцева Алла Олеговна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Все предметы, абстрактные понятия, процессы и т. д. в языке как-то обозначаются. В лингвистике проблемой этих обозначений занимается теория номинаций или дескрипций [Арутюнова].

«Номинации – это слова, относящиеся к самостоятельным (знаменательным) частям речи, а также словосочетания, фразеологизмы, некоторые виды предложений. Посредством номинаций обозначаются предметы, признаки, процессы – словом, любые элементы действительности. За исключением собственных имен, названные номинации не только обозначают вещи, но и выражают *понятия*» [Исакова: 8].

Возможности языка не исчерпываются применением одного конкретного слова к одному конкретному объекту или классу объектов. «Возможность пользоваться разными именами для обозначения одного и того же конкретного предмета создает ситуации, которые можно назвать гетерономинативными. <...> Гетерономинативность, таким образом, предполагает, с одной стороны, зависимость выбора имени от условий коммуникации и значения сообщения, а с другой – известную свободу выбора в аналогичных условиях» [Арутюнова: 97].

Художественный текст позволяет использовать т.н. нестандартные номинации: выходящие за рамки нормы, экспрессивно или стилистически маркированные (в противоположность к стандартным, выступающим в повседневной речи как нормированные, немаркированные). За счет этого расширяется гетерономинативность. Функция подобного использования может быть разной, например, индивидуализация образа, речевая характеристики персонажа и т. д.

Нестандартная номинация может быть основана на тропе – метафоре, метонимии и др. Не стоит смешивать понятия «номинация-троп» и «нестандартная номинация». В повседневной речи метафора «ручеек бежит» воспринимается говорящим как «нормальная», и в художественном тексте не является индивидуализирующей.

Реализованная метафора влечет за собой целый ряд номинаций, формирующих *новый образ*. Серии номинаций представляют собой систему, которая может служить средством раскрытия авторского замысла.

Для творчества А. Платонова характерны *нестандартные* номинации как вещественного, так и невещественного мира. Выделяются три категории объектов действительности: *неживое, живое и абстракции*. Нестандартная номинация здесь формируется на основе перенесения признаков, характерных для одной категории, на объекты другой. В романе «Чевенгур» наблюдается перенос номинаций *живого* на *неживое*

и наоборот. В настоящей работе рассматриваются в первую очередь нестандартные номинации механизмов, их «оживание».

В первых главах романа одним из центральных является образ паровоза. В качестве номинации Платонов сначала использует прилагательное, потом существительное; круг номинаций расширяется, так постепенно формируется развернутая *номинацию-образ*. Первая же нестандартное словоупотребление иллюстрирует применение номинации *живого* к предмету: «Это гудела далекая машина, *живой* работающий паровоз» [Платонов: 67] (здесь и далее курсив мой. – А.Б.). Когда Захар Павлович нанимается на работу в депо, его принимает машинист, для которого паровозы стали едва ли не семьей. В одном из монологов машиниста читаем: «Паровоз ни-ка-кой пылинки не любит: машина, брат, это – барышня... Женщина уже не годится – с лишним отверстием машина не пойдет...» [Платонов: 77] К механизму применяется уже не просто номинация *живого вообще*, а «человеческая» номинация. Здесь выясняется, что «паровоз ни-ка-кой пылинки *не любит*» (номинация процесса). В отрыве от контекста эта фраза не выглядит выходящей за рамки нормы (в речи употребительны конструкции типа «машина грязи не любит»), но объяснение, *почему* паровоз не любит никакой пылинки, выглядит неожиданно: «машина, брат, это – *барышня*» (предикатная номинация). В сознании машиниста паровоз обладает той же ценностью, что и человек, если не большей. Паровоз – именно *барышня*, то есть нежное, хрупкое существо, о котором говорится с отцовской нежностью. Существование «паровозов-женщин» не исключается и вводится в противовес к «паровозам-барышням»: «женщина уже не годится». Таким образом, паровозы для машиниста не просто уподобляются людям: у них есть определенная дифференциация, для него они личности.

Нестандартные номинации отмечают этапы развития образа паровоза в первых главах романа: сначала мы узнаем, что он *живой*, постепенно он очеловечивается, у него появляется родословная (рассуждение о «матери» и «отце» машины), он обладает характером, становится личностью, индивидуальностью и погибает (в эпизоде крушения герой относится к паровозу, как к погибающему человеку). Выделяется диалог Захара с паровозом, где последний рассказывает о своем чувстве долга перед людьми. Его речь эмоционально охарактеризована. Таким образом, паровоз фактически становится полноправным персонажем романа, можно обозначить его как «предмет-персонаж».

Нестандартные номинации в тексте получает не только паровоз: «Болты, краны и старые манометры, что всегда хранились на столе, не могли рассеять его скуки – он глядел на них и не чувствовал себя *в их обществе*» [Платонов: 107]. Словосочетание «быть в обществе» применимо только по отношению к лицам. Однако для Захара механизмы и люди *равноправны*.

Оживающие механизмы встречаются в Чевенгуре: «...поршень насоса <...> начал визжать на весь Чевенгур. <...> Гопнер <...> слушал тот визг *изнемогающей* машины» [Платонов: 429]. В романе глагол «изнемогать» в различных формах встречается 7 раз. Употребляется он по отношению не только к людям (4), что соответствует норме, но и к животным (1), растениям (1). Таким образом, и люди, и животные, и растения, и машины – объекты одного порядка в художественном мире романа.

«Оживают» и материалы, составляющие механизма: «Захар Павлович *уважал* уголь, фасонное железо – всякое *спящее* сырье и полуфабрикат, но действительно любил и чувствовал лишь готовое изделие, – то, во что превратился посредством труда человек и дальше продолжает *жить самостоятельной жизнью*». [Платонов: 96] Сырьем еще предстоит стать механизмом. Предмет в мире Платонова становится живым и влечет к себе героев, только если он функционален, сырье же здесь спит, пока еще не выполняет никакой функции, т. е. *не живет*. Следует отметить, что номинации «уважать» применима, как правило, к человеку. Сырье все же живо, но еще не той полноценной жизнью, на которую способен действующий механизм.

Нестандартные номинации механизмов встречаются как в речи повествователя, так и в речах персонажей. Более полное исследование даст возможность рассмотреть данное явление с идеологической и фразеологической точек зрения, а также в рамках философских концепций, которые были близки Платонову. Кроме того, номинация как аспект художественной речи формирует авторскую картину мира.

Литература

Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1998.

Исакова И. Н. Система номинаций литературного персонажа. М., 2004.

Платонов А. Котлован: Романы, повести, рассказ. СПб., 2005.

Художественное пространство в литературном произведении и в кинематографе (на примере произведения Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин Колец. Две башни»)

Губайдулина Ксения Галиевна

Студентка Кемеровского государственного университета, Кемерово

Казалось бы, литература и кинематограф – совершенно разные виды искусства, но при этом достаточно часто находятся точки их пересечения. Явным примером может служить экранизация художественного произведения, или же – наоборот, но в более редких случаях, создание литературного шедевра на базе уже снятого фильма

Чаще всего режиссерское восприятие, и соответственно, передача идеи художественного произведения значительно отличается от авторской версии книги. Следовательно, акценты могут быть расставлены совершенно на иные моменты, более близкие замыслу режиссера.

К примеру, экранизация сказочной философской эпопеи Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец. Две башни» считается одним из шедевров кинематографа XXI в., но между фильмом и источником заметны существенные различия. Книга Дж. Р. Р. Толкиена была разделена на две части: в каждой прослеживается своя сюжетная линия: первая книга повествует о путешествии Арагорна и других членов «братства» в Рохан и о падении Изенгарда, а вторая возвращает нас к главным героям – Фродо и Сэму, пробирающимися сквозь пограничные земли Мордора. Автор хотел, чтобы события следовали именно таким образом и даже упомянул об этом в одном из своих писем, но режиссерское видение – видение Питера Джексона – оказалось иным. В его фильме сюжетные линии разворачиваются в хронологическом порядке, в процессе течения времени, что является значительным отклонением от литературного источника.

Но нарушение следования частей – не единственное изменение режиссера при съемке фильма.

Г. А. Ободин в своей статье «Традиции и новаторство поэтики Толкиена» отметил одну существенную особенность – «Один из важнейших способов выражения психологии персонажей и своего собственного внутреннего мира для Толкиена – это отражение восприятия природы. Метафизика Толкиена, в целом скупая и сдержанная, становится здесь более выразительной, отражая духовную работу, духовные поиски главных героев» [Ободин]. Природа у Дж. Р. Р. Толкиена живет своей собственной жизнью, она почти во всех случаях персонифицирована и предсказывает ход предстоящих событий. Пейзажи наполнены разнообразными деталями, очень мелкими, но в то же время – существенными. К сожалению, данная образность потеряна в кинематографической версии: там лейтмотивные образы превращаются лишь в обычные декорации, фон для происходящих событий.

При съемке кадров для выделения особо важных объектов используется наезд камеры, так как «приближение к объекту, увеличение его масштаба неминуемо вызывают у зрителя целый ряд смысловых оценок и эмоций, что и является основной причиной обращения к этому методу съемки. Зритель подсознательно понимает, что аппарат не наехал на объект «сам по себе», что им владеет и управляет оператор, и поэтому движение съемочной точки при наезде воспринимаются аудиторией как непосредственное руководство к постижению смысла, как совет обратить внимание на укрупнение, появившееся в финале приема, и оценить его содержание». Таким образом, появляется деталь. «Деталь – это выделение из общей композиции какого-то небольшого участка, но это не просто укрупнение масштаба. В фотографии это называется фрагмент. Правильно найденная деталь является важным смысловым комментарием, в котором сконцентрирована сущность факта, действия или характера».

В фильме деталей пространства очень мало, основная часть картин представлена крупным планом, что никак не передает олицетворенный образ природы в литературном источнике.

Следовательно, это еще раз подчеркивает, что творчество – это субъективная деятельность, каждый передает отражение своего внутреннего мира, свое восприятие действительности. Это не говорит о том, что книга лучше фильма, или наоборот, а говорит лишь о разной системе ценностей для отдельных личностей. К сожалению, в наши дни Дж. Р. Р. Толкиена знают лишь по экранизациям романов, хотя его творчество открывает бездонный мир для размышлений и просто наслаждения от прочитанных строк.

Литература

Ободин Г. А. Традиции и новаторство поэтики Толкиена. Екатеринбург, 2005.

Мифологизм как источник культурного своеобразия жанра «фэнтези»

Драч Инна Геннадьевна

Студентка Южного федерального университета, Ростов-на-Дону

В этой работе мы исследуем тенденции мифотворчества и ремифологизации, свойственные культуре XX в. в целом, в рамках жанра литературы XX в. «фэнтези». Мы будем рассматривать мифологизм «фэнтези» в его соотносительности с компонентами этого жанра, среди которых мы выделяем сказку, героическую эпопею, роман и утопию [Schlobin]; мы сосредоточимся на сказке и романе как на ключевых компонентах. В качестве объекта исследований мы рассматриваем цикл Р. Желязны «Хроники Амбера».

В мифологизме «фэнтези», как правило, можно увидеть две стороны: это «псевдоархаичная» мифология, этиология и эсхатология которой схожи с этиологией и эсхатологией традиционных мифологий, и это черты мифологии XX в. (например, рефлексия героя). Но в обоих случаях «фэнтези» по-своему коррелирует с общими тенденциями ремифологизации XX в. Сказка более соотносима с традиционной мифологией; черты же мифологии XX в. передает жанровый компонент романа.

Вначале обратимся к сказке. Нам представляется, что механизм, согласно которому мифологизм «преломляется» в этой составляющей жанра, принципиально не отличается от механизма, характерного для фольклорной сказки и мифа. Традиционные отношения сказки и мифа – это отношения преемственности, основанной на утрате сакральности, присущей мифу. С другой стороны, существует и преемственная взаимосвязь между сказкой и обрядом, поэтому в этой работе мы не разделяем миф и ритуал, а рассматриваем их в неразрывной связи, которая дает начало сказке.

Сказка в рамках «фэнтези», действительно, является повествованием, широко использующим мифологические/ритуальные мотивы. Так, в «Хро-

никах Амбера» мы находим связь с ритуалом инициации: прохождение Лабиринта, узора, начертанного на полу дворца в Амбере, членами королевской семьи Амбера. Пройдя Лабиринт и преодолев его сопротивление, каждый из них получает возможность управлять Отражениями, отбрасываемыми единственным реально существующим городом, Амбером. В «Хрониках» можно отметить и связь с тотемистическими представлениями в широком понимании этого термина. Одно из них – представление о транспонировании признака вещи [Режабек]. Так, Лабиринт передает проходящим его принцам Амбера свою силу – транспонирует ее. Среди других представлений – идея отождествления изображения вещи и самой вещи (Карты королевской семьи Амбера, каждая из которых – изображение той или иной особы королевской крови; воздействуя на него, можно повлиять на самого человека), а также идея о том, что наименование предмета – это магическое действие, вызывающее к жизни сам предмет и дающее ему индивидуальность (меч Корвина, имеющий свое название, Грейсвандир, и, как следствие, обладающий собственным характером).

