

*Гуманитарная
парадигма*

Nº 1

2017

humparadigma.ru

Электронный научный журнал — сетевое издание

Гуманитарная парадигма

№ 1 — июнь 2017 года

Все статьи, публикуемые в журнале, рецензируются членами редакционного совета, а также привлеченными редакцией экспертами.

Журнал ориентирован на широкий круг учёных, преподавателей, специалистов-практиков, студентов, магистрантов, участвующих в научно-исследовательской, культурной, просветительской работе.

Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

Учредители: ООО «Межрегиональный институт развития территорий», Л. Н. Икитян.

Издатель: ООО «Межрегиональный институт развития территорий», Ялта, пгт. Кореиз, Республика Крым.

Главный редактор журнала — кандидат филологических наук Икитян Людмила Нодариевна.

Журнал издается с июня 2017 года.

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации: ЭЛ № ФС 77-70608 от 03.08.2017 (СМИ — «сетевое издание»).

Периодичность: 4 раза в год.

Выпуски журнала размещаются на сайте <http://humparadigma.ru>
E-mail редакции: red@humparadigma.ru

При оформлении обложки по публичной лицензии «Creative commons CCo» (pixabay.com) использована работа художника 422737 «Pencils».

Редакционный совет

Икитян Людмила Нодариевна — главный редактор, кандидат филологических наук, Межрегиональный институт развития территорий (Ялта)

Члены редакционного совета:

Борисова Людмила Михайловна — доктор филологических наук, профессор, Таврическая академия, Крымский федеральный университет (Симферополь)

Ишин Андрей Вячеславович — доктор исторических наук, доцент, Таврическая академия, Крымский федеральный университет (Симферополь)

Красильников Роман Леонидович — доктор филологических наук, профессор, Вологодский государственный университет (Вологда)

Хакимова Елена Мухамедовна — доктор филологических наук, доцент, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск)

Боева Галина Николаевна — кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет профсоюзов (Санкт-Петербург)

Зябрева Галина Александровна — кандидат филологических наук, доцент, заслуженный работник образования Автономной Республики Крым, Таврическая академия, Крымский федеральный университет (Симферополь)

Синько Галина Иосифовна — кандидат философских наук, доцент, Невский институт языка и культуры (Санкт-Петербург)

Хоменко Елена Викторовна — кандидат педагогических наук, доцент, Севастопольский государственный университет (Севастополь)

Содержание

Слово редактора	5
-----------------	---

Эмпирика_Теория_Проблематика

Икитян Л. Н. Игра — эксперимент — провокация: способы создания художественного конструкта	6
Дашко Е. Л. Актуальные тенденции преподавания мировой литературы в вузе	23
Петроченкова В. В. Быть или не быть: к вопросу балто-славянского языкового единства	29
Руденко Ж. А. Античность как составляющая культурно-географического феномена «Севастополь» в творчестве К. Г. Паустовского	37
Дудинова Н. А. Лиризм и правда бытия ранней прозы И. А. Бунина	43

Книги, книги, книги...

Миленко В. Д. Об авторском проекте «Встречайте: Куприн!»	47
---	----

Экспериментаниум

Бойчук Л. Эскизы стихотворных строк (поэзия)	51
Богданович А. «Пятёрка смелых»... а я? (размышления о прочитанном и увиденном)	54

Авторам

Contents

From the editor	5
-----------------	---

Empiricus_Theory_Problematics

Ikityan L.N. Game — experiment — provocation: ways to create an artistic construct	6
Dashko E.L. Current trends in teaching world literature at the university	23
Petrochenkova V.V. To be or not to be: the question of balto-slavic linguistic unity	29
Rudenko J.A. Antiquity as a part of the cultural-geographical phenomenon «Sevastopol» in Paustovsky's creative works	37
Dudinova N.A. Lyrism and being truth of the Bunin's early prose	43

Books, books, books...

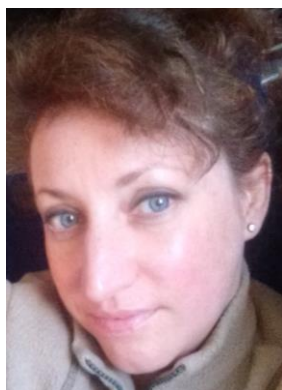
Milenko V.D. About the author's project "Meet: Kuprin!"	47
--	----

Experimentanium

Boichuk L. Sketches of a verse lines (poetry)	51
Bogdanovich A. "The five braves"... and me? (reflections on read and seen)	54

For Authors

Слово редактора



Номер, который перед вами, — начало нового проекта — научно-аналитического, практико-методологического, литературно-творческого журнала «Гуманитарная парадигма». Несколько удивляет разноаспектность направлений? И это неслучайно, так как гуманитаристика — направление сложное, всеохватное и как никогда ранее актуальное.

Научная аналитика — основная составляющая нашего издания. Однако прикладной компонент, то есть информация о новых практических решениях и практикоориентированных разработках, обмене методическим, организационным, культурно-просветительским опытом — также в поле нашего внимания. Как и то, без чего представление о человеке не может считаться полным, а именно его творчества, зрелого или пробного: прозы и поэзии, литературной и общественно-социальной критики, публицистических заметок, философских размышлений, обзоров и анонсов — всего и не перечислить. Таким образом, наш журнал создаем как площадка для интеллектуально-действенной и креативно-творческой коммуникации самых разных людей. От этого, на наш взгляд, выиграют все.

Гуманитарная направленность нашего журнала не всеобща, приоритет за филологическими, культурологическими, искусствоведческими, историко-философскими исследованиями. Не менее интересное для нас направление — педагогическое, из которого ценнейшее — методика преподавания гуманитарных дисциплин в образовательных учреждениях разного уровня.

Круг авторов предельно широкий как относительно их причастности к научному сообществу, так и сферы деятельности. Рады стать площадкой для представителей академических кругов — и титулованных исследователей, и начинающих (аспирантов, молодых учёных), а также тех, кто в статусе обучающегося за ученической или студенческой скамьёй торит свой путь в святая святых науки. Открыты мы и для деятелей творческой, просветительской, культурно-досуговой, общественно-публичной сфер.

Журнал «Гуманитарная парадигма» имеет сетевой статус (интернет-издание) — для нового издания это достаточный формат.