«Псевдоархаичность», воссоздаваемая в компоненте сказки, по своему коррелирует с ремифологизацией XX в. Так, о жажде современного человека пройти обряд инициации говорит Элиаде [Элиаде]. С другой стороны, языческое желание приобщиться к культу какого-либо современного кумира выражается в типично тотемистических представлениях: от автографа кумира до оторванного куска его одежды. Наконец, можно увидеть связь между языческим представлением о магии слова, способного дать жизнь предмету, и современным конструированием симулякров (так, СМИ, конструирующие «как бы реальность» с помощью магии слова). ИмPLICITный мифологизм существует как в культуре XX в., так и в рассматриваемом нами жанре «фэнтези». И, на наш взгляд, в обоих случаях обращение к мифологическим представлениям начинает манипулировать общественным сознанием. К примеру, по словам Бодрийара, современная реклама, эксплуатирующая симулякры, порабощает наше сознание [Бодрийар]. Это своего рода идеологическое воздействие. С другой стороны, жанр «фэнтези» становится особенно популярным в России в 90-е годы, когда идеологическая ниша пуста. В это же время на Западе доминирует идеология общества потребления, о которой говорит Бодрийар. Здесь мы и можем провести параллель между мифологизмом культуры XX в. и мифологизмом «фэнтези». И мифологизм рекламы, мифологизм общества потребления, и мифологизм «фэнтези» способны выполнять роль некоего идеологического фактора, влияющего на сознание людей. Мы придаем мифологизму «фэнтези» сходство с идеологическим мифологизмом массового общества (и массовой культуры) XX в. и учитываем это при анализе компонента романа, обращаясь не к исследованиям элитарного мифологического романа XX в., а к исследованиям мифологизма массовой культуры и литерату-

ры XX в. Так, И. И. Саморуков анализирует термин, введенный Ю. М. Лотманом, «легенда о литературе», – тиражирование образов высокой культуры, создающее некий миф о ней [Саморуков]. Подобный миф формируется и в «Хрониках Амбера». Так, Корвин, проходя Лабиринт, обретает память. Будучи не обычным смертным, он провел на земле несколько сотен лет, и мы узнаем из его уст о знаковых событиях и фигурах, к которым автор тем самым приобщает своего героя. В рамках этой же тенденции укладывается и другая особенность «фэнтези». Л. Геращенко выделяет ряд черт мифологизма XX в., в том числе способность героя рефлексировать и подводить философскую базу под свое мировосприятие [Геращенко]. В отношении Корвина, это, безусловно, верно, но его философский взгляд на мир тоже воспроизводит миф о том, что есть философия. Рефлексии героя не столь глубоки и скорее напоминают размышления Коэльо, нежели каких-то знаковых фигур философии.

Наконец, мифологизму романного компонента «фэнтези» свойственно то, что М. Эпштейн внес в описание «вульгарного мифологизма»: образы кинозвезд, рекламные клише, штампы тривиальной словесности [Эпштейн]. Так, в образах женщин, встречающихся на пути героя, узнаются типы массовой культуры.

Проанализировав таким образом мифологизм «фэнтези», мы можем сделать вывод, что обе его составляющие, как «псевдоархаичная», так и роднящая его с культурой XX в. (соответственно находящие отражение в жанровых компонентах сказки и романа), имеют ту же природу, что и мифологизм массовой культуры XX в., и таким путем мифологизм «фэнтези» вписывается в специфику мифотворчества и ремифологизации XX в. В этом одна из особенностей, определяющих культурное своеобразие этого жанра.

Литература

Бодрийар Ж. Система вещей. М., 1999.

Геращенко Л.Л. Мифология рекламы. М., 2006.

Режабек Е.Я. Мифомышление. М., 2003.

Саморуков И.И. Массовая литература: проблема художественной рефлексии.

Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2006.

Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2000.

Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988.

Schlobin R.C. The Aesthetics of Fantasy Literature and Art. Brighton, 1982.

Сонет как жанр и твердая форма строфы

Карасева Юлия Александровна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь

Содержательность сонета традиционно сопрягается с его строфической архитектурой, а жанр в его «миромоделирующей» функции познается по специфике выражения структурно-композиционного задания. В зависимости от характера конфликта, структурирующего содержание, сонет может функционировать и как жанр, и как твердая строфическая форма.

Определяющим для жанра сонета не выступает ни одна из выделенных сторон в отдельности. Именно поэтому предметом нашего исследования является динамика жанрового содержания русского сонета. Диалектика характера внутреннего конфликта и его строфико-графической оформленности во многом определяются эпохой, ее мировоззренческими установками и ценностями, господствующим эстетическим направлением, взаимодействием традиционных и индивидуально-авторских установок.

Сонет – субстрофическое образование, и его «миромоделирующая» концепция всегда тесно связывается с его архитектурной структурой. Как правило, содержание сонета включает в себя постановку проблемы (тезис), выдвигаемый ей анти-«аргумент» (антитезис) и, возможное разрешение конфликта (синтез) [Бехер; Герасимов], или же оставляет сонет содержательно открытым [Останкович]. Таким образом, видно, что в центре рассмотрения сонета в силу ограниченности его стихового пространства находится одна тема. Особенно интересными для исследования представляются те случаи, когда на уровне содержания обыгрывается не одна, а несколько тем (такowymi являются сонеты Ржевского, заключающие в себе три разные системы: «Перестаньте рассуждать: добра во многом нет...», «Вовеки не пленюсь красавицей иной...»), а на уровне стиха количество стоп значительно сокращается вплоть до одной (таковы односложные сонеты Сельвинского и Ходасевича) или же когда намеренно актуализируется одна из жанроопределяющих сторон сонета (сонет-акростих Анненского [Кормилов], опыт конструктивиста Сельвинского в сонетной поэме «Рысь»).

В эпоху становления (творчество Данте Алигьери, Петрарки) сонет преимущественно выражал идею диалога, размещая конкурирующие или взаимодополняющие точки зрения в октаве и секстете. Появившись в русской поэзии XVIII в., сонет сразу же получил широкое признание. В отечественной поэзии сонет сначала состоялся как жанр, воплощающий идею целостного человека, запечатлевающий то или иное качество личности. Интерес представляет и формальная сторона сонета, что выразилось в его строфико-графической оформленности (цельный сонет Ржевского «Вовеки не пленюсь красавицей иной...» буквально «разрублен

пополам» по вертикали, причиной чему «три мысли», которые он заключает, неразделенные на катрены и терцеты сонеты Богдановича, Тучкова). Сонет постепенно обретал свое содержание через переводы-пересоздания, формально-эстетические эксперименты, усвоение антитетичного содержания, жанровые взаимодействия с посланием, элегической медитацией, одой, мадригалом, эпитафией, эпиграммой, портретной и пейзажной зарисовкой. Классицисты (Третьяковский, Сумароков, Херасков, Ржевский, Муравьев), с их нравучительностью и дидактизмом, предпочитали следовать логизированной схеме в развитии лирического сюжета: тезис – антитезис – синтез. Значимая роль отводилась заглавию: именно оно являлось определением жанра или непосредственным обращением к адресату.

Романтический сонет XIX в. (Пушкин, Лермонтов, Дельвиг, Языков, Фет) содержательно и формально стал открытым для изображения меняющейся картины мира и предпочитал не разрешать в синтезе антитезы, а, придав ей статус антиномии [Титаренко], выводить ее в финале на новый онтологический уровень. Определяющую роль в таком развитии конфликта сыграли мировоззренческие установки поэта-романтика. Противопоставляя себя обществу, идеальное реальному, желаемое действительному, его сонет воплощал неразрешимую антиномию бытия, неразрешенность внутреннего конфликта и предусматривал его последующую трансляцию. Во второй половине XIX в. изменяется пространственно-временная парадигма личности, и на содержательном уровне в сонете в единстве реализуются четыре пространства: пространство автора, пространство героя, пространство читателя и пространство эпохи. В заглавии сонета выносятся понятия, отдельные слова или развернутые реплики героев («Кавказские горы» Катенина, «Предчувствие» Плетнева, «Природа», «Жемчужина» Бенедиктова, «Смотри, толпа людей нахмурившись стоит...» Аксакова и т. д.).

Сонет эпохи серебряного века тяготеет к структурно-содержательному многообразию, обращаясь не только к драматизированной, но и к описательной картине мира. В сонете модернистов «расколотое Я» актуализирует бессознательное, иррациональное, мистическое. Появляются новые ракурсы изображения личности: личность в субъектно-объектных отношениях с автором, личность как исторический субъект и личность как мифопоэтический субъект; ставится вопрос о свободном существовании личности в парадигме действительности. Кроме того, время расцвета русского сонета (конец XIX – первое десятилетие XX вв.) характеризуется явным тяготением к созданию масштабных поэтических полотен: многочисленные венки Волошина, Вяч. Иванова, Брюсова, Сельвинского и др., циклы и книги сонетов.

Но сонет всегда осознается и как строфическое образование двух катренов и двух терцетов. И как бы автор не стремился уйти от истори-

чески сложившейся оформленности сонета, он все равно на нее ориентируется. Строфическая составляющая всегда играла важную роль в жанровой жизни сонета, и именно она является самым очевидным признаком линейности сонетных циклов, центростремительной связанности единой событийной основы, не ограниченной задачей развития в рамках идеи круга. При наличии выраженной сюжетности в цикле сонет предстает преимущественно в виде твердой строфической формы, идентично или вариативно воспроизводящей заданную архитектурную модель на каждом новом сюжетном этапе развития поэтической темы. При отчетливом проявлении лирических принципов взаимодействия сонет в рамках цикла предстает как жанр и является звеном в ряду последовательного развития мысли. Таким образом, сонет реализует потенциал жанра и твердой формы как жанрово-строфическое образование на уровне отдельного произведения и на уровне цикла, венка, короны, книги.

Литература

- Бехер И. Р.* Философия сонета или малое наставление по сонету // Литература и искусство. М., 1981.
- Герасимов К. С.* Диалектика канонов сонета // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси, 1985.
- Кормилов С. И.* Некоторые проблемы современной теории сонета // Филологические науки. 1993. № 3.
- Останкович А. В.* Гармония сонета. М., 2005.
- Титаренко С. Д.* Сонет в русской поэзии первой трети XIX века. Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1983.

**Николай Ставрогин как тип двойника
(роман Ф. М. Достоевского «Бесы»)**

Копова Татьяна Дмитриевна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

При исследовании феномена двойничества возникают проблемы в первую очередь в определении концепта двойника, связанные с омонимией понятий. «Двойник – человек, имеющий полное сходство с другим» [Ушаков: 659]. Мотив внешней схожести персонажей восходит к античности («Два Минехма» Плавта) и широко используется в комедиях положений. Начиная с эпохи романтизма, двойничество понимается и как внутреннее раздвоение, раскол сознания одного литературного героя. В начале XIX в. широкое распространение в западноевропейской и русской литературах получил тип героя разочарованного, скучающего, рефлектирующего, способного как на высокие деяния, так и на низкие поступки (главный герой романа Б. Констан «Адольф», лермонтовский Печорин). Противоречивый внутренний мир такого героя в целом или различные грани его сознания могут воплощаться в других персонажах произведения, которых тоже называют двойниками.

Для героев Ф. М. Достоевского очень характерен душевный разлом и внутренние противоречия. В романе «Бесы» (1870–1871) главный герой Николай Ставрогин является одновременно и двойником «в себе», и двойником в системе персонажей романа. Относительно «Бесов» можно говорить о системе двойников, центральной фигурой в которой будет Николай Ставрогин, воплощающий в себе и внутренний раскол, и внешний. «Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие», – пишет Ставрогин в предсмертной записке [Достоевский: 514]. Он кутила, вор, насильник, убийца, и в то же время он защищает Шатова перед революционным обществом, женится на убогой Хромоножке, отказывается стрелять на дуэли в противника, рискуя быть убитым. Читателю мало рассказано о его жизни, в основном о ней сообщается посторонними лицами. Ставрогин окружен молвой, сплетнями, что создает вокруг его фигуры атмосферу таинственности и ужаса, и в результате под сомнение попадают даже те факты биографии, о которых он рассказывает сам.

Этот душевный разлад, приятие в равной степени добра и зла, равнодушие и отвращение к жизни, приводящие в конце концов к самоубийству, роднят его со Свидригайловым («Преступление и наказание»). Занимая разные позиции в системе персонажей своих произведений и имея разную сюжетную и функциональную значимость, оба эти персонажа имеют очень много общего: это и их яркая внешность, и атмосфера таинственности, окружающая их, и сеть слухов и толков, которая плетется вокруг них и придает им загадочность. Двух этих героев сравнивал И. Ф. Анненский: «выход Свидригайлова для вас, во всяком случае, остается. И он не стал еще отвратительным, как тот – намыленный шнурок гражданина кантона Ури» [Анненский: 185]. Эволюция характера в случае Ставрогина становится деградацией, что подчеркивается рядом деталей: много раз упоминающаяся в тексте романа грязь, по которой идут герои, самоубийство через повешение, в то время как стреляется в романе Кириллов, который вызывает в Ставrogине восхищение своей фанатичной приверженностью идее, а также – таким же образом кончает с собой Свидригайлов. Тип этот был невероятно интересен Достоевскому, и в «Бесах» он довел его до логического завершения.

Говоря о раздвоении внешнем, нужно в первую очередь обозначить такие фигуры, как Петр Верховенский, Кириллов и Шатов. Именно они подверглись сильному влиянию идей Ставрогина – «бесов», вышедших из его расколотого сознания и поселившихся в них, – и это внешнее двойничество в романе становится яркой иллюстрацией внутреннего мира Николая Всеволодовича.

«Я вас с заграницы выдумал; выдумал на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову!..» – говорит Верховенский [Достоевский: 326]. Хоть этот персонаж и изображен

снижено, комически, он наделен и демоническими чертами. «Ставрогин, вы красавец!.. Вы мой идол!.. Я никого, кроме вас не знаю. Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк» [Достоевский: 323–324] – восхищается он Ставрогиным, раболепствует перед ним, но в то же время и ненавидит – за его красоту, аристократизм, обаяние, равнодушие к материальному, – за все то, чего не хватает ему самому, чему он завидует. Это классический двойник-антагонист, который к тому же соединяет в себе комизм и дьявольщину, что делает его образ емким, красочным и интересным.

Шатов представляет собой более сложный характер – в нем самом присутствует раскол. Он шатается, мечется между верой и безверием, и его идея становится своего рода проверкой для него самого. Безмерное восхищение Ставрогиным рушится, когда он понимает, что тот сам не верит в свои слова. Так он объясняет пощечину: «Я за ваше падение... за ложь. Я за то, что вы так много значили в моей жизни» [Достоевский: 191]. Примечательно и позиция Ставрогина, который насмехается над Верховенским и революционным обществом, а к Шатову испытывает симпатию. Шатов вызывает недоверие со стороны местной интеллигенции, но завоевывает расположение Марьи Тимофеевны, олицетворяющей фольклорные начала, душу русской земли. Шатов, пожалуй, единственный персонаж романа, который находит счастье, и счастье это – любовь и семья. И несмотря на трагический исход, он преодолевает свое раздвоение, то есть возрождается.

Кириллов интересен в первую очередь своей идеей: величие человека заключается в свободном выборе между жизнью и смертью, и смерть становится не концом, а началом, ведущим к всемогуществу, человеколюбию. Идея эта, развиваясь и обрстая новыми смыслами, была перенесена в литературу XX в. во многом благодаря роману «Бесы». Подобно Шатову, Кириллов разочаровывается в Ставрогине как в олицетворении идеи: «Вы не сильный человек», – говорит он ему [Достоевский: 228], тем самым провозглашая свою правду, себя ставя во главу угла, потому что чувствует в себе силы хранить верность идее. Его раздвоенность проявляется лишь в конце романа, когда он *должен* покончить с собой. Слепленный идеей, уже нечто среднее между человеком и растительным организмом, он сталкивается со страхом перед грядущим, но преодолевает его. Сведение счетов с жизнью по Кириллову – не слабость, а обретение своего «я».

Приведенных примеров достаточно, чтобы заключить: раскол внешний и раскол внутренний – понятия родственные, перемежающиеся, дополняющие друг друга. Достоевский часто обращался к этому приему, потому что «одним из первых в мире понял, что величие и подлинное значение добра можно оценить только тогда, когда поймешь все мрачное величие и ужас зла» [Соколов: 28].

Литература

- Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979.
Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 тт. Л., 1974. Т. 10.
Соколов Б. В. Расшифрованный Достоевский. Тайны романов о Христе. М., 2007.
Толковый словарь русского языка: В 4 тт. Т. 1. / Под ред. проф. Д. Ушакова. М., 1996.

Литературный примитивизм: поэтика черновика

Леухина Анна Владимировна

Аспирантка Самарского государственного университета, Самара

Цель данной работы – осветить основные особенности литературного примитивизма (изучение которого считаю одной из важнейших задач современного литературоведения), уделив особое внимание поэтике черновика, – яркому индикатору данного направления.

Примитивистское письмо – это подражание письму непрофессиональному, наивному (письму человека, не знающего или не следующего традициям, принятым обществом). Примитивизм оказывается максимально свободной, открытой системой, в которой могут свободно соединяться элементы различных художественных практик.

В ходе исследования были выявлены примитивистские приемы, их можно объединить в три группы:

- приемы, создающие графический образ (особое использование заглавных и строчных букв, знаков препинания; осознанное допущение опечаток в тексте; оригинальное расположение текста на странице);
- субъектная организация текста, которая проблематизирует границу между субъектом письма и биографическим автором;
- принцип релятивности, проявляющийся на всех уровнях текста (грамматическая структура: причинно-следственные, логические, грамматические связи; повествовательная структура: персонаж, фабула, сюжет).

Обратим внимание, как реализуется принцип релятивности, например, в поэзии Олега Григорьева (1943-1992), творчество которого я отношу к литературному примитивизму. Как уже говорилось, принцип релятивности проявляется на всех уровнях текста (между элементами текста реализуются всевозможные варианты соотношения: причинно-следственные связи могут быть нарушены, логика – отсутствовать, а персонаж – двоиться, тройиться или вообще распадаться на фрагменты) вплоть до особенностей его бытования. Некоторые тексты Олега Григорьева в процессе передачи их «из уст в уста» видоизменялись, достигая, к примеру, образца страшилки с четким и удобным для произношения ритмом. Одно из наиболее известных его стихотворений «Я спросил электрика Петрова» народ обточил «по своему вкусу», переставив слова и даже добавив те, которых не было. Такие преобразования совершал и сам автор, большая часть его стихов не была отредактирована. Если стихотворение было написано и потеряно, Григорьев просто записывал его по памяти в том виде, в котором вспоминал. Это напоминает фольклорные тексты, кото-

рые обладают обилием разночтений, версий, порожденных исполнителями этих текстов, но эти варианты рассматриваются как равноценные.

Интересным фактом оказывается то, что не только между письменной и устной версией текста, но и между всеми изданиями наблюдаются существенные расхождения, касающиеся названий, посвящений, объема, строфической организации.

Создается впечатление, что в самих текстах Григорьева заложена потенциальная возможность или даже потребность для изменения: это напоминает черновые записи, в которых часть текста зачеркнута, часть не совсем ясна, на одной строке может быть написано несколько вариантов начала, середины, окончания стиха, целой строфы или даже задумка для совершенно самостоятельного текста.

Об эстетике черновика пишет В. Лехциер. Творчество Григорьева вписывается в его философию как нельзя лучше: художественный язык XX в. во многом провоцирует формирование поэтики черновика – распад единств культурных значений, кризис языка, идентичности художника, кризис границ, формирующих какие-либо единства, в том числе и абсолютное единство чистовика. Появляется так называемое черновое художественное сознание, а художественный текст строится по принципам черного. В творчестве Григорьева обнаруживается эта новая художественная стратегия – поэтика черновика. Это выражается и в косноязычии лирического героя, с его редукцией, усечениями, как при разговоре человека с самим собой.

Возвращаясь к преобразованиям григорьевских текстов, опять же замечу: черновик – это текст, который включает читателя в процесс придания целостности тексту. То есть поэтика черновика предполагает еще одну стратегию – читательскую, ведь работа с черновиком вовлекает в пересотворение, доработку данного произведения самого реципиента. Тексты, подобные текстам Григорьева, открыты для изменений. Они могут рассматриваться как набросок, набор потенциальных линий развития события.

В творчестве Олега Григорьева и многих современных поэтов обнаруживается эта новая художественная стратегия, новое текстовое поведение – назову его «черновым». Фрагментарность, бессвязность мыслей, даже букв, но не черновик как таковой, а его намеренная имитация. По сути, «черновая», или «черновиковая», художественная стратегия становится одним из самых распространенных приемов прозы и поэзии XX в., одним из ярких приемов литературного примитивизма.

Миф и романские формы XX века

Миронов Алексей Викторович

К.ф.н., Сочинский филиал Российского университета дружбы народов, Сочи

Трансформация мифологических структур в литературе вообще и в романе как жанре в частности находится в числе наиболее насущных проблем современного литературоведения, о чем говорят многочисленные статьи и монографии как отечественных, так и зарубежных ученых, где речь идет о вышеуказанной теме. Несмотря на обилие информации (зачастую весьма конструктивной), в данных работах мало обращается внимания на соотношение мифологических и романских структур в рамках одного жанра. Исключением здесь могут послужить работы Л. В. Ярошенко, посвященные изучению жанра романа-мифа в творчестве А. Платонова [Ярошенко 2003, 2004], где автор достаточно подробно анализирует суть романно-мифологического взаимодействия.

Однако прежде чем пролить свет на этот вопрос, необходимо, на наш взгляд, определиться с общим посылом – трансформацией мифа в литературе, потому что именно из него вытекает частный посыл – взаимоотношение мифа и романа. Так, миф в литературе может воплощаться либо эксплицитно, либо имплицитно. В первом случае читатель сталкивается с актуализацией мифа, когда тот или иной мифологический мотив, сюжет, образ сознательно используется писателем в структуре текста, например, для заострения внимания на каких-либо проблемах современности. Здесь следует говорить либо о стилизации произведения под миф, либо о повествовании (рассказе) о мифе. Во втором случае имеется в виду, собственно, мифотворчество, когда автор имплицитно воспроизводит в структуре произведения основные составляющие мифологического повествования. На этом уровне художественного восприятия читатель оказывается втянутым в стихию мифа, как втянуты в эту стихию все герои произведения. В связи с этим в таком произведении имеет место быть аутентичность мифа, но не архаичного мифа в прямом смысле слова, а его экзистенциального осмысления. По этому поводу В. И. Тюпа писал: «Художественный концепт личности есть неведомая архаичному мифологическому сознанию мифологизация экзистенции (личностного существования): это универсальное я-в-мире» [Тюпа: 77].

Если с эксплицитным способом мифологизирования все более или менее ясно (автор использует какой-либо миф в определенных целях), то не так ясна картина, связанная с имплицитным (подтекстовым) мифологизированием. Здесь возникает вопрос: каким же образом создается эта аутентичность мифа в художественном произведении, ведь само архаическое мифологическое сознание в своем подлинном качестве по ряду причин невоспроизводимо в сознании современного человека? Как представляется, архаичное мифологическое сознание может присутст-

воват в художественном тексте с помощью воспроизведения структур древнего сознания, которое обладало той целостностью и полнотой, которой нет в эпоху трагического разлада человека с миром. Данные структуры наличествуют в тексте в виде мифологических представлений о времени (циклизм) и пространстве (центр–периферия). Важную роль здесь играет и сама суть мифологического сознания, которое по структуре своей является сцеплением главнейших метафор (еды, рождения, смерти, брака и т. д.) [Фрейденберг].

Исходя из сказанного выше, выдвинем гипотезу, согласно которой миф в романе XX столетия трансформируется по общим законам его трансформации в литературе вообще. Соответственно, эксплицитный способ мифологизирования порождает авантюрно-притчевую форму подобного взаимодействия, где имеет место быть рассказ о мифе, а имплицитный способ порождает авантюрно-метафорическую форму романа, где миф представлен в своем аутентичном качестве с помощью воспроизведения определенных мифологических структур. Во втором случае мы имеем дело с так называемым романом-мифом, жанровая форма которого в современном литературоведении практически не изучена.

Как видим, и ту и другую формы объединяет авантюренность как неотъемлемая черта романной жанровой структуры, что убедительно было доказано М. М. Бахтиным [Бахтин]. Разъединяют же их, с одной стороны, притчевая (аллегорическая) основа, с другой, – метафорическая. Притча, как известно, двупланова. В ней второй (подразумеваемый) план эксплицитен. Читателю достаточно ясно, на что намекает автор притчи. В число авантюрно-притчевой формы романа XX в. можно отнести следующие произведения мировой литературы: «Чума» А. Камю, «Притча» У. Фолкнера, «Плаха» Ч. Айтматова, «Спираль» Носсака, «Христа распинают вновь» Н. Казандзакиса и др.

Что касается авантюрно-метафорической формы (романа-мифа), то здесь второй план скрыт, имплицитен. Подобно двум третям айсберга, этот план скрывается от внимательного ока читателя. Метафорический план такого произведения зачастую не с первого раза открывается адресату, но, едва открывшись, целиком и полностью вовлекает в свою стихию – стихию мифа. К данной форме романа, на наш взгляд, относятся: «Процесс» и «Замок» Ф. Кафки, «Волшебная гора» Т. Манна, «Улисс» Дж. Джойса, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Чевенгур» и «Котлован» А. Платонова, «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса, «Повелитель мух» У. Голдинга, «Парфюмер» П. Зюскинда и др.

К сожалению, рамки настоящей статьи не позволяют подробнее раскрыть сущность обеих романских жанровых форм. Автор этих строк надеется и в дальнейшем предлагать вниманию коллег-литературоведов научные разыскания в этой области литературоведения.

Литература

- Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Тюпа В. И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.
- Фрейдберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- Ярошенко Л. В.* «Котлован» А. Платонова как роман-миф // Весник Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. Серыя 1. 2 (20), 2003, чэрвень, Гродна.
- Ярошенко Л. В.* Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова: Монография. Гродно, 2004.

С. Прокофьева и А. Егорушкина – границы соприкосновения (Пространственно-временная организация сказочных повестей)

Мурыгина Ольга Викторовна

Аспирантка Тольяттинского государственного университета, Тольятти

С. Прокофьева и А. Егорушкина – современные писательницы, работающие в жанре сказочных повестей. Первая создавала свои сказки в конце XX в., вторая – совсем еще молодой автор – в наши дни (2003-2005 гг.). Возможно из-за столь небольшого временного промежутка произведения, выбранные для сравнения, так близко соприкасаются друг с другом.

Остановимся на сравнении пространственно-временной организации повестей «Астрель и Хранитель леса» С. Прокофьевой и «Настоящая принцесса и Бродячий мостик» А. Егорушкиной.

В русской народной сказке время и пространство замкнуто и однонаправлено. Какова пространственная организация и художественное время современной литературной сказки?

В названия произведений вынесены имена главных героев. У С. Прокофьевой – герои, с которыми мы встречаемся в сказочном пространстве (Астрель – Принцесса Сумерки, Гвен – Хранитель Леса), у А. Егорушкиной – героиня Лиза, проникающая из условно реального пространства (города Петербурга) в сказочное королевство Радинглен. Позиция автора – вынесение на первый план «спасаемого» либо «спасителя» – объясняется тем, что в повести «Астрель» о спасении герой знает с самого начала, а в «Настоящей принцессе» понимание спасения приходит лишь при проникновении в волшебное пространство.

Проникновение в ирреальное пространство происходит благодаря мотиву – появлению волшебного знака. В повести «Астрель» волшебник Алеша на столе находит «загадочное письмо» – призыв о помощи принцессы Сумерек. В «Настоящей принцессе» Лиза начинает слышать голоса бронзовых зверей (памятников), которые приглашают ее прогуляться в полнолуние по Бродячему мостику.

Соприкосновение пространств осуществляется благодаря проводникам и границам перехода. Обнаруживается хронотоп порога, частотный композиционный элемент волшебных сказок. В условно реальном про-

странстве сказочной повести «Астрель» волшебник Алеша волшебным мелом рисует на асфальте дверь, ведущую в сказочный город. В «Настоящей принцессе» проникновение в сказочное королевство Радинглен происходит по призрачному Бродячему Мостику. Стоит заметить, проникновение не представляется возможным без героев-помощников: детей Васи и Кати, помогающих волшебнику Алеше сохранять нарисованную дверь; кота Мурремур – без труда преодолевающего границу пространств, предупреждающего Лизу об опасностях.