Приглашаем к сотрудничеству учёных-гуманитариев, практикующих специалистов и творческую интеллигенцию. Надеемся, наше издание достойно впишется в контекст научно-методической и художественно-творческой периодики.

С глубоким уважением
главный редактор

Людмила Икитян



УДК 82-1/29

Икитян Людмила Нодариевна

Кандидат филологических наук,
главный редактор журнала «Гуманитарная парадигма»,
Межрегиональный институт развития территорий (Ялта),
Российская Федерация, Армянск

ИГРА — ЭКСПЕРИМЕНТ — ПРОВОКАЦИЯ: СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНСТРУКТА

В статье рассматривается проблема новационного постижения мировой литературы. Особенностью предпринятого подхода является ориентация на вопросы конструирования текста и соответствующего его функционирования в рамках взаимодействия автора и читателя. Эта проблема рассматривается в свете концепции «целое больше, чем сумма его частей». Текстовое пространство анализируется с позиций надуровня авторской мысли, где существенным предстают игра, эксперимент, провокация, не рассматриваемые современной науке в одном феноменологическом ряду. Автор трактует их как конструкты — концептуально нагруженные схемы изображения реальности в перспективе. Подвергаются анализу смежные понятия «апробативные стратегии», «искусственный залог творчества», «авторская модальность». Особое внимание уделено обоснованию понятия «герой-актор».

Ключевые слова: текстовое пространство, игровое начало, художественный эксперимент, художественная провокация, конструкт, искусственный залог творчества, модальность, герой-актор.

Lyudmila N. Ikityan

PhD of Philology, chief editor of the magazine «Humanitarian paradigm»,
Inter-regional Institute for Spatial Development (Yalta),
Russian Federation, Armyansk.

GAME — EXPERIMENT — PROVOCATION: WAYS TO CREATE AN ARTISTIC CONSTRUCT

Abstract. *The article discusses the problem of innovations and comprehension of world literature. Feature taken in the article approach is to focus on the issues of*

constructing the text, and appropriate functioning within the framework of cooperation between the author and the reader. This problem is considered in the light of the concept «the whole is greater than the sum of its parts». Space of text is analyzed from the standpoint of super-level author's thought, where the significant stand game, experiment, provocation, in modern science not covered in the phenomenological one row. The author treats them as constructs — conceptual tools and schematic picture of the reality in the prospect. Analyzed related concepts «approbative art», «artificial deposit of creation», «the author's modality». Special attention is paid to the justification of the concept of «character-actor».

Keywords: *textual space, the beginning of the games, artistic experiment, an artistic provocation, a construct, an artificial key to the creativity, modality, character-actor.*

Для цитирования:

Икитян Л. Н. Игра — эксперимент — провокация: способы создания художественного конструкта // Гуманитарная парадигма. 2017. № 1. С. 6–22.

Конструирование текста: надконструкция и конструкты — вопросы общей теории

Конструирование художественного текста понимается, как правило, сугубо в привязке к событийно-хронологической структуре произведения. Эту структуру определяют, прежде всего, идейно-содержательные моменты, ею дополнена сфера поэтики текста, всё это предполагает метод изображения как совокупность приёмов, подходов и средств художественного воспроизведения. Но эта тщательно складываемая «мозаика» порой не составляет художественного целого, ибо далеко не всегда собранные воедино «фрагменты» текста раскрывают авторский замысел в полной мере. Ведь в искусстве, которое давно уже не стремится к копиям «удвоению»¹ реальности, а является *оригинальной практикой*, подобной философии, религии или, скажем, науке, но только со своим интеллектуально-креативным арсеналом познания², работают особые механизмы творческой рефлексии. Без них (намеренно подключаемых автором или проявляемых стихийно) целостность произведения даже при уяснении всех текстовых элементов недостижима в силу того, что «целое, — как утверждали древние, — больше, чем сумма его частей»³, а объяснение отдельных феноменов возможно лишь через их отношение к целостностям [11].

¹ «Ограничиваться воспроизведением реальности, бездумно удваивая её, не имеет смысла. Миссия искусства — создавать ирреальные горизонты» (Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М., 2003).

² «Искусство строит способы познания, снимает шум, превращая его в речь, годную для сообщения» [21]. О способе художественного познания: «Искусство идёт иногда по выжженным дорогам; оно утверждает, самоотрицает, оно утешает, но оно напружинивает бой», «Искусство — скорее хирургия, чем терапия», «Искусство — это слом. Причем прежде существовавшая система сламывается целиком» [там же].

³ Выражение, приписываемое Аристотелю, выведено из его сентенции о приоритете целого над частью: «...если части предшествуют (protera) целому, а острый угол — часть прямого, и палец —

Вопрос текстового пространства может рассматриваться не только с позиций уровней текста (жанрового, сюжетно-событийного, идейно-тематического и т. д.), но и некоего надуровня. Конструкция текста (не композиция!) определяется началами, которые объемлют всё последующее устройство текста, являясь некой его «надконструкцией». Конфигураторы этой надконструкции, хотя и определяющие в момент вызревания художественного замысла и в ходе его творческой реализации, в структуре текста материально могут и не обозначаться, однако в качестве общих построений организуют текстовое пространство тем или иным конкретным образом. Эти начала определяют и формальные, и содержательные аспекты текста — всю его природу, постичь которую порой легче из передаваемого читателю ощущения, из общего звучания произведения, нежели из анализа его составляющих.

Исходя из таких, так сказать, «холистических»⁴ координат, которые нам видятся весьма важными для полноценного понимания ряда текстов мировой литературы, мы намеренно для обозначения текстовых «производных» надконструкции используем термин «конструкты». Заимствуем это понятие из теории познания, мыслимого как конструирование и проектирование, и обозначаем существенное различие между художественным конструктом и композиционным структурированием текста. А различие это заключается в принадлежности данных категорий разным системам: если композиционное распределение художественного материала работает на выстраивание сюжетно-фабульных схем, то конструкты — на создание концептуальных схем; если в композиции находит отражение процесс «сборки» фактов, то конструкт выступает условием этой «сборки», исходной установкой того, каким тексту быть в конечном виде. Выражаясь фигурально, если композиция — это река, то конструкты — её русло и те силы, что определяют динамику её течения. Характерное для конструкта свойство, сущностно отличающее его от других элементов, — это наличие концептуально-теоретической нагруженности, поэтому конструкты «не просто фиксируют некую наблюдаемую данность, а предполагают определённый понятийный анализ» [1], то есть являются «продуктом деятельности, трактуемой в искусственном залоге, — проектирование, конструирование, сборка, синтез» [1; 17].