Пространство в сказочных повестях объемное – обладает характеристиками горизонтального и вертикального продвижения персонажей (открытое). Здесь пространственная горизонталь – линейная направленность героев к границе перехода (нарисованная дверь, мостик), сопрягается с пространственной вертикалью – проникновением в «тот» мир (объемное пространство). «Этот» и «тот» мир представлены положением верха и низа (организованное) – не только пространственными характеристиками, но в большей мере этическими. Герои повести «Астрель», попадают в сказочный город, преодолевая **лестницу** вниз. Причем это не обычное нисхождение, а символическое падение в темную бездну: «...почувствовал, что падает, проваливается куда-то вниз... Дверь с грохотом захлопнулась у него над головой, и вместе с ней **исчез свет**» [Прокофьева: 18]. В «Настоящей принцессе» характеристики верха/низа видны по фразе, произнесенной Драконом Конрадом относительно реального мира (Петербурга): «И там **наверху** это очень даже заметно: **день** уже очень короткий, короче даже, чем здесь зимой» [Его-рушкина: 134].

Главные герои повестей (герои «степи» по Ю. М. Лотману) осуществляют функцию спасения сказочных персонажей (героев «пути», несмотря на их относительную неподвижность в пространствах, претерпевающих внутреннюю эволюцию) – Астрели (Принцессы Сумерки) и принца Инго (Огни). Данных персонажей объединяет особенность – по наступлению сумерек с ними происходят метаморфозы: Астрель становится невидимой, Инго превращается в горбуна. Наряду с основными в сказочном пространстве присутствуют герои «пространственной и этической неподвижности» (положительные или отрицательные). Происходит символическая борьба за Солнце с силами Тьмы. В заключении герои «пути» достигают эволюции – силы тьмы отказываются от давления на них, герои становятся менее уязвимыми.

В конце сюжетного развертывания снова появляется хронотоп порога. Пространство родного города/дома перекрывает тему сказочного города. Замыкается композиционное кольцо – герои возвращаются «на свои места». И возвращение это – счастливое, которое оправдывает утверждение: в сказках «добро побеждает зло». Так два пространства пред-

ставляют собой не столько характеристики «реальное»/ «волшебное», сколько этические характеристики «свое»/«чужое».

Поэтому «свое» родное всегда побеждает враждебное «чужое» (неспроста Лиза предпочитает волшебному Радинглену родной Петербург – современная обстановка между Россией и Западом; Кот Васька, сопровождающий волшебника Алешу – радуется встрече с детьми). Радость от возвращения домой подчеркивается композиционно – в конце обеих повестей появляется солнце: «Навстречу волшебнику Алеше, прямо ему в лицо, хлынул ослепительный поток **света** «...» как будто он смотрел прямо на **солнце**» [Прокофьева: 256]; «Лиза осторожно приоткрыла глаза, снова сощурилась, ослепленная ярчайшим **солнцем**, отраженным замерзшей рекой...» [Егорушкина: 466].

Однако зло не оказывается окончательно побежденным. Поэтому граница перехода в «тот» мир остается размыта: у волшебника Алеши сохраняется мел, в сказочном Петербурге – Бродячий мостик. Такая концовка говорит об открытом финале, возможности дальнейших продолжений, что частотно в современной литературе. В этом – отличие современных литературных сказок от русских народных, где концовка строго определена своеобразной формулой: «И стали они поживать да добра наживать»; «Вот и сказочке конец, а кто слушал – молодец» и др.

Протяженность художественного времени в сказочном мире повестей авторов соответствует реальному, тогда как в литературных сказках их предшественников часто часы, прожитые в другом мире, остаются незамеченными в этом (например, у В. Губарева в «Королевстве кривых зеркал»). Герои С. Прокофьевой долгое время находятся в сказочном городе и отсутствуют в условно реальном пространстве, что по возвращению нарисованная дверь оказывается стертой дождем. Герои А. Егорушкиной отсутствуют в родном городе целые сутки, что не остается незамеченным взрослыми.

Художественное время в повестях – исторично. Приметами исторического времени (современности) являются квартиры, улицы, дома, окружающие люди и различные атрибуты (телефоны, фломастеры, книги и мн. др.). Все это придает сказочным повестям, несмотря на все волшебные перемещения, схожесть с современной прозой.

Литература

Егорушкина А. Настоящая принцесса и Бродячий мостик. СПб., 2004.
Прокофьева С. Л. Астрель и Хранитель Леса: Повести-сказки. М., 2001.

**Категория памяти в автобиографической прозе
(на материале автобиографической повести А.А.Фета
«Ранние годы моей жизни»)**

Новокрепленных Елена Георгиевна

Аспирантка Бурятского государственного университета, Улан-Удэ

Феномен памяти является объектом исследования различных наук: филологии, психологии, лингвокультурологии. На сегодняшний день существует ряд работ, посвященных проблемам памяти в литературоведении, в которых рассматриваются этико-аксиологические аспекты памяти, поэтика, функционирование мнемонических образов в художественных текстах. Особое место память занимает в автобиографической прозе, т. к. является одной из жанроопределяющих категорией, наряду с хронотопом и ретроспективностью изложения. Автобиографическая память работает на автора и функционирует в рамках его жизнетворчества. Это память, обладающая особой спецификой: творческая, художественная. Она направлена на создание авторской концепции.

Обратимся к автобиографической повести А.А. Фета «Ранние годы моей жизни», которая вышла в свет в 1893 г., на следующий год после смерти поэта. Способом изображения событий в повести являются воспоминания поэта. Они фиксируют те явления действительности, которые сыграли значительную роль в формировании и становлении личности автора. Автобиографический герой повести – сам поэт, который воспроизводит впечатления своей жизни, благодаря памяти. Память выступает в роли организующего начала повествования, помогает автобиографическому герою реконструировать события в хронологической последовательности. Исследователь М.А. Дмитриевская отмечает, что «память воскрешает прошлое таким, каким оно было... память сохраняет не просто впечатления о мире, но впечатление об осознании – себя – в мире, прошлое “присваивается” человеком. Человек созерцает не столько прошлое, сколько самого себя в нем» [Дмитриевская: 30].

Память в произведении А.А. Фета в большинстве случаев выступает как вместилище и хранилище информации. Приведем примеры: «В этот период ребяческая *память* сохранила несколько совершенно ясных пятен»; «Однажды, догадавшись о важном собрании, я пробрался в маленькую девичью и могу передать только то, что отрывочно удержалось *в моей памяти*»; «Одно из таких ночных произведений удержалось в моей памяти и в оригинале и в переводе»; «первым впечатлением, сохранившимся в моей *памяти*, было, что кудрявый, темно-русый мужчина, в светло-синем халате на черном калмыцком меху, подбирает меня под потолок, и мне страшно, чем приятно»; «Любитель истории и поэзии, дядя Петр Неофитович продолжал восхищаться моею *памятью*, удерживающей с необычайной легкостью всякие стихи»; «...впечатление обстановки, хотя и мгновенное, осталось *в памяти моей* навсегда»; «Привожу самое стихотворение Полонского, насколько оно удержалось *в моей памяти*»; «мы никакого не отдавали себе отчета, что это такие за предметы, кото-

рая *память* наша обязана удерживать» (курсив наш. – *Е.Н.*). В данных примерах память предстает некоей емкостью, владельцем которой является автобиографический герой. Образ памяти как вместилища реализуется лексическими единицами, имеющими экспрессивные оттенки. Например, А.А. Фет сравнивает память с мешком, «с каким восторгом слушал меня добрый дядя, конечно не подозревавший, что *память* его любимца, столь верная по отношению к рифмованной речи, – прорванный мешок по отношению ко всему другому». Поэт, рассуждая об особенностях своей памяти, подчеркивает, что память его имела односторонний характер и была направлена исключительно на поэзию.

В произведении А.А. Фета частоупотребляемым является глагол «помню». Приведем примеры: «Равным образом *не помню* нашего переезда во Мценск, в наемный дом с мезонином...»; «помню себя снова на Носелках, и с тех пор воспоминания мои проясняются до непрерывности»; «*Помню*, в какой восторг однажды пришел наш отец»; «*Помню*, однажды дворовые мальчишки поймали на гнезде серенькую птичку, похожую на соловья»; «*Помню*, как однажды, когда, за отсутствием учителя, мать, сидя в классной, заставляла меня делать грамматический разбор какой-то русской фразы, и я стал в тупик...»; «Тетушку я постоянно *помню* в одном и том же платье и чепце, а единственного слугу Павла в том же темно-синем сюртучке...» (курсив наш. – *Е.Н.*). Конструкции с глаголом «помню», повторяясь, выступают текстообразующим фактором автобиографического произведения, сообщают о субъектной организации повествования. Исследователь автобиографической прозы Н.А. Николина считает, что данные глаголы, с одной стороны, они устанавливают связность фрагментов текста, с другой – сигнализируют о субъективности изложения, дискретности воспоминаний [Николина: 42].

Таким образом, воспоминания поэта представляют собой систему, составляющую категорию памяти. Память и сигналы припоминаний в автобиографическом произведении А.А. Фета «Ранние годы моей жизни» играют роль ключевых слов: они приобретают смысловые приращения и служат объектом авторской рефлексии.

Литература

- Дмитровская М.А. Философия памяти // Концептуальный анализ: методы, результаты, перспективы. М., 1990.
Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002.

**Роль повести «Портрет» Н.В. Гоголя
в становлении теории художественного пространства и времени**

Платонова Наталья Анатольевна

Аспирантка Донецкого национального университета, Донецк, Украина

Повесть Н.В. Гоголя «Портрет» поразительным образом продолжает тему пространственно-временной организации «украинских» повестей. Но уже известные модели пространства и времени здесь усложняются и укрупняются.

Пространственно-временной континуум повести представляет собой топос, в котором существует сложно организованный во времени ряд нанизанных друг на друга пространств. Отсюда возникают сложности в восстановлении хронологической последовательности событий повести и их исторической принадлежности. Нас интересует «обратная» хронология (так, например, случай на аукционе «хронологически предшествует действию первой части повести» [Денисов: 126]), существование которой было доказано Н.И. Мордовченко, О.Г. Дилакторской, В.Д. Денисовым. Принцип обратной хронологии событий представляет нам концепцию времени Н.В. Гоголя, согласно которой прошлое и будущее «опрокидывается» в настоящее и максимально сближаются. Это сближение позволяет сопрягать противоположные и линейно развивающиеся временные модели, далеко отстоящие друг от друга. Неизменной составляющей подобного сопряжения является сам портрет. Отказавшись от репрезентации явного разделения пространства на бытовое и фантастическое, свойственное «Вечерам» и «Миргороду», Н.В. Гоголь органическим образом (пространство сна) вводит фантастический тип в петербургский текст. В обнаружении этого типа пространства проявляется атрибутивность портрета. Присутствующий на всех уровнях повествования и пронизывающий различные сюжетные пространства портрет ростовщика воплощает образ, существующий одновременно в прошлом и настоящем: с одной стороны, на нем запечатлен живший некогда в Коломне ростовщик; с другой – этот отпечаток прошлого наделен определенными витальными характеристиками: «Это было уже не искусство... это были живые, это были человеческие глаза!» [Гоголь: 95]. Портрет связывает историю Чарткова с рассказом о ростовщике и актуализирует прошлое, подобным образом напоминая о неразрывной связи времен. В пространственно-временном континууме сна воплощается во всей своей полноте последовательность возможных событий будущего. Таким образом, в настоящем героя обнаруживается сложная взаимосвязь прошлого и будущего. Получая деньги, сначала во сне, а потом наяву, Чартков перестает полностью принадлежать своему пространству, осуществляясь в соответствии с законами ирреального мира. Переступив за границу «особственного» (терминология М. Хайдеггера) типа пространства, герой встречается с не принадлежащим ему пространственно-временным типом.

В этом случае портрет выступает, по словам В.Ш. Кривоноса, в роли «ока-окна... через который прорывается потусторонний мир» [Кривонос: 135].

Всякое существование происходит во времени. Исходя из особенностей неоднозначного восприятия одного и того же отрезка времени, можно сделать вывод: во-первых, для реального пространства время измеряется действиями, которые по своей природе являются мнимыми, так как они не значимы для движения повести в целом; во-вторых, ощущение времени реального и ирреального миров не совпадает. Действия, совершенные в пределах ирреального пространства, занимают меньшее количество времени, внешне выглядят нелепо, но в условиях фантастического пространства вполне обусловлены. Примером тому служит покупка Чартковым портрета. С точки зрения иномирия этот поступок закономерен, но для законов мира реального он абсурден: «Таким образом Чартков совершенно неожиданно купил старый портрет и в то же время подумал: “Зачем я его купил? на что он мне?”» [Гоголь: 89]. Разного рода «невольные» движения и поступки в тексте «Портрета» совершали все герои, так или иначе приближавшиеся к ростовщику или его портрету. В этой «невольности» движений, на которую указывает Н.В. Гоголь, можно обнаружить параллель с известным романтическим мотивом автоматизма (впервые введенным Э.Т.А. Гофманом), который представляет антитезу живое-мертвое. Однажды столкнувшись с ирреальностью, герой пытается осуществиться в соответствии с ее законами, но так как они изначально античеловечны, он извлекается из «своего» пространственно-временного типа, а привычное время его существования не только деформируется, но сокращается.