Модальность авторского мышления: творчество в искусственном залоге

Говоря о специфичных началах текста, в которых существенна доля авторского присутствия, нельзя «оставить без внимания такое важное для текстообразования и текстовосприятия понятие, как авторская модальность» [2, с. 59]. «Модальность текста — это выражение в нем отношения автора к сообщаемому», это его позиции и ориентации, «сформулированные ради сообщения

часть живого существа, то можно было бы подумать, что острый угол предшествует прямому и палец предшествует человеку. По-видимому, однако, эти последние первее (protera): ведь обозначение первых дается на основе последних, которые первее и потому, что могут существовать без первых» («Метафизика»).

⁴ Холизм — в широком смысле — позиция в философии и науке, исходящая из приоритета и качественного своеобразия целого по отношению к его частям.

их читателю» [там же, с. 59]. Модальность авторского мышления не может быть вычленена отдельно ни из формального, ни из содержательного пласта произведения, ни даже из их комбинации при рассмотрении отдельных элементов, поскольку «общая модальность как выражение отношения автора к сообщаемому заставляет воспринимать текст не как сумму отдельных единиц, а как цельное произведение» [там же, с. 60]. Анализ формально-содержательных аспектов в свете проблемы модальности текста будет полноценным лишь с учётом «целевой установки, интенции автора, условий общения и личностных ориентаций автора — научных, интеллектуальных, общественных, нравственных, эстетических и др.» [там же, с. 63].

Об исходных стимулах художественного творчества и о его типах в соответствии с модальностью текста более века назад говорил Д.Н. Овсяннико-Куликовский. С основой на методы эмпирического познания в естественных науках, учёный типы авторского мышления и соответствующий им способ художественной обработки материала определил как *наблюдательный* и *экспериментальный*. Ядром наблюдательного творчества было выведено ориентирование художника на *точное воспроизведение* реалий (т. е. художественное изображение в естественном залоге), а основой экспериментального — установка на *опытное конструирование* реальности (в искусственном залоге). Следовательно, первый тип творчества свойствен художнику, осуществляющему синтетический и стереоскопичный анализ жизни и беспристрастному в создании картины мира в координатах естественного хода вещей⁵. Художнику-экспериментатору же недостаточно только обладать материалом наблюдения: он стремится постичь первоосновы наблюдаемого, спрогнозировать вероятностные варианты его развития⁶. Так как отправная точка «опытного» творчества⁷ — это стремление *познать* действительность, то закономерно, что художник-экспериментатор прибегает к тщательному *анализу* изображаемого феномена.

Понятно, что начала, которые мы находим важнейшими в процессе конструирования текста, характерны для типа творчества, в основе которого «опытный» механизм художественного познания, который активно вводится писателями в наблюдаемый им мир в виде системы авторских апробативных конструкторов. Сущностным для них является принцип импликации — выведение из наблюдаемой данности чего-то в ней скрыто присутствующего, подразумеваемого или ясно ощущаемого автором и выводимого им по принципу «если..., то...»⁸, где «если» — это моделируемые художником условия, причины, обстоятельства, а

⁵ По представлению Овсяннико-Куликовского, таковы Шекспир, Пушкин, Лермонтов как автор «Героя нашего времени», Гончаров, Тургенев, Писемский.

⁶ «Экспериментальный род творчества», по мнению Овсяннико-Куликовского, характерен Гоголю, Салтыкову-Щедрину, Достоевскому, Гл. Успенскому, Чехову.

⁷ Д.Н. Овсяннико-Куликовский указывает на смешанный тип многих художественных произведений с преимуществом либо наблюдательного, либо экспериментального подхода. Так, Лев Толстой до своих назидательных романов признаётся учёным как автор-наблюдатель, но как автор-экспериментатор в момент создания «Воскресенья» и «Крейцеровой сонаты».

⁸ В русском языке возможны варианты синонимических конструкций для выражения импликации: когда..., то...; в том случае..., если...; из... следует ...; в случае... произойдёт... и т. п.

«то» — его возможное(ые) следствие(я). Таким образом, в процессе создания «искусственнозаложенного» текста мы имеем дело с особыми проекциями авторской ментальности — идеальными эвристическими моделями в чём-то логического, а в чём-то чувственного (предчувствованного) отражения мира в формах, потенцирующих порой самый немислимый поворот⁹. Вот как этот механизм видится классикам литературы в процессе их творческой работы. Например, Эмиль Золя определял, что автор-экспериментатор, следуя за своими героями в зал суда, в «вертеп», в мастерскую, в шахту, на биржу, в универсальный магазин и т. д., стремится узнать, «что произойдет, *если* такая-то человеческая страсть будет развиваться в такой-то среде и в таких-то условиях, *что* вызовет она с точки зрения отдельной личности и всего общества...» (курсив наш. — Л. И.) [7, с. 254]. Русский общественный деятель и публицист Сергей Шарапов опытно-апробативные «пружины», полагаемые им в романе-утопии «Через полвека» (1902), обосновывал следующим образом: «Я хотел <...> изобразить нашу политическую программу как бы осуществлённой. Это служило бы для неё своего рода проверкой. <...> Если в программе есть принципиальные дефекты, они неминуемо обнаружатся (курсив наш. — Л. И.)» [20, с. 605]. Творит «вторую» гипотетическую реальность и Леонид Андреев в своём итоговом романе «Дневник сатаны» (1919). Конструкцию этого произведения определяет намерение автора проследить за развитием ситуации с исходным апокалиптическим положением: что будет, если завтра осуществится второе пришествие Христа? В то время как Достоевский подобные ожидания имплицировал в причудливую фантазию Ивана Карамазова о Великом Инквизиторе, Андреев искушение рода человеческого самозванцем, действующего от имени Христа, но по сути подменяющего Его, сделал реальностью — воплощённым наяву кошмаром вочеловечивания сатаны. «Опытная» перепроверка акцентна и в повести Андреева «Иуда Искариот». Её конструкция обусловлена противопоставлением двух типов сознания, одно из которых и реализует вероятностную импликацию. Она отмечается во всём, что связано с заглавным героем и находит отражение даже в речи Иуды, изобилующей в отличие от косных речений его антагонистов «парадоксами, намёками, символами. Она часть вероятностного мира-хаоса Иуды, всегда допускающего возможность непредсказуемого поворота событий. И не случайно в речи Иуды повторяется синтаксическая конструкция допущения («А что если...») — знака игры, эксперимента, поиска мысли...» (курсив наш. — Л. И.) [18, с. 103]. Как видим, механизм импликации даёт ключ к пониманию моделируемых художниками картины мира, авторских прогнозов, критических утверждений и опровержений, перепроверок и пр.

Интереснейшим случаем апробативной установки представляется житнетворческая стратегия (точнее, вероятность её воплощения в жизнь) Фёдора

⁹ Понятие «поворота» как кардинального изменения жизненных обстоятельств и обличения неожиданных нюансов раскрыто в пьесе Д. Б. Пристли с красноречивым названием «Опасный поворот» (1932), где компанией приятелей, приятно проводящих время, вдруг обнаруживается чудовищная правда о каждом из них. Жизнь делает «опасный поворот» и привычный, внешне респектабельный мир рушится, точнее, весьма высока вероятность его крушения в любой момент.

Достоевского. В этом отношении показательна описываемая им задумка: «У меня есть прожект, — писал в письме к брату семнадцатилетний юноша, — сделаться сумасшедшим. Пусть люди бесятся, пусть лечат, пусть делают умным» [5, Т. 15, с. 12]. Этот дерзкий план можно было бы списать на юный возраст адресанта, в тот момент к тому же находившегося под сильным влиянием Гофмана, если бы в творческой лаборатории уже зрелого писателя не нашлось места влиянию немецкого романтика, а среди его героев не оказалось внушительного количества «прожектёров» разных мастей (Раскольников, Свидригайлов, Ставрогин и Пётр Верховенский, Иван Карамазов и др.). Примерять «сумасшествие» Достоевскому необходимо было, чтобы испытать человеческую душу, проникнуть под её оболочку, познать, что творится в её глубинах. Подобна «прожекту» Достоевского и тактика Михаила Лермонтова, по-печорински игравшего в «мнимого влюблённого» с Екатериной Сушковой (в замужестве Хвостовой) и тем самым «заготавливавшего *на деле* (курсив наш — Л. И.) ...материалы для своих сочинений» (Д. Мережковский). Его фраза из письма к Верещагиной (1835): «Теперь я не пишу романов — я их делаю» — весьма показательна в определении специфики апробативного рода творчества.

Ярчайшим примером «сделанного» романа являются произведения Лоуренса Стерна: «Писание книг, когда оно делается умело, — рассуждал писатель в „Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена“, — равносильно беседе. <...> Лучший способ оказать уважение уму читателя — поделиться с ним по-дружески своими мыслями, предоставив некоторую работу также и его воображению. ...я постоянно делаю ему эту любезность, прилагая все усилия к тому, чтобы держать его воображение в таком же *деятельном состоянии* (курсив наш. — Л. И.), как и моё собственное». Романы Стерна как беседа автора с читателем, казалось бы, сбивчивая и порой иррациональная, в своей непринуждённости не только не теряет содержательности, но и конструируется в соответствии с чёткой задачей автора «поупражнять» ум читателя. При этом стерновский подход отличен от последовательно-логичной импликации читательского мыслетворчества в эксперименте, где адресат текста выступает как со-участник процесса, однако свои умозаключения выводит в логике заданных автором схем. Приём нарочитой непоследовательности у Стерна немыслим в эксперименте. Следовательно, метод писателя не линейно-наглядно-доказательно экспериментальный, а провокативный, когда не догадывающийся о провокации читатель выдаёт свои самые непосредственные реакции: неведение читателем истинных авторских установок и есть ценнейшее для писателя-провокатора¹⁰. Переняв из теории Джона Локка мысль об ассоциации идей, Стерн ею обосновывал психологию повествования-провокации, в котором «помимо разумно постигаемой связи идей и представлений <...> бывают их иррациональные связи» [19]. В достижении этого Стерн пошёл на нарушение всех правил создания литературного произведения, отказавшись, в частности, следовать

¹⁰ В. Шкловский упоминает показательный в данном аспекте случай, когда роман Стерна был издан в Советском Союзе с учётом авторских типографских трюков типа глав без содержания, и «читатели, получив книгу с чистыми страницами, решили, что это типографский брак, и некоторые из них прислали книгу для замены» [21].

законам жанра и хронологии, о чём предусмотрительно предупреждает своего читателя в начале романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Это произведение как «акт открытого неповиновения традициям» [6, с. 9] есть сплошная комбинаторика фраз, идей, отрывков текста, ассоциаций. Построение романа таково, что общие представления о семействе Шенди автором намеренно дробятся на причудливо тасуемые им фрагменты. В одном из них Стерн открывает и секреты «мыслительной работы художника» (курсив автора) [там же, с. 13], констатируя «условность литературного произведения, <...> его неизбежные границы и его огромные возможности» [там же, с. 17]. При этом в попытке читателя собрать фрагменты романа воедино (что непросто в связи с «уловками» ироничного и порой противоречивого автора) получается нечто большее, чем ожидалось — воссоздаётся грандиозная картина века Просвещения с её «жизнью и мнениями», разноречиями и нелепостями героев-сумасбродов. Кстати, далеко не оригинальный (особенно после Дон Кихота и раблезианского семейства) приём введения в текст героя-чудака Стерном преломлён в соответствии с его установкой на «шутливое восхваление чудачества как нормы поведения» [там же, с. 13]: «...никогда ещё одно произведение не было так густо заселено чудаками, как „Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена“» [там же, с. 17], а основой романа стала теория «„конька“ — любимого увлечения, чудачества и странности. <...> На йоркширском диалекте слово „shan“ или „shandy“ означает человека с придурью, „без царя в голове“. От него-то и произвёл Стерн фамилию своих героев. А позднее, уже как производное от фамилии своих чудаков, он изобрёл и новый в английском языке глагол „шендировать“» [там же, с. 13].