Не реализовав данную ему посредством сна возможность спасения, Чартков превращается в ту самую куклу-автомат, все действия которой носят механический характер. Личное время героя не совпадает с тем пространственно-временным типом, к которому он до этого момента принадлежал, его органическое течение нарушено и движется намного быстрее (об этом говорят и В.Д. Денисов, и В.Ш. Кривонос). Скорее всего, это связано с отказом от «вертикального», духовного развития. В этом случае отрезок времени, представляющий жизнь Чарткова в ее идеальном варианте, параллельно ложится на координату, соответствующую количеству прожитых лет, приближая смерть героя. История жизни Чарткова представляет собой концепцию конечного времени. Чартков, как и остальные герои повести, оказавшиеся в подобной ситуации, умирает, при этом оказывается в состоянии увидеть то пространство, в условиях которого оказался. Здесь портрет играет не только роль «ока-окна», но наводит на мысль об эффекте поставленных друг напротив друга зеркал, создающих образ бесконечно уходящего в даль пространственного коридора, в котором нет никаких иных характеристик, кроме собственно пространственных. Герой, вовлеченный в подобные пространственные отношения, где длительность линейна и не имеет вертикали, утрачивает способность ощущения времени и пас-

сивно движется в нем. Таким образом, фантастичность сюжета, за которую так упрекал Н.В. Гоголя критик В.Г. Белинский, не ошибка писателя. В его концепции фантастический или ирреальный мир – есть ни что иное, как вариант реальности.

В повести «Портрет» раскрывается оригинальное представление Н.В. Гоголя о пространстве и времени, согласно которому в каждом пространственно-временном континууме присутствует множественность пространственно-временных типов, вступающих между собой в сложные взаимоотношения. Писатель настаивает, что для гармонического существования человека в каждом из пространств необходимо наличие всех пространственных и временных характеристик: ось вертикали (возможность духовного роста) и ось горизонтали (движение в собственной истории), которые моделируют ось жизни, уходящую в вечность или в «большое время» (терминология М.М. Бахтина).

Литература

Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 2006. Т. 3.

Денисов В.Д. Хронологические особенности повести «Портрет» Н.В.Гоголя // Н.В. Гоголь и русская литература XIX века. Л., 1989.

Кривонос В.Ш. Путь и граница в повести Гоголя «Портрет» // Н.В.Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: Мат.-лы докладов и сообщений Международной конференции / Под общ. ред. В.П. Викуловой. М., 2007.

Особенности нарратива и композиции рассказа А.П. Чехова «В Рождественскую ночь»

Разумовская Кира Николаевна

Студентка Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург

Один из самых заметных приемов, использующихся в рассказе «В Рождественскую ночь» – прием композиционной парности. Он прослеживается в рассказе на всех уровнях текста и, как будет подробнее рассмотрено ниже, принимает форму повтора в плане выражения и несоответствия в плане содержания, что эксплицирует основной принцип построения текста этого рассказа – игру на бинарной аппозиции истинного и ложного.

Начиная с самого низкого уровня текста и обращаясь к фразеологии, можно отметить следующую ее особенность: в некоторых предложениях дважды поименованный объект оба раза обозначается одним и тем же словом, без использования синонимов или местоимений. Например: «Женищине страстно захотелось спуститься вниз. /.../ Она присела на ступени и стала спускаться на четвереньках, крепко держась руками за холодные грязные ступени», «Денис, высокий плотный старик с большой седой бородой, стоял на берегу, с большой палкой, и тоже глядел в непроницаемую даль». Предположить, что это стилистическая небрежность, допущенная Чеховым по недосмотру, учитывая множественность примеров, было бы, на мой

взгляд, странно. На этом уровне текста, в отличие от других, повтор еще не является противопоставлением, его функция несколько иная – фиксируя внимание читателя на одной, несущественной, казалось бы, детали, он вызывает сомнение, подсознательный вопрос, который можно было бы сформулировать как «а так ли это?», подготавливая эффект от приема, примененного на более высоких уровнях текста.

Далее, в тексте имеется как минимум одна пара описаний психологической реакции героя, оформленных почти омонимичными предложениями, притом, что чувства, которые испытывает герой, противоположны: *«И по его опьяневшему от счастья и вина лицу разлилась мягкая, детски добрая улыбка...»* – *«Нижняя губа его задрожала, по лицу разлилась горькая улыбка»*. На уровне сцены прием может быть прослежен на следующих примерах: *«И люди, стоявшие на берегу, услышали тихий смех, смех детский, счастливый... Смеялась бледная женщина»* – *«...И по его опьяневшему от счастья и вина лицу разлилась мягкая, детски добрая улыбка... Его ждали на этом холоде, в эту ночную пору! Это ли не любовь? И он засмеялся от счастья...»*. Смех Литвинова и Натальи Сергеевны в приведенных отрывках «зарифмован» не только сходным словесным описанием, единством эмоции, которую демонстрирует нам субъективный нарратор, но также и тем, что в обоих случаях персонажам, носителям этой реакции, суждено быть обманутыми, это смех, который либо воспринимается окружающими не верно (первый случай), либо вызван ложными представлениями (второй случай). В обеих сценах в скором времени происходит слом, который повергает героев в отчаяние, «переворачивая» на сей раз их душевное состояние.

С точки зрения сюжета рассказ «В Рождественскую ночь» также четко делится на две части, разделяет их переломная сцена возвращения Литвинова. В этой части нарратор из ограниченного по знанию стороннего наблюдателя превращается во всеведущего и сообщает нам ту часть фабулы, которая предшествует уже описанным событиям. Это сообщение является ударом по читательскому восприятию (одним из нескольких, присутствующих в тексте), поскольку полностью переворачивает представление о чувствах героини, являвшихся основным предметом описания в первой части рассказа.

Этот эффект усиливается подчеркнутым параллелизмом образов Натальи Сергеевны и старухи, матери рыбака Евсея, которая так же, как и барыня, ждет возвращения артели: *«Ветер делал свое дело. Он становился все злее и злее и, казалось, решил во что бы то ни стало взломать лед и отнять у старухи сына Евсея, а у бледной женщины мужа»*. Того, что она, как оказывается, надеялась не на возвращение, а на гибель мужа, из всего предыдущего текста никак нельзя было заключить, напротив, объективная манера повествования в первой части как бы нарочно вводит читателя в заблуждение, подготавливая этот прием.

Вторая композиционная часть рассказа, в свою очередь, как и первая, завершается сломом, но он обусловлен не внезапным изменением типа нарратора, а скупым сообщением о парадоксальной, но на самом деле очень реалистичной психологической реакции героини: «*В ночь на Рождество она полюбила своего мужа...*». Одновременно эта фраза (идущая с красной строки и являющаяся последними словами произведения) подытоживает весь рассказ, оставляя ощущение комичности (в терминологическом значении этого слова) и, одновременно, трагичности жизни, в которой счастье фатально невозможно.

Особого внимания заслуживает название рассказа и жанр «нозля» или святочной песенки, к которому оно отсылает (*это наблюдение принадлежит В.Г. Тимофееву*). Этот жанр использовал Василий Андреевич Жуковский в своих балладах, приблизительная схема сюжета в «нозле» такова: девушка в ночь на Рождество ожидает милого, но он погиб (или так кажется); в финале происходит чудо, и жених возвращается к невесте, а все предыдущее оказывается мороком разыгравшейся в Сочельник чертовщины. Несомненно, эта схема использована в рассказе, причем не один раз, однако и она оказывается вывернута наизнанку. Каждая из двух композиционных частей рассказа имеет сюжетное строение «нозля», и чудо происходит, только чудо это не счастливое, не оправдывающее надежды героини, а разрушающее их. В первой части таким чудом является появление Литвинова на лестнице, что полностью вписывается в сюжетную схему «нозля», однако оценивается героиней не как счастливое избавление, а как неожиданный удар, во второй части – его самоубийство, которое нельзя было предугадать и которое может объясняться тем, что герой не вполне осознает то, что делает. А третье чудо, которое, как один большой «нозль», подытоживает весь рассказ – это любовь к мужу, проснувшаяся в Наталье Сергеевне в ночь на Рождество, и обрекающая ее на жизнь, полную горя и нравственных мучений. Эта «перевернутая» модель святочной песенки выводит прием обмана ожиданий на уровень жанра.

Подобное строение литературного произведения можно назвать «фрактальным» – построенное на одном приеме, пронизывающем всю структуру текста, оно многократно отражается само в себе, представляясь практически геометрически завершенным и цельным, и оставляя впечатление необыкновенного разнообразия и сжатости повествования при небольшом объеме.

По сути своей классический комический прием «обманутых ожиданий», который широко используется Чеховым в его комических миниатюрах, доведенный здесь до предела, парадоксальным образом преодолевает свою комичность, служа обратному эффекту. Трагизм жизни, не имеющий здесь, в отличие от многих других рассказов Чехова, иронической или фарсовой окраски, выражается при помощи этой своеобразной структуры текста, основанной, практически, на единственном комическом приеме.

Научная биография как способ познания творческой личности писателя

Холиков Алексей Александрович

Аспирант Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Определение биографии как «жанра жизнеописания» не вызывает сомнений, хотя и недостаточно. За дефиницию мы принимаем буквальный перевод термина (греч. *bios* – жизнь; *grapho* – пишу), который нуждается в пояснении. Под биографией писателя мы будем понимать *один из способов познания и реконструкции творческой личности*.

Существует множество способов познания творческой личности. Можно пассивно наблюдать за жизнедеятельностью того или иного лица, а можно входить с ним в непосредственный и опосредованный контакт. При этом степень «познанности» будет различной. Наиболее полное знание о творческой личности может быть получено в результате комплексного ее изучения. Биографический жанр, в свою очередь, претендует не столько на полноту, сколько на целостность результата (знания о личности), если речь идет о научной биографии. Но что значит «познать» и «реконструировать» творческую личность? Во-первых, получить исторически достоверное и целостное знание о ней. Во-вторых, оформить его в зависимости от полученного результата и внутрижанровой разновидности типа писательской биографии (в нашем случае – научной). Но что же тогда личность? Прежде всего литературовед должен говорить о личности как предмете художественного освоения (см. работы Л. Гинзбург, Д. Лихачева и др.). Это один путь. Другой заставляет обратиться к личности в ее собственно историческом бытовании.

Проблема личности не может быть рассмотрена в отрыве от целого комплекса таких взаимосвязанных понятий, как человек, индивид, индивидуальность, ипостась, душа, гений, ибо до сих пор нет (и, наверное, не может быть) универсальной концепции личности. Не претендуя на универсальность и опираясь на опыт предшественников, сформулируем собственный взгляд на проблему личности применительно к нашей теме.

Право на личность имеет каждый, но право на биографию имеет только личность, если под биографией понимать исследование, направленное на понимание и объяснение, а не простое описание личной жизни. История жизни человека, не способного к умственной и физической деятельности, не представляет интереса биографа. Такая жизнь поддается только описанию, но не постижению. Понять и постигнуть можно лишь то, что осмыслено, выстроено, структурировано, другими словами – личность. Таким образом, история личной жизни сама по себе не может быть предметом биографии как жанра гуманитарного исследования. Первое, к чему должен стремиться биограф, – установить, имеет ли он дело с личностью, а уже после объяснить ее с точки зрения истории формирования. Но так как живущая личность все время находится в развитии (ибо развитие – один из непеременимых критериев личности), то предмет по-настояще-

му научной биографии может быть или физически мертвым, или окончательно остановившемся в развитии. Иными словами, задача ученого-биографа – получение целостного знания о творческой личности, а не исследование отдельных этапов ее развития изолированно от остальных.

Поскольку право на личность априорно есть у каждого индивида, мы можем говорить о личностях проявленных и непроявленных, с одной стороны, а также состоявшихся и несостоявшихся, с другой. При этом человек может состояться как личность, но никак не проявить себя в глазах окружающих. Это не значит, что личность не проявила себя в поступке. Просто поступок личности не остался запечатленным. В то же время человек, проявившийся для окружающих в поступке, может не состояться как личность, если его поступок не носит личностного характера, т. е. не осмыслен, не мотивирован и не ориентирован в ценностном отношении. Таким образом, личность это явление динамичное, способное, но не принужденное к внешнему проявлению. Формой проявления творческой личности является творчество. Если объект исследования – писатель, то материальное выражение его личности – словесный текст.

Личность писателя может быть познана как минимум на трех уровнях: бытовом, сверхбытовом и сущностном (корневом). Бытовой уровень подразумевает изучение биографических фактов в отрыве от творческой деятельности личности. На сверхбытовом уровне биограф исследует жизнь писателя в ее отношении к творчеству. Бытовой и сверхбытовой уровни предполагают наличие двух авторов: биографического, выраженного в мемуарах, письмах, дневниках, публицистике, философских трудах, а также имманентного (о нем говорится применительно к художественному творчеству). Конечно, разделение форм проявления автора биографического и имманентного грубо. Иногда в эпистолярной биографической автор выражен слабее, чем в собственной лирике. Хотя в большинстве случаев диктат жанра сохраняется. На бытовом и сверхбытовом уровнях творческая личность в глазах биографа не едина. Иначе дело обстоит с сущностным (корневым) уровнем. Здесь перед нами неделимая личность, представленная во всех своих текстах независимо от жанровой принадлежности. От жанра зависит только степень проявленности личности. На сверхбытовом уровне описываются жизнь и творчество писателя в их взаимных влияниях друг на друга. Биограф следует так называемому «принципу соответствий». На сущностном уровне задействуется не менее известный в филологии принцип «писатель – это его стиль». При этом важнейшим показателем становится не всегда сознательная со стороны писателя повторяемость на лексическом, синтаксическом, композиционном, образном и смысловом уровнях. Кроме того, в понятии стиль проявляется индивидуальность творческой личности. Соответственно, развитие творческой личности предполагает возрастание степени ее индивидуальности.

Итак, творческая личность обладает определенной структурой, ее жизнь мотивирована, выстроена и выражена (а под пером биографа еще и упорядочена). Творческая личность свободна и ответственна в своей деятельности, ориентирована в ценностном плане, находится в постоянном развитии, а значит нацелена на самореализацию, обладает развитым самосознанием, восприимчивостью и открытостью окружающему миру, находится в диалогических отношениях с культурой. Кроме того, обладает артистическим (игровым) началом.