Сумасброды, оригиналы, маргиналы... Герои-акторы

«Опытную» стратегию художники являют не только в ходе творческой работы или комментирования её результатов, но и вводят в текст, перепоручая определённый комплекс идей и действий героям своих произведений, где те должны не *быть* кем-то, а кем-то *сделаться*: сумасшедшим ли (Шекспир «Гамлет», Л. Андреев «Из глубины веков», Дюрренматт «Физики»), влюблённым (Лермонтов «Герой нашего времени», гл. «Княжна Мери»), больным и/или мёртвым (Фальстаф из трагедии Шекспира «Генрих IV», Мольер «Мнимый больной», Толстой «Живой труп», эпилептик Смердяков у Достоевского «Братья Карамазовы»), посвящённым/просвещённым (Мольер «Тартюф», «Дон Жуан»), властью имущим (Хлестаков из «Ревизора» Гоголя), благодетелем (Л. Андреев «Дневник сатаны», Аверченко «Шутка Мецената»), правдоискателем (обличитель невинного Лебедев (Достоевский «Идиот»); Порфирий Петрович в отношениях с Раскольниковым «Преступление и наказание»¹¹); носителем новой идеологии (Лукиан «О кончине

¹¹ Заметим, что противостояние якобы неосведомлённого следователя и изощрённого преступника сочли новаторским ходом в детективном жанре в XX веке. На этом построен культовый сериал «Коломбо» (1968–2003). Оригинальность его сюжетного построения определяется тем, что преступник известен с самого начала, а активно контактирующий с ним на всех этапах расследования детектив загоняет злоумышленника в ловко расставленные сети. Интеллектуальная дуэль, в

Перегрина», Эренбург «Хулио Хуренито») или просто быть весьма оригинальным, ни на кого не похожим (Л. Андреев «Оригинальный человек»). Таким персонажам-акторам, то есть инициаторам направленного на других креатива по преобразованию, движимых собственными не всегда до конца прояснёнными мотивами, авторы предписывают игровой/экспериментальный/провокативный образ мыслей и соответствующий им сценарий поведения.

Один из персонажей романа Николая Гоголя «Игроки» (1842), рассуждая о планах на жизнь, заявляет: «...прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обманутым самому — вот настоящая задача и цель!» Проживают жизнь «с искусством» и такие гоголевские персонажи, как Хлестаков и Чичиков, чья жизнь — это осознанное или спонтанное осуществление своеобразного «проекта». При всей разнице характеров оба героя являют субъект прожектёрства как несколько отстоящей от «живой жизни» бытийной проекции, игры человека с человеком и в перспективе с Богом. Эту перспективу хорошо осознаёт герой Достоевского Кириллов («Бесы», 1871–1872), запланировавший и осуществивший самоубийство именно как дерзкий вызов Небу: «Человек потому и был до сих пор так несчастен и беден, что своевольничал с краю, как школьник. Неужели никто, кончив бога, не осмелился заявить своеволие в самом полном пункте?» [5, Т. 7]. Так, русские классики с генетически присущим им трагическим предощущением вывели формулу крайностного варианта философии героя-актера: «прожить с искусством» значит «заявить своё своеволие в самом полном пункте».

Ярчайший пример установки на жизнь «с тонкостью», где во главу угла поставлен обман с ухищрением, даёт герой повести Леонида Андреева «Мысль». Антон Игнатьевич Керженцев череду своих пробных юношеских своеволий подводит к апофеозу — психологическому эксперименту над презируемым им обществом. И хотя каждый шаг этого героя обнаруживает скрытый «опытный» механизм: сначала это испытание реакций сверстников гимназистов, затем проверка собственного потенциала в глумлении над памятью умершего отца, — но лишь последнее — планируемое сумасшествие и убийство приятеля в мнимом припадке — должно окончательно утвердить реальность преступления без наказания, а значит, наличие особых прав. В чётко осмысленном и последовательном исполнении Керженцевым роли умалишённого изобличаем конструкт экспериментальной игры — пусть и со зловещим умыслом, с особой извращённой философией и психологией поступка. Но именно он определяет сюжет повести, где параллельная

результате которой следователь подводит преступника к саморазоблачению, безусловно, в духе героя-провокатора Достоевского, Порфирия Петровича. В универсальной интернет-энциклопедии описание метода работы Коломбо представляет собой не что иное, как перечень провокативных приёмов, используемых детективом нового типа: «Лейтенант может навевать подозреваемому ощущение безопасности, согласиться с его версией происшедшего, а потом разбить его покой мимолётным замечанием или неожиданным поступком — и убийца начинает нервничать, совершать ошибки. Коломбо не стесняется, если считает нужным для дела, разрушить фундамент строящегося небоскрёба («План убийства»), устроить фиктивные похороны собственной жены («Загадка миссис Коломбо»), накормить преступника роскошным обедом за свой счёт («Старый портвейн») или самому выступить в роли жертвы-приманки, не считаясь с риском для жизни («Загадка миссис Коломбо», «Коломбо идёт на гильотину»). Момент истины настанет обычно, когда преступник предпринимает какой-либо решительный шаг, не догадываясь, что идёт в ловушку». URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Коломбо_\(телесериал\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Коломбо_(телесериал))

«пробе» героя игра его мысли со своим «носителем» представляется весьма органичной развязкой в заданной автором модальности преступления. Апробативность действий Керженцева слишком наглядна, чтобы усомниться в ней, и весьма красноречива, чтобы ставить этого героя в один ряд с холодно-трезвыми и так сказать «унывающими» убийцами, для которых весь мир — «скучная карусель», маховик которой неотвратим для людей-мошек¹² (например, Адам Соколович из рассказа И. Бунина «Петлистые уши» или Жорж из романа В. Ропшина «Конь бледный»).

Герой-актер проявляет недюжинное актёрское мастерство, оборачивая предоставляемые жизнью обстоятельства в свою пользу. Например, Лукиан открыто говорит о способности авантюриста Перегринна быстро перенимать новое знание и многое присочинять от себя (памфлет-пародия «О кончине Перегринна») [13, с. 251]. Не случайно этот герой заслуживает от автора прозвища Протей по имени персонажа античной мифологии со способностью принимать вид любого существа — такая метафора духовной мимикрии героя. Однако следствием поддельно-игровой жизни таких персонажей является то, что они должны исправно выполнять свою роль, неотступно следовать избранному амплуа¹³, и закономерно рано или поздно приобрести страх быть изобличённым как теми, кто принимает их игру за чистую монету, так и теми, кто не боится сказать правду о «голом короле». Искусство ломать комедии в случае Перегринна зашло далеко. В желании подогреть интерес публики к себе он инсценирует саможжение. Но просчитывается, полагая, что люди в порыве сострадания остановят его: среди собравшихся лишь фанатики, алчущие чуда, да ротозеи с жаждой зрелищ. Закон же исполнения однажды взятой на себя роли неотвратим: как бы Перегрину, стоящему на краю огнедышащего жерла, не хотелось избежать им самим задуманного, «пьесу» приходится доиграть до конца. Закон

¹²Герой романа В. Ропшина «Конь бледный» Жорж, лидер группы революционеров-террористов, делает в дневнике запись от 27 сентября, где осмысляет своё существование в шекспировской парадигме «весь мир — театр» со сместившейся границей реального и искусственного:

«Мне скучно жить. <...> Жизнь, как тесная улица: дома старые, низкие, плоские крыши, фабричные трубы. Черный лес каменных труб.

Вот театр марионеток. Взвился занавес, мы на сцене. Бледный Пьеро полюбил Пьеретту. Он клянется в вечной любви. У Пьеретты жених. Хлопает игрушечный пистолет, льется кровь — красный клюквенный сок. Визжит за сценой шарманка. Занавес. Номер второй: охота на человека. Он — в шляпе с пестрым пером, адмирал швейцарского флота. Мы — в красных плащах и масках. С нами Ринальдо ди Ринальдини. Нас ловят карабинеры. Не могут поймать. Снова хлопает пистолет, визжит шарманка. Занавес. Номер третий. Вот Атос, Портос, Арамис. На золоченых камзолах брызги вина. В руках — картонные шпаги. Они пьют, целуют, поют, иногда убивают. Кто смелее Атоса? Сильнее Портоса? Лукавее Арамиса? Финал. Шарманка жужжит затейливый марш.

Браво. Раек и партер довольны. Актеры сделали свое дело. Их тащат за треуголки, за петушиные перья, швыряют в ящик. Нитки спутались. Где адмирал, Ринальдо, влюбленный Пьеро — кто разберет? Покойной ночи. До завтра.

<...> И люди ищут здесь смысла? И я ищу звеньев цепи? <...> Нет, конечно, мир проще. Вертится скучная карусель. Люди, как мошки, летят на огонь. В огне погибают. Да и не все ли равно? <...> Нет черты, нет конца и начала. Водевиль или драма? Клюквенный сок или кровь? Балаган или жизнь? Я не знаю. Кто знает?»

¹³ О поглощённости до самозабвения своей демонстративной ролью на страницах романа «Братья Карамазовы» превосходно писал Достоевский: «Есть у старых лгунов, всю жизнь свою проактёрствовавших, минуты, когда они до того зарисуются, что уже воистину дрожат и плачут от волнения, несмотря на то, что даже в это самое мгновение <...> могли бы сами шепнуть себе: «Ведь ты лжёшь, старый бесстыдник, ведь ты актёр и теперь, несмотря на весь твой „святой“ гнев и „святую“ минуту гнева» [5, Т. 9].

жанра убивает (в прямом смысле слова) и героя И. Эренбурга Хулио Хуренито — провокатора без убеждений, человека смуты и смятений, осознавшего приход новых времён, где он будет не у дел: «...мне *надо* умереть, потому что свои дела я закончил!» (курсив наш. — Л. И.) [22, с. 437]. Заботясь лишь том, чтобы смерть была пристойной, а таковая видится Хуренито только в случае преступного интереса бандитов к его высоким английским шнурованным сапогам, он окончательно и неотвратно идёт навстречу смерти [там же, с. 438–439].

Скинуть маску герою-актору не просто сложно, а невозможно, не сломав тщательно выстраиваемой линии неклассического поведения. Либо как Перегрин — в костёр даже вопреки собственному желанию или явиться публике голым, изображая великолепное убранство, явственно понимая свою наготу¹⁴, либо полное крушение в момент слабости и попятного пути. Так, герой Руди Штраля, учёный в отчаянии, подобном экстазу древних пророков и юродов, прибегает к технологии «испытания фактом» и грозит человечеству приведением в действие самодельной атомной бомбы («Испытание фактом», 1985). Но достигнув в своём шантаже наивысшей точки, фанатик проговаривается — становится очевидным блеф учёного и отсутствие смертоносного оружия. Фиаско героя тотально: возмись он в другой раз повторить подобное (даже уже реально обладая бомбой), вряд ли его угрозы будут восприняты столь же серьёзно. Так не веришь мальчишке, в сотый раз вопящему: «Волки! Волки!»

Смысловой доминантой героя-актора — экспериментатора-игрока-провокатора — является некоторая «вывихнутость» в самом подходе к понятно-привычному, осмысленному веками, общепринятому. Не удивительно, что нередко в роли таковых автору приходится апеллировать к личностям нестандартным — чудачкам разного калибра: субъектам душевно нездоровым, маргинализированным, демонстративным личностям либо интеллектуалам, талантливым гениям, но, что называется, с сумасшедшинкой. Герой-чудак — это давно проверенный и исправно работающий в пространстве художественного текста способ представления автором самых необычных идей и воззрений на жизнь. В научной мысли творческая стратегия на основе «выворачивания» мысли оформилась в философии в категорию *проблематизации*, а в литературоведении терминологически была определена как *остраннение*¹⁵. Специалистами установлены давние истоки этого явления и выдвинут общий тезис о его специфике, а именно — выводить привычно-понятные «вещи из автоматизма восприятия» [21, с. 13], «проходить их насквозь» (Марк Аврелий), освобождая «от ложных идей и представлений» [4, с. 18].

Носителями гена «остраннения» могут выступать отдельные категории людей. Так, Мишель Монтень описал привезённых во Францию бразильских туземцев, недоумевавших о нормах (а для них анти-нормах) европейской

¹⁴ Сказка Г.-Х. Андерсена «Новое платье короля».

¹⁵ Используем термин В. Шкловского в изначальном авторском написании с двумя -н-, производного от слова «странный» и именующего процесс, когда понятное и хорошо знакомое при обострённо-внимательном взгляде на него делается «странным»; бесспорное под грузом сомнений или новых фактов, открывшихся в ходе индивидуального аналитического осмысления, «выводится» из контекста привычно-узнаваемого посредством «остраннения» предмета исследования.