Таковы критерии творческой личности, вытекающие из наших рассуждений, основной целью которых было стремление продемонстрировать, что биография за свою многовековую историю прошла большой путь, превратившись из «жанра легковесного и недостаточно почтенного» (Корнелий Непот) в сложную научную проблему, решение которой еще впереди.

Художественное пространство и время в «Поэме без героя»

А. Ахматовой

Хомяков Сергей Александрович

Аспирант Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Конец XIX – начало XX в. совпали с насыщенными и напряженными периодами в жизни общества, зачастую провоцирующие изменения в общественном самосознании. Человек становится чувствителен к происходящему в окружающем мире – в *пространстве*, строит прогнозы, стремится заглянуть в будущее, предположить дальнейшую судьбу – во *времени*. М.М. Бахтин ввел термин хронотоп (время и пространство). «Хронотоп, – утверждал Бахтин, – определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [Бахтин: 176]. Художественная реальность в поэме создается с помощью знаков и символов *времени и пространства*, наполненных психологическим содержанием. Хронотоп обрел у Ахматовой новые грани и смыслы, явившись отражением менявшегося в то время личностного мировосприятия. Она тяготеет к более глобальному пространству и к большому эпическому времени.

Время написания поэмы очень велико – более 20 лет (1940–1962), в которыеместились и война, и смерть мужа, и арест сына.

Пространство Ахматовой в географическом отношении значительно шире: осажденный Ленинград, Ташкент, Ленинград, Фонтанный дом, Царское Село. Пространство самой поэмы невелико: Петербург, Фонтанный дом.

Велика роль «пространственных отсылок»: Фонтанный дом, где в XVIII в. проходили пышные балы графа П.Б. Шереметьева, позже в нем был крепостной театр; угол Марсова поля, где выступала труппа итальянских актеров; кабаре «Бродячая собака» на углу Марсового Поля, которое было переименовано в «Привал комедиантов» [Тименчик: 22].

Заметна цепь временных отсылок: Павел I посещал Фонтанный дом, хозяин которого видел его перед ночным убийством; «к венецианскому карнавалу

отсылает и упоминание поэмы Байрона “Беппо” [Тименчик: 23]; события Февральской революции, которую называли «маскарадом» и «балаганом».

Петербургская тема сближает «Поэму без героя» с «Медным Всадником» А.С. Пушкина, с романами Ф.М. Достоевского, с «Петербургом» А. Белого и с «Двенадцатью» А. Блока. Действие поэмы в художественном сюжете находится между временем Достоевского и событиями «Двенадцати» А. Блока.

Ахматова ограничивает поэму историческим временем, когда был расцвет Блока, А. Белого, Анненского, и, создавая поэму после них, в иную эпоху, Ахматовой удается соединить воедино несколько смысловых линий, с помощью которых рождается сложное содержание произведения.

Основное действие поэмы происходит внутри Фонтанного дома в канун Нового года, когда напряженность поэмы достигает апогея («Первая глава») – это точка, где соединяются пространство и время в хронотопе поэмы (время обозначено в названии первой части – «Девятьсот тринадцатый год»). Годовщина смерти В.К. Князева (29 марта 1913 года) побудила Ахматову к написанию поэмы.

В «Решке», в истории создания поэмы и ее общения с автором, появляется «второй» хронотоп, когда поэма получает признание и приносит славу автору спустя 20 лет. Сама поэма «одушевлена» и имеет свое время и пространство, иную точку отсчета.

В поэме представлены два мира: «мир живой» и мир «зазеркальный», которые существуют параллельно и соприкасаются только в определенной временной точке.

Литература

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб., 2000.

Тименчик Р.Д. Заметки о «Поэме без героя» // Поэма без героя: В 5 кн. / Вступ. ст. Р.Д. Тименчика. М., 1989.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Проблема национального характера в повести Бунина «Деревня»

Балашова Александра Федоровна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Своеобразие национального характера – одна из сквозных тем компаративистики. Бунин в повести «Деревня» [1910] продолжает магистральную для русской литературы XIX в, вызывавшую оживленные споры западников и славянофилов тему русского характера. Писатель следует за Пушкиным, Толстым, создавая характеры своих героев. Отсюда – обилие реминисценций, исторических ассоциаций в речи повествователя и героев [«русский бунт, Каратаев и др.]. Проблема идентификации русского национального характера важна и для персонажей Бунина.

Писатель любит свою родину, но не может принять Россию такой, какой она предстает в повести. Потому Бунин «беспощадно показывает ее наготу, что деревня – ему родная. Он – любящий сын русского Ноя, и нагоде отцовской не смеется, и к ней не равнодушен» [Айхенвальд: 433].

Сгущая краски в описании современной ему России, Бунин поэтизирует Русь древнюю. Так, Черниговская губерния, из которой были искушенные бешеным волком хохлы, представляется Кузьме «глухим краем, с тусклой, пасмурной синью над лесами. О временах Владимира, о давней жизни, боровой, древне-мужицкой, напомнили эти люди, испытавшие рукопашную схватку с бешеным зверем» [Бунин: 71]. Тот глухой край с подчас жестокими законами не пугает так автора, как современная деревня. Наоборот, русский человек в те времена проявил себя в решительных действиях, принесших славу, а не поражение, как в русско-японской войне, события которой активно обсуждают персонажи.

Больше всего братья Красовы размышляют о народе. Они сами – выходцы из народа. Тихон думает: «Чудной мы народ! Пестрая душа! То чистая собака человек, то грустит, жалкует, нежничает, сам над собой плачет...» [Бунин: 63 – 64]. Кузьма жалеет: «Несчастный народ, прежде всего – несчастный!..» [Бунин: 75]. Красовы пытаются понять, что же такое русский характер, в котором наряду с христианскими ценностями живут языческие представления, а смирение, долготерпение соседствуют с бунтом, стихийными порывами. Русские люди разные, чему пример – сами братья: «хозяин» Тихон и «странный русский тип» Кузьма. Создается *коллективный* портрет деревни, складывающийся из индивидуализированных персонажей, судьбы которых пунктирно обозначены [Молодая, Дениска и его отец, по прозвищу Серый, Иванушка, Балашкин и др.], и ряда лиц эпизодических.

Пословицы и поговорки носят общенародный характер, передавая не только точку зрения говорящего. В речи персонажей «Деревни» они оттеняют недоверие, неверие в завтрашний день, иронию самоиронию – например, Тихон говорит о себе: «Живем – не мотаем, попадешься – обротаем. Но по справедливости. Я, брат, человек русский. Мне твоего даром не надо, но имей в виду: своего я тебе тринки не отдам! Баловать, – нет, заметь, не побалую!» [Бунин: 13].

Черты менталитета европейского и азиатского органично, как Дао, сочетаются в характерах бунинских героев. Это особенно видно в отношении братьев Красовых к смерти, всегда волновавшей людей и по-разному интерпретируемой на Западе и на Востоке. Смерть – это неизвестность. «Так европейское сознание Бунина вносит диссонанс в мир, столь близкий восточному. Вибрация его художественной системы входит в противоречие с мировым ритмом» [Сливицкая: 462].

Автор натуралистично, в основном передавая точку зрения Тихона, описывает грязь, нищету, причиной которых является бесхозяйственность. Не может народ правильно распорядиться своим богатством, ко-

торое превращается в грязь. «Чернозем на полтора аршина, да какой! А пяти лет не проходит без голода. Город на всю Россию славен хлебной торговлей, – ест же этот хлеб досыта сто человек во всем городе» [Бунин: 20]. С горячностью говорит Тихон, что «совсем опустели наши палестины! Звания не осталось – что птицы, что зверя-с!» [Бунин: 42], видя вырубленные «под гребеночку» леса. Актуально это и в наши дни.

Русский народ и религиозен, и суеверен одновременно. А к Богу русский человек обращается лишь в самые тяжелые минуты. Тихон думал: «бог должен наказать его за то, что он, в суете и хлопотах, только под Светлый день бывает в церкви» [Бунин: 16]. В сознании народа языческое перемешано с христианским. Самоубийство – грех в христианстве. Но русский человек часто бросается в крайности. «К осени Кузьма убедился, что необходимо или по святым местам уйти, в монастырь какой-нибудь, или просто дернуть по горлу бритвой» (Бунин: 92).

Сопоставляя «Дервню» Бунина с современной «деревенской прозой» и, главное, с первичной реальностью, видишь, что картины русской жизни (к счастью, не все), созданные Буниным, актуальны. Черты русского менталитета, отмеченные писателем, не изменились коренным образом.

Литература

Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994.

Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1965.

Сливицкая О.В. Основы эстетики Бунина // И. А. Бунин: Pro et contra. СПб., 2001.

**Мотивы греха и искупления (Э. Хемингуэй «Старик и море»,
В.П. Астафьев «Царь-рыба», Г. Мелвилл «Моби Дик, или Белый Кит»)**

Дегтярёва Вера Владимировна

*Аспирантка Красноярского государственного педагогического университета
им. В.П. Астафьева, Красноярск*

В литературной традиции мотив греха функционирует в неразрывном единстве с мотивами покаяния и расплаты/ искупления. В рассматриваемых произведениях он находит воплощение в кошунственном посягательстве героев на «великую рыбу»/ царь-рыбу/ Белого Кита и присутствует на двух уровнях: грех невольный, вынужденный (повесть Хемингуэя) и грех злонамеренный, предумышленный (повествование в рассказах Астафьева и роман Мелвилла).

Для героя повести «Старик и море» («The Old Man and the Sea», 1952) рыболовство было не прихотью, а насущной необходимостью в его ежедневной борьбе за выживание, но, тем не менее, его терзают сомнения в допустимости убийства живых существ и правильности его жизненного выбора. Поскольку старик испытывает к пойманной им рыбе уважение как к достойному сопернику и любовь как к брату, мотив греха конкретизируется здесь в мотиве братоубийства. После нападения акул, почти полностью уничтоживших его добычу, Сантьяго все острее

начинает понимать трагичность и непоправимость случившегося. Он осознает возможную греховность своего поступка, размышляет о том, меньший или больший грех убить того, кого любишь, и неоднократно просит у рыбы прощения.

Имя старика – Сантьяго (буквально *святой Иаков*) – напоминает читателю не только одного из апостолов, но и ветхозаветного Иакова, борющегося с самим Богом и не уступившего Ему: «...я видел Бога лицом к лицу, и сохранилась душа моя». Таким образом, в контексте своего имени Сантьяго выступает как достойный противник пойманной им великой рыбы, а библейские аллюзии помогают нам постичь концепцию его создателя. Старик не заостенел в своих убеждениях и, постоянно ведя диалог со своей совестью, внутренне готов к переоценке ценностей. Это помогает ему одержать победу над самим собой (так как заслуга Сантьяго состоит именно в этом, а не в поимке гигантского марлина и не в поединке с акулами). В самой неизбежности смерти заключена возможность обновления, поэтому и пойманная рыба пребывает живой в убившем ее старике. По словам самого Хемингуэя, «нет ничего благородного в том, чтобы быть выше кого-то другого. Истинное благородство проявляется тогда, когда человек становится выше своего прежнего “я”» [Хемингуэй: 270].

Нравственная коллизия «Царь-рыбы» (1976) не менее драматична: человек поднимает руку на символ всей природы – праматери, дарующей жизнь. Тем не менее в восприятии героев Астафьева чистый душой человек, в принципе, способен одолеть царь-рыбу, она недоступна только для грешников.

Игнатъич, несомненно, грешен. Его нельзя назвать рыбаком в исконном, мифологическом смысле этого слова, он не только не считает себя верующим, но не может быть назван и духовно богатой личностью. Об этом свидетельствует и «говорящая» фамилия героя – Утробин. Лишь оказавшись на пороге смерти, он вспоминает о Боге и приносит позднее, но искреннее и полное покаяние. Герой Астафьева просит прощения не только за свой тяжкий грех, но и за всех остальных людей, которые истязают женщину и природу.

Таким образом, царь-рыба у Астафьева не только играет роль природной / божественной карающей силы, но и, в то же время, воплощает в себе царство мертвых, кратковременное пребывание в котором может помочь человеку возродиться к новой жизни (ср. библейский сюжет об Ионе). Поступая в соответствии с православной моделью (грех – покаяние с принятием мук смертных – прощение), Игнатъич освобождается от царь-рыбы, заслужив раскаянием свое право на жизнь.

В романе Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит» («Moby Dick, or the White Whale», 1851) мотив греха выходит на еще более высокий уровень, находя свое воплощение в родственных темах святотатства и богохульства. Святотатством является покушение на Моби Дика, величайшего из созданий Божьих, богохульством – чувство злобы к «бес-

словесному существу». В этой связи становится ясным выбор Мелвиллом имени для своего героя. В III книге Царств об Ахаве, царе Самарии, мы читаем: «И делал Ахав, сын Амврия, неугодное пред очами Божиими более всех, бывших прежде него».

Образ Белого Кита имеет множество порой диаметрально противоположных интерпретаций: от косных сил зла и дьявольской силы до олицетворения Истины, реминисценции ветхозаветного Бога и самой природы. В контексте последней из них охота на Моби Дика представляется современному читателю не только нечестивой, но и нелепой: человек как часть природы не может покуситься на целое. Поэтому мы полагаем, что безумие у Мелвилла подразумевает не столько душевный недуг главного героя (поскольку поступками его и в самом деле управляет своеобразная логика), сколько непонимание им основополагающих, глубинных законов природы. Однако капитан Ахав вовсе так не считает, ощущая себя равным самым великим мировым силам: ветру, океану, даже солнцу – и дерзая нанести им ответный удар. Раскаяние и отступление для него неприемлемы.

Таким образом, охота на Моби Дика греховна уже по определению, а гибель Ахава и его команды выглядит «как акт высшего правосудия» [Грубников: 74]. Безумной жажде мести противостоит ветхозаветная истина: «Мне отмщение, и Аз воздам». Именно в ней содержатся ответы на многие вопросы, терзающие рассмотренных нами героев, именно она сводит воедино два мотива – греха и расплаты/ искупления.

Архетипичность мотивов греха и искупления обуславливает типологическую общность данных произведений. Однако традиционная коллизия посягательства человека на значительно превосходящие его природные/ божественные силы (воплощенные в «великой рыбе», царь-рыбе и Белом Ките) в каждом случае находит свое специфическое решение. Конфликт у Хемингуэя выявляет лучшие нравственные качества героя, у Астафьева – очищает его душу, у Мелвилла – приводит его к гибели.

Литература

Грубников Н.Н. Притча о Белом Ките // Вопросы философии. 1989. №1.
Хемингуэй Э. Кредо человека / Пер. с англ. В. Стоянова // Иностранная литература. 2000. № 2.

Антропонимика в рассказах А.С. Грина

Ляпина Анастасия Алексеевна

студентка Московского государственного университета им М.В. Ломоносова, Москва

В рассказах А.С. Грина встречается более 800 антропонимов, каждый из которых тщательно обдумывался автором. Использование своеобразных имен собственных является одним из приемов (наряду с пейзажными зарисовками, внешней характеристикой жителей, их речевым портретом и т. д.) художественного метода писателя, создающего свой мир – Гринландию.

У антропонимов Грина подчеркнуто иностранное звучание, однако соотносить их с каким-либо известным языком невозможно. Необычные, искусственно созданные имена привлекали внимание исследователей (Л. Михайловой, В. Ковского, М. Горбаневского, С. Зинина и др.). Однако разбор имен собственных не может считаться завершенным, поскольку были выявлены далеко не все способы создания имен и функции антропонимики в целом. Попытка их описания представлена в данной работе.

Антропонимика Грина намеренно отличается от традиционной русской (Хейль, Тинг, Блюм из «Трагедии плоскогорья Суан»). Имена обычно короткие (один-два слога) с непривычными сочетаниями звуков. Писателю было важно первое впечатление, произведенное на читателя антропонимом, чему способствовали его краткость и странность.

Иногда Грин стилизует придуманные имена под существующий иностранный язык, если того требует сюжет («Сердце пустыни»). Однако чаще всего антропонимы не ассоциируются с определенным народом, потому что Грин создает страну своего воображения.

Часто Грин придумывает имена не сам, а пользуется диалектными или разговорными словами (Куркуль в рассказе «Капитан Дюк»), заимствованиями из других языков (Эстамп в рассказе «Корабли в Лиссе») для характеристики персонажа. При этом скрытого значения в имени может и не быть (как в случае с Эстампом), Грин вводит в повествование эту и другие похожие фамилии, потому что его привлекло экзотическое звучание иностранных слов. В его рассказах также появляются и герои с фамилиями известных исторических деятелей (Беринг, Шамполион) или литературных героев (Фирс, Кармен). В данном случае Грин пользуется приемом обмана читательских ожиданий – в тексте обычно нет никаких указаний на связь героев рассказа с прототипами.

Однако в других произведениях Грина обнаруживается исторический подтекст, который подтверждается текстом рассказов (Гуктас из «Возвращенного ада» соотносим с А.И. Гучковым). Следует отметить, что намеки на реально живших людей появляются только в ранних рассказах Грина, позже писатель, видимо, отказался от них, потому что его Гринландия не предполагала фактической взаимосвязи с реальным миром. Исследователи не пришли к общему мнению об историческом подтексте в рассказах Грина вследствие того, что сюжет рассказа в целом не соотносим с жизнью реального исторического лица, несмотря на сходство в деталях. Таким образом, если Грин предполагал исторический подтекст (примеров таких рассказов очень немного), то функцией его была дополнительная характеристика персонажа.

В антропонимике Грина есть связь и с христианскими текстами. С помощью подобного приема писатель вводит в произведение новые сложные подтексты, знакомые читателям по библейским притчам или жити-

ям святых, и дает скрытую характеристику персонажу (Варнава в «Капитане Дюке»).

В антропонимике Грина есть много имен, начинающихся с буквы Г (Гольц, Гешик и т. д.). Грин не сразу определился с псевдонимом (его настоящая фамилия – Гриневский), поэтому существует мнение, что эти антропонимы – его варианты. По крайней мере бесспорно, что писатель переносил личные черты своего характера на героев с подобными именами или наделял героя теми качествами, которые хотел бы найти в себе.

Основным в антропонимике для Грина было эмоциональное воздействие на читателя. Писатель замечал воздействие звукосочетаний на человека и добивался совпадения атмосферы рассказа и впечатления от имени. Его интересовало цветовое или эмоциональное восприятие антропонима. Высшим проявлением такого подхода Грина к отбору имен можно считать имя главного героя из рассказа «Путешественник Уы-Фью-Эой». Писатель отказался от смысловой составляющей слова, это имя важно только с точки зрения фонетики, звукопись передает завывания ветра. Эмоциональное воздействие имени способствует созданию образа Гринландии и дополнительной характеристики персонажа.

Грин не часто пользуется прямой характеристикой персонажа, поэтому и имя героя обычно не дает читателю безусловной подсказки о его характере. Любой антропоним, придуманный писателем, допускает многозначность истолкования – это, видимо, первое, к чему стремился Грин, долго работая над именами.

Каждое имя важно для Грина, оно является неотделимой частью его рассказов и романов. В одном из них Грин выражает скрытую идею, в другом свое отношение к герою или просто создает особую атмосферу в рассказе. Н. Н. Грин, вторая жена писателя, вспоминала: «Для Александра Степановича в имени человека было важно музыкальное ощущение. В придуманном, необычно звучащем имени для него всегда таится внутренний образ человека» [Грин: 357]. Какие бы имена Грин ни использовал, с их помощью он создавал свою страну, Гринландию, которая, несмотря на свою условность, понятна читателям.

Литература

Грин Н.Н. Воспоминания // Воспоминания об Александре Грине. Л., 1972.

Стихотворение Лермонтова «К* (Не ты, но судьба ...)» и элегия Проперция «Nos verum est tota te ferri, Cynthia, Roma»**

Пяткова Наталия Сергеевна

Аспирантка Томского государственного университета, Томск

Исследователи творчества М.Ю. Лермонтова связывают истоки его лирики с традициями русской и европейской поэзии. Представляется, что в истории становления молодого поэта следует отметить еще одно

направление – связь лирики Лермонтова с античной культурой, в частности с «Элегиями» Проперция.

Изучение биографии поэта показывает, что знакомство Лермонтова с античностью было далеко не поверхностным. Началось оно с домашнего обучения поэта. Принципиальное значение для истории знакомства Лермонтова с античной культурой и с Проперцием в частности имеет Московский университетский благородный пансион, где поэт обучался в с 1828 по 1830 годы.

По свидетельству исследователей, в Московском университетском благородном пансионе преобладало литературное направление, на знакомство с иностранными языками и на развитие литературного вкуса обращалось особое внимание. На высоком уровне находилось преподавание латинской словесности, которая на филологических факультетах первой четверти XIX века занимала самое почетное место. Чрезвычайно важной для понимания значения античности в творческом пути Лермонтова являлась методика преподавания латинского языка в Благородном пансионе. Изучение древних языков тесно увязывалось с чтением писателей в подлиннике.

Лермонтов изучал латинский язык в основном по двум книгам: «Учебная книга латинского языка» и «Римские древности», которые издал А.З. Зиновьев. Содержание одной из книг, «Римские древности», говорит о том, что Лермонтов мог быть знаком с литературной историей Древнего Рима, в том числе и с творчеством Проперция. Имя Проперция не просто упоминается, но его творчество входило в учебный курс и должно было быть знакомо Лермонтову. Интерес к античности, характерный для умственной атмосферы Благородного пансиона, углублялся и через изучение философских наук.

Таким образом, образовательная программа Благородного пансиона свидетельствует о направлении обучения, предопределившем интерес и знание Лермонтовым античности, что найдет отражение в его творчестве, и в частности в раннем цикле 1830–1832 гг., связанном с Натальей Федоровной Ивановой, в том числе в стихотворении «К***».

Цикл стихов (элегий), посвященных единственной возлюбленной, составляет и творчество Проперция. Лермонтов создавал цикл как раз в то время, когда он мог быть уже знаком с творчеством Проперция, и оно могло оказать на него некоторое влияние. Проперцием было создано 4 книги элегий, и большинство элегий Проперция – продуманный и детальный рассказ о любовных переживаниях, выразительная и правдоподобная передача чувств. Центральное положение во всем цикле занимает гетера Цинтия, к ней обращены все элегии четырех книг Проперция.

Образ единственной возлюбленной является также объединяющим началом цикла ранних стихов Лермонтова, в частности, стихотворения «К***». В начале цикла стихов Лермонтова также появляется тема люб-

ви, но в середине цикла возникает тема расставания с любимой, вызванного ее изменой. Тема измены и неизбежной разлуки, являющаяся центральной в цикле Лермонтова, составляет и содержание стихотворения «К*** (Не ты, но судьба виновата была...)».

По внешним признакам – размер и объем – стихотворение «К***» не имеет отношения к 5-й элегии 2-й книги Проперция. Элегии Проперция написаны элегическим дистихом – это последовательное чередование гекзаметра и пентаметра.

Размер, которым создано стихотворение «К***» – амфибрахий с последовательным чередованием 4-х и 3-х стоп и окончаниями МЖМЖ.

Размер Лермонтова не подходит под элегический дистих. Объяснить это можно тем, что в художественном мире Лермонтова моделируется совершенно особое лирическое чувство, обусловленное иным типом романтизма – «байроническим». Иной у Лермонтова и объем стихотворного текста в сравнении с Проперцием.

Но рисунок самого стихотворения, развитие лирического сюжета, характер изображаемого чувства, особенности поэтики – при всем отличии и своеобразии мира Проперция и Лермонтова – свидетельствуют о внутренней художественной ориентации русского поэта на римского элегика.

В основе лирического события стихотворения Лермонтова и элегии Проперция лежит развитие любовной коллизии, определяющее трехчастное построение произведений: оба стихотворения начинаются с факта констатации измены возлюбленной. Измена возлюбленной дает толчок для бурных переживаний лирического героя. Описание состояния потрясенной души, переживания им любви и измены составляют центральную часть стихотворений и получают воплощение в нескольких мотивах.

Заключительная, третья, часть, самая большая по объему и у Проперция, и у Лермонтова, посвящена разработке темы наказания за измену. Общим для поэтов явилось выражение ими сложного чувства любви: мысли о наказании, продиктованные обидой и гневом, не в силах отменить обаяния женщины. У Лермонтова возникает образ «милый голос и пламенный взор», он обращается к душе возлюбленной. Проперций же восхищается «мощной красотой» героини. Образ лирической героини Лермонтова выполнен в идеально-романтическом каноне; в стихотворении нет угрозы героя изменить с другой женщиной, как в элегии Проперция. Но в финальной части стихотворений Проперций и Лермонтов сходятся: Лермонтов, вслед за своим предшественником, подчеркивает, что его лирический герой – поэт, обладающий высшей силой – словом, способным возвысить и наказать.

Таким образом, стихотворение «К***» («Не ты, но судьба виновата была...») можно рассматривать как вольное романтическое подражание (переложение, вариации на тему) 5-й элегии 2-й книги Проперция. Этот опыт представляет интерес как факт обращения русских поэтов к ан-

тичной лирике, как творческое продолжение и развитие опыта Батюшкова из Проперция, и как важный момент становления художественного мышления Лермонтова на пути овладения им искусства глубокого изображения человека.

**Усадебный мир М. Эджворт и И.С. Тургенева
(«Замок Рэкрент» и «Записки охотника»)**

Саркисова Анна Юрьевна

Аспирантка Томский государственный университет, Томск, Россия

Известная распространенность в русской и английской литературе так называемой «усадебной» прозы была обусловлена особенностями реальной жизни России и Англии XVIII–XIX вв.: усадьба становилась для двух стран этической и эстетической категорией, вбиравшей семейные и родовые, дворянские и крестьянские традиции. Романы И.С. Тургенева о «дворянских гнездах» обнаруживают определенное типологическое родство с английской «усадебной» литературой, представленной именами Е. Инчбальд, М. Эджворт, Дж. Остен: оно проявилось в защите гуманистических ценностей в частной провинциальной жизни, большой роли этической проблематики, поиске основ национального существования в повседневной культуре.

В этой связи представляет особый интерес возможность учета писателем богатой английской традиции уже в «Записках охотника», которые Г.Б. Курляндская определила как «этико-эстетическое введение ко всему последующему творчеству Тургенева» [Курляндская: 15–16].

В творческом наследии ирландской писательницы Марии Эджворт (1767–1849) важное место занимают произведения, в которых изображается жизнь ирландского общества – дворянства и народа. Новаторство писательницы – введение темы ирландского народа на страницы европейской литературы – было отмечено В. Скоттом, который писал ей: «Ваша величайшая заслуга, в моих глазах, состоит в том, что Вы подняли свою нацию во мнении публики и познакомили всю остальную Британскую империю с интересным и своеобразным характером народа, так долго остававшегося в небрежении и так жестоко угнетаемого. Общественное мнение хоть и медлительно, но неотвратимо в деле исправления несправедливости, и Вы произвели на него в том, что касается Ирландии, сильное и неизгладимое впечатление» [Переписка Марии Эджворт и Вальтера Скотта: 298].

Для русского читателя вопрос о положении ирландского народа имел исключительный интерес. О внимании к Эджворт в России начала XIX в. свидетельствуют переводы В.А. Жуковского повестей «Прусская ваза», «Лимерикские перчатки», «Мурад несчастный» и «Отрывка из Писем из Ирландии», опубликованные в «Вестнике Европы» в 1808 г. Отклики на творчество Эджворт появлялись в течение XIX в. в России так-

же в «Библиотеке для чтения» (1835), «Современнике» (1849), «Журнале Министерства Народного Просвещения» (1849) и других изданиях: критики отмечали замечательные картины домашней жизни, верное отражение ирландской самобытности, непринужденность слога и опыт великого живописца нравов.