«цивилизации», ибо были не способны «воспринимать очевидное», но благодаря этому узревшие «нечто такое, что ... скрыто от нас силою привычек и условностей» [4, с. 12]. А Льву Толстому людьми с «остранённым» мироощущением виделись крестьяне, по убеждению писателя, далёкие от искусственности светского общества, а значит, ближе всех к правде. В христианской традиции таковыми являются юродивые ради Христа; в фольклоре — Иванушки-дурачки и Емели да разного рода Елены (Прекрасные, Премудрые), мастерицы загадки загадывать да выбирать в мужья этих самых Иванушек вопреки, казалось бы, здравому смыслу; в социально-антропологическом плане — это маргиналы. Палитра последних весьма пёстрая: это и чудачки в духе Дон Кихота, и современные Григории Перельманы, отказ которых от признания и премий порождён собственно их «выламываем» из членов мирового сообщества (в данном случае математического) в результате расхождений в оценках [16]¹⁶. Маргинализация — это путь тех, кто, будучи одним из большинства, обнаруживает противоречие там, где другим оно незаметно. Такова героиня рассказа Андреева «Христиане» (1905): войдя в зал суда в массе казавшихся одинаковыми женщин-свидетельниц, Пелагея Васильевна Караулова единственная, кто процедуру присяги не воспринимает формально и отказом от неё «исключает» себя из сообщества себе подобных. «Ненормальность» героини, которая при скверном роде занятия не считает себя достойной ходить в церковь, принимать причастие, молиться и уж тем более называться (даже для протокола) христианкой, никак не могут понять ни «благообразные» проститутки, ни братия законников, выносящая героине по-обывательски простой и столько же мещански ограниченный вердикт: «Тут есть что-то ненормальное...», и грубо-презрительное: «Ведь это же идиотка! Ее люди в царство небесное тащат, а она...». Понимание героиней несовместимости Её Слова и её дела вылилось в поступок, хорошо охарактеризованный кем-то из присутствовавших в зале суда: «Вот так загвоздила¹⁷»! — что вполне можно принять за лейтмотив всего рассказа Андреева. Ситуация-загвоздка сюжетообразующа и в пьесе «Скандалное происшествие с мистером Кеттлом и миссис Мун» (1956) английского драматурга Джона Бойнтона Пристли. Респектабельный, «заведённый», как часы, управляющий банком мистер Кеттл в одно дождливое утро отказывается от функции человека-механизма в угоду... ничегонеделанию и детским шалостям — милым, ни к чему не обязывающим игрушкам, позволяющим почувствовать себя охотником в джунглях или барабаном в оркестре. Или... насекомым — бóльшую степень маргинализации, чем у Грегора Замзы (Ф. Кафка «Превращение», 1912) сложно себе представить, но только ему новую роль пришлось примерить помимо воли — так сказать мистически-роковым образом, а герой-актор

¹⁶ Остранённость мысли неизбежно сказывается в оценке всех стандартных процедур. Известен случай, когда у Перельмана при трудоустройстве в Стэнфордский университет попросили резюме соискателя (C.V.), на что тот ответил в соответствии со своими представлениями: «Если они знают мои работы, им не нужно мое C.V. Если они нуждаются в моем C.V., они не знают мои работы» [Nasar S., Gruber D. Manifold Destiny. A legendary problem and the battle over who solved it // Annals of Mathematics. 2006. August 28. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/08/28/manifold-destiny>]

¹⁷ ЗАГВОЗДИТЬ (перен., простор.). 3. Каким-нибудь трудно разрешимым вопросом, задачей, загвоздкой поставить кого-нибудь в недоуменное, затруднительное положение (Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1: А–Кюрины. М.: Советская энциклопедия; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1935, стлб. 910).

сознательно меняет «амплуа», находясь, что называется, в твёрдой памяти и здравом уме, хотя именно этот пункт у окружающих вызывает серьёзные сомнения.

Игра/эксперимент/провокация: соотношение понятий

Кроме того что персонаж является носителем данных, «включённых» автором-создателем в его поведенческий комплекс, он, сам того порой не осознавая, даёт точное теоретическое обоснование игры, эксперимента и провокации. Так, например, Гамлет разоблачает своих «друзей»-преследователей аналогией их действий с игрой на музыкальном инструменте:

Гамлет. А, флейты! Дайте мне одну на пробу. Отойдите в сторону. Что это вы все вьётесь вокруг, точно хотите загнать меня в какие-то сети?

<...> (К Гильденстерну). Вот флейта. Сыграйте на ней что-нибудь.

Гильденстерн. Принц <...> Но я не знаю, как за это взяться.

Гамлет. Это так же просто, как лгать. Перебирайте отверстия пальцами, вдувайте ртом воздух, и из неё польётся нежнейшая музыка...

Гильденстерн. Но я не знаю, как ими пользоваться. У меня ничего не выйдет. Я не учился.

Гамлет. Смотрите же, с какой грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны. <...> А эта маленькая вещица нарочно приспособлена для игры <...>, и тем не менее вы не можете заставить ее говорить. Что ж вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя (пер. Б. Пастернак).

Суть эксперимента тривиально, но верно уловлена героями повести А. Платонова «Город Градов» (1926), где два обывателя, споря по поводу того, что представляет собой кусок почвы, предлагают активное воздействия на предмет исследования:

– Дунь, и он рассыплется, — заключает один, доказывая, что это песок.

– Нет, это глина, плюнь — и она склеится, — возражает другой.

А провокацию хорошо понял Максим Горький: «...не о том думай, что́ спросить, а о том — для чего? Догадаешься — для чего, тогда и поймёшь, как надо ответить» (курсив наш — Л. И). «Для чего?» в плане целеполагания — это главное для любой провокации, в том числе и художественной.