На интерес к ирландской писательнице И.С. Тургенева указывает статья его неизвестного английского современника, опубликованная 7 сентября 1883 г. в «Daily News» под заглавием «Turguéneff: by one who knew him». По словам ее автора, Тургенев сам однажды признавался во влиянии на его творчество Марии Эджворт: «Возможно, даже наверно, если бы Мария Эджворт не написала о бедных ирландцах и помещиках графства Лонгфорд, то мне бы никогда не пришло в голову придать литературную форму своим впечатлениям об аналогичных им классах в России» [Unsigned: 3].

Роман М. Эджворт «Замок Рэкрент» (1800), имеющий подзаголовок «Ирландская повесть, основанная на фактах и обычаях ирландских сквайров прошлых времен», посвящен смене патриархального уклада в Ирландии буржуазным. История разоряющегося рода ирландских помещиков показана в неотрывности от народной жизни; параллельно развивается история буржуа Джейсона Квэрка, сумевшего воспользоваться разорением Рэкрентов и заполучить их земли. Рассказ изобилует частными деталями, чертами местного колорита и историческими комментариями, превращаясь в изображение национальной истории.

И.С. Тургенева всегда отличал интерес к усадебному как национальному. В романе Эджворт его, как и В. Скотта, могла привлечь идея значимости национальной жизни. Данная идея становится сквозной в «Записках охотника» – эпическом цикле, изображающем русский народ и русское поместное дворянство.

Композиция в обоих книгах отражает главную цель автора – создание целостной картины национальной жизни. В «Замке Рэкрент» история о каждом из трех помещиков – сэре Мэртаге, сэре Ките и сэре Конди – закончена и имеет относительно самостоятельное значение, в то же время они взаимосвязаны, будучи подчинены единой цели – созданию панорамы национальной жизни. В «Записках охотника» рассказы, каждый из которых представляет собой законченный очерк, также тяготеют друг к другу, выражая единую национальную стихию. Единство произведения у Эджворт и у Тургенева определяет и фигура рассказчика-повествователя. Старого дворецкого-невежду Тэди Квэрка и русского дворянина-интеллигента объединяют укорененность в национальной жизни, наблюдательность и равнодушие к происходящему. Эпичность двух текстов, обусловленная широтой материала, сочетается с лиризмом повествования.

Тургенева могли привлечь национальный охват, историзм, значимость народной жизни в усадебном мире романа ирландской писательницы.

Примечательно, что «Замок Рэкрент» и «Записки охотника» имели в Англии XIX века похожую историю восприятия. «Записки охотника» представили читателю настоящую русскую жизнь, о которой англичане ничего не знали, и это было оценено. «Записки охотника» в Англии восприняли не просто как художественное произведение, а как гражданский поступок автора. В 1879 г. Оксфордский университет присвоил Тургеневу за «Записки охотника» почетную степень Доктора гражданского права, так как англичане были уверены, что пробужденное писателем общественное негодование способствовало отмене крепостного права в России. В свою очередь, «Замок Рэкрент», изобразивший народную жизнь Ирландии (страны почти «крепостной» по отношению к Англии), пробудил общественное сознание, что, по мнению В. Скотта, неизбежно должно было вызвать в ирландской жизни счастливые перемены.

В контексте «усадебной» прозы И.С. Тургенева «Записки охотника» занимают совершенно особое место. Если в романах писателя усадьба – это прежде всего «дворянское гнездо», символизирующее родовые традиции и дворянскую культуру, то в «Записках охотника» показана другая ее сторона – крестьянская, народная жизнь, неотделимая в сознании Тургенева от усадебного мира. Предполагая, что Мария Эджворт могла настроить русского писателя на «Записки охотника», необходимо помнить, что настраивала Тургенева на создание своего цикла, в первую очередь, русская жизнь, но чтение «Замка Рэкрент» должно было вызвать в Тургеневе осознание созвучности идеи романа своим собственным мыслям и литературным планам.

Литература

Курляндская Г.Б. От «Записок охотника» к повестям и романам // Спасский вестник. 2004. № 10.

Переписка Марии Эджворт и Вальтера Скотта / Сост. Н.М. Демуровой; Пер. И.М. Бернштейн // Эджворт М. Замок Рэкрент. Вдали отечества. М., 1972. Unsigned. Turguéneff: by one who knew him // Daily News. 1883. 7 September.

**Сходные типы персонажей и мотивы в интермедиях М. Сервантеса
и пьесах А.Н. Островского**

Суворова Анастасия Владимировна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

А.Н. Островский – реформатор русской драмы, поставивший своей целью создать национальный театр. Он считал, что «иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык, значительный и незначительный, самостоятельный и несамостоятельный» [Островский 1978: 599]. Менее известен Островский-переводчик, профессионально переводивший Макиавелли, Гольдони, Шекспира, Кальдерона. Его перу принадлежат сорок с лишним пьес-переводов и пе-

ределок (с латинского, английского, французского, итальянского, испанского и украинского).

С 1879 по 1883 г. Островский кропотливо работал над переводом девяти интермедий Мигеля де Сервантеса Сааведры, переводил их с оригинала по изданию «Los entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra», Gaspar y Poig editores, Madrid, 1868 [Островский 1978: 628]. Интермедия – это небольшая комическая сценка или пьеса, разыгрываемая между актами основной пьесы, возникшая в 15 веке как бытовая сценка-фарс, входившая в состав мистерии, а затем школьной драмы, позднее – трагедии и комедии [Литературный энциклопедический словарь: 142]. В письме к П.И. Вейнбергу (7 дек. 1883) Островский восхищался интермедиями Сервантеса: «...эти небольшие произведения представляют истинные перлы искусства по неподражаемому юмору и по яркости и силе изображения самой обыденной жизни. Вот настоящее высокое реальное искусство!» [Островский 1953: 90–91]. Сервантес, один из создателей национального испанского театра, полагал, что комедия должна быть зеркалом человеческой жизни, и порицал нелепые нагромождения в сюжетах современных драм. [История зарубежного театра: 136].

Цель доклада – выявить некоторые сходные черты в интермедиях Сервантеса и социально-бытовых пьесах Островского (на современную ему тему). Выделены три аспекта анализа: типы персонажей; сюжетные мотивы; стилистические особенности переводов, сближающие их с оригинальными пьесами русского драматурга. При этом особое внимание уделяется рамочному тексту переведенных интермедий, поскольку Островский разбил тексты на сцены, ввел дополнительные ремарки, снабдил тексты примечаниями, знакомящими с реалиями испанской жизни.

Заглавия пьес Островского не содержат имен собственных, чаще всего это устойчивые словосочетания или пословицы, поговорки («Бедная невеста», «Не все коту масленица» и т. д.). У Сервантеса только две интермедии имеют заглавия-антропонимы, причем используемые собственные имена близки к нарицательным, поскольку отсылают к жанру плутовского романа: «Бискаец-самозванец», «Вдовый мошенник, именуемый Трампагос». Некоторые заглавия интермедий Сервантеса топонимичны («Избрание алькальдов в Дагансо»), другие восходят к комедийным маскам («Два болтуна», «Ревнивый старик»). Заглавия интермедий переведены Островским практически буквально; только слово *gufián* (исп.: сутенер, негодяй) переведено как «мошенник».

У испанского и русского драматургов часто встречаются говорящие фамилии – традиция, восходящая к новоаттической комедии. Так, в интермедиях Сервантеса есть Капачо (корзина), Репольо (кочан капусты), Эсторнудо (чихун), Рана (лягушка). И Островский часто прибегает к этому приему: Самсон Силыч Большов, Рисположенский, Сила Ерофеич Грознов, Курослепов и др. Стремясь приблизить Сервантеса к русскому

читателю, Островский в примечаниях переводчика иногда разъясняет смысл имен испанских персонажей.

Можно выделить сходные типы персонажей. Таков тип старика, женившегося на молодой или сватающегося к молодой, тип явно комический. У Сервантеса он представлен в интермедии «Ревнивый старик» (молодая женщина Лоренса замужем за стариком Каньисаресем), у Островского – в «Семейной картине» (Ширялов, сватающийся к Марье Антиповне), в пьесе «Бедность не порок» (Коршунов сватается к Любове Торцовой). Другой часто встречающийся тип – сваха или сводня. У Сервантеса это горничная Кристина («Саламанкская пещера»), соседка Ортигоса («Ревнивый старик»), у Островского – горничная Дарья («Семейная картина»), Устинья Филимоновна Перешивкина («Не сошлись характерами!»), нянька Фелисата («Правда – хорошо, а счастье лучше»). Похожи судьи у Сервантеса и у Островского, которые судят, по словам Градобоева из «Горячего сердца», «как бог на сердце положит», а не по законам. Это упомянутый городничий Градобоев у Островского, советники Пандуро, Альгарроба, Хуан Бероккаль («Избрание алькальдов в Дагансо») у Сервантеса. Это и комические типы неверной жены, служанки / приказчика, честного воина (у Сервантеса) и честного приказчика (у Островского).

Среди интертекстуальных сюжетных мотивов очень важен мотив денег, взятки, наживы. Герои Сервантеса устраивают денежные аферы, берут взятки («Театр чудес», «Бискаец-самозванец»), страдают от нехватки денег («Саламанкская пещера», «Бдительный страж») и несчастливы среди несметных богатств («Ревнивый старик»). Герои Островского также получают деньги обманным путем («Свои люди – сочтемся!», «В чужом пиру похмелье»), унижаются или готовы на все ради денег («Не сошлись характерами!», «Доходное место»), сорят деньгами («В чужом пиру похмелье», «Горячее сердце»), и т. д. Часто встречается также у обоих драматургов мотив суеверий, гаданий, народных поверий. Так, у Сервантеса Панкрасио верит в чертей и демонов («Саламанкская пещера»), Чанфалья и Чиринос выводят на сцену все испанские суеверия («Театр чудес»). Герои пьес Островского ходят гадать на счастье в замужестве («Не сошлись характерами!»), знают средства от заговоров и приворотов («В чужом пиру похмелье»), верят в нечисть («Горячее сердце»). Сходны и более частные мотивы: окна, в которое смотрят и барышни и кавалеры, запертых дверей, розыгрыша и т. д.

Островскому как переводчику было важно максимально приблизить испанскую картину мира к русской: так, Панкрасио у него «кум», а Лоренса «тетенька». Переводчик использует русские поговорки и выражения: «вместо старого горшка можно новый купить», «душа в пятки ушла»; испанские праздники подменяются иногда русскими: упоминается праздник в Иванов день («Судья по бракоразводным процессам»); *Cristinita* (испанское имя) в русской огласовке стала Кристиночкой и т. д.

Островский одним из первых развеял миф об Испании как о стране бурных страстей, дуэлей и серенад. Он открыл русскому читателю живую, реальную Испанию, населенную простыми людьми, показал особенности испанского быта, испанского национального характера.

Литература

История зарубежного театра / Под ред. Г.Н. Бояджиева и А.Г. Образцовой. М., 1981. Ч. 1.
Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 9.
Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1953. Т. 16.

**Евангельская линия в «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова
и «Плахе» Ч.Т. Айтматова**

Суровцева Екатерина Владимировна

К.ф.н., Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва

В XX в. в России появились произведения, напрямую вводящие евангельские сюжеты в ткань повествования. Одно из таких произведений – «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Не менее интересен тот факт, что к подобному же приему прибегает Ч.Т. Айтматов – писатель, принадлежащий к внехристианской культуре, но обладающий двойственным художественным мышлением и пишущий на двух языках.

В отечественной науке оценка произведения Булгакова весьма неоднозначно – от возвеличивания до прямых обвинений в сатанизме. Однако, на наш взгляд, Булгаков в этой своей книге предстал как христианский писатель, свидетельствующий о Боге.

В литературоведении уже делалась попытка сопоставить книги Булгакова и Айтматова [Давыдова: 238]. Исследовательница полагает, что Айтматов ведет с Булгаковым диалог в духе традиции назира («ответа»). Не оспаривая этого положения, попытаемся еще раз проанализировать, в чем именно сходство и отличие булгаковского и айтматовского романов.

При чтении «Плахи» бросается в глаза бóльшая точность в передаче известных евангельских деталей по сравнению с «Мастером и Маргаритой». Назовем некоторые из них. Айтматовский Иисус въезжает в Иерусалим на серой ослице, тогда как булгаковский Иешуа входит в город пешком. Айтматовский Иисус имеет много учеников и последователей, Иешуа же предан один Левий Матвей. Айтматовский Иисус – Сын Божий, булгаковский Иешуа – безродный бродячий философ.

Анализируя образ Иешуа в «пилатовских главах» «Мастера и Маргариты», следует отметить, что Булгаков под именем Иешуа вывел Христа, но так, как изображала его атеистическая пропаганда. Не все однозначно и в «Плахе». Видения встречи Иисуса и Пилата возникли в сознании бывшего семинариста Авдия Каллистратова, но несмотря на всю близость этих видений к евангельскому тексту это сознание законченного атеиста, видящего лишь внешнюю канву земной истории Христа,

но не понимающего, например, смысла Голгофы, не признающего объективного существования Бога и принижающего Его до уровня человека.

Роман «Мастер и Маргарита» написан христианином, который задался целью «методом от противного» доказать существование Бога. Роман «Плаха» написан человеком, которого, к сожалению, можно упрекнуть в некотором непонимании сущности христианства, трактующего его как «тысячелетние неизменные пасхальные концепции, ревностно оберегающие чистоту вероучения от каких бы то ни было, пусть даже благонамеренных новомыслей» [Айтматов: 17].

Литература

Айтматов Ч.Т. Плаха. М., 1987.

Давыдова Т.Т. Диалог Ч. Айтматова с М. Булгаковым и традиция назира // Традиции русской классики XX века и современность. Материалы международной научной конференции, 14–15 ноября 2002 года. М., 2002.