Практика конструирования текста, наполненного авторскими опытно-апробативными интенциями, разнообразна. И в силу этого разнообразия в выше рассмотренную классификацию Овсяннико-Куликовского, думается, могут быть внесены коррективы. Авторские конструкты для *перспективного* изображения реальности (то, что Овсяннико-Куликовский называл экспериментальным творчеством, а мы предпочитаем расценивать как искусство апробативное), на наш взгляд, питаемы тремя началами, про которые современная наука периодически говорит, не сводя их при этом в систему. «Опытное» искусство базируется на игровой, экспериментальной, провокативной *установках*. Именно установках, что имеют свертхтекстовую природу. Некоторые из них теоретически уже существенно разработаны и освоены, однако вопрос об их дефинировании и определении

«статуса» игры, эксперимента, провокации в художественной практике весьма насущен. Проблемы их квалификации не сугубо теоретические. Вопрос в том, что текстовые конфигурации этих явлений как исходных конструкторов могут быть разноуровневыми: в пространстве текста их можно различить и как метод, и как приём, и как мотив (лейтмотив) и пр. Задача литературоведа-теоретика неизменно сводится к конкретизации и обоснованию. Успехи на этом поприще есть, но на лицо и некий понятийный «перекос». Даже для такого давно привлёкшего внимание исследователей и наиболее разработанного понятия, как «игра», насущна проблема его субстанциональной ёмкости. Заметим, что одним из следствий этой проблемы в литературоведении является довольно частое, точнее, преимущественное употребление не самого термина «игра», а его адъективированной производной, используемой в качестве определителя классических понятий, например: «игровая поэтика» (о художественных средствах создания текста) или «игровая стилистика» (о ресурсах языка) [см. 14, с. 19]. Даже само понятие «игра» литературоведы часто заменяют номинацией «игровое начало» или более беспредметно — просто «игровой текст», а в нём — «игровой принцип», «игровой механизм», «игровая структура» и т. д. При этом категория игры не перестаёт быть ёмкой, следовательно, имеет размытые терминологические очертания. Поэтому приходится констатировать, что игровое, и по той же логике экспериментальное, провокативное, — это конструкторы, важные не только в установлении природы текста, но и в понимании того, как конкретный текст под влиянием этих формирующих начал обретает игровую/экспериментальную/провокативную специфику. В какой момент и каким образом категории теоретически, так сказать, независимые, получают в такого рода текстах категорийное приращение и функционируют в новом статусе, скажем, «игровой наррации», «игровой иронии», «игровой пародии» и пр. [см. 14]. Или фигура умолчания, вуалирование (смыслов), полифония и полиассоциативность (образов и ситуаций), та же ирония довольно легко обретают черты экспериментальных категорий [об этом см. 9, с. 168–170; 10, с. 87–89, 92–93, 94–95, 97], а в ряде случаев экспериментальный механизм работает как жанрообразующий: мысленный эксперимент как метод работы с воображаемыми конструкциями «создаёт особые приёмы повествования и формирует ... логику литературных жанров таких, например, как утопия и антиутопия.„прогностический“ принцип имеют все литературные вариации о будущем человечества... Разница лишь в том, что утопия реализует „программу“ счастья, а антиутопия проверяет её составляющие на жизнеспособность и этическую состоятельность» [8, с. 22]¹⁸. Вполне логично предположить, что и провокативное искусство способно сходным образом «форматировать» художественный арсенал. Это ещё раз доказывает бессмысленность в препарировании игры, эксперимента, провокации как чего-то категориально локального. А значит, целесообразно понимать их как художественный конструктор в его концептуально ёмких механизмах и стратегиях творческой реализации, разнообразных по масштабу и функции, как-

¹⁸ Подобная мысль и в таких же категориях высказана Виктором Вахтайном: «Утопия — это мысленный эксперимент, а антиутопия — неудачный мысленный эксперимент» (передача «Наблюдатель. Антиутопия. Куда приводят мечты о счастье»; ведущая Фёкла Толстая, т/к Культура, эфир от 21.07.2017, 10:15).

то: основа сюжетного действия, ключевой мотив, образное наполнение персонажа, метод художественного познания, принцип авторской коммуникации и т. д.

Конструкты игры, эксперимента, провокации в данной статье мы многократно приводили именно в такой последовательности. Означает ли намеченный нами порядок следования данных понятий их расположение в феноменологическом ряду? Ответить на этот вопрос сложно, по крайней мере, до тех пор, пока каждое из понятий не получит чёткого определения как художественный конструкт. Однако решение этого вопроса, как нам видится, имеет трудно достижимую исследовательскую перспективу. Слово в нашем языке не равно себе и в зависимости от контекста может означать разное по объёму (широкое и узкое понимание), по коннотации (положительное, ироничное, пренебрежительное и пр.), по первичности и вторичности смыслов (прямое и переносное значение) и т. д. Язык науки, конечно, стремится к точности и однозначности слов-терминов, но общая природа языка всё же делает своё дело. Осложняет ситуацию и тот факт, что эти понятия в науку о литературе пришли из других сфер: игра — из культурологии, эксперимент — естественных наук. Так что одной из задач исследователя при терминологической характеристике этих понятий является необходимость вычленить их из смежных областей и пограничных сфер употребления синонимичных слов-терминов.

Каждое из исследуемых нами понятий сегодня, конечно, имеет определение, в котором помимо прочего фиксируются их отличительные признаки. Но не стоит забывать о том, что в определённом контексте они могут оказаться в чём-то близки друг другу, в ином контексте — сходны и/или взаимообусловлены, а в какой-то точке текста станет возможна и их тождественность. Ясно понимая, что игра это не эксперимент, эксперимент не провокация, а провокация — и не то, и не другое, мы не можем не признать, что вполне допустимы такие комбинации, как «экспериментальная игра» или «эксперимент-провокация», «игра-провокация». Заметим, что, как и «взаимовключение» этих явлений, допустимо также и их взаимоисключение (по типу «экспериментальное больше/меньше игрового», «игровое шире/ёмче провокативного»), но и оно не совсем корректно. Ведь исследуемые явления одинаково активно продуцируют творческие стратегии, в которых «оживают» тенденции реальной жизни.

Что ж, игровое–экспериментальное–провокативное мы рассматриваем как парадигму, которая, допуская, может быть дополнена, расширена, переформатирована. Мыслимая нами в таком виде парадигма несколько отходит от «дихотомии», предложенной Овсяннико-Куликовским, у которого «экспериментальное» выступает как оппозиция «наблюдательному» (оба являются полюсами эмпирического познания, где эксперимент отличается от наблюдения активным взаимодействием с изучаемым объектом, т. е. напрямую связан с таким видом деятельности, как лабораторный эксперимент). Примем предложенный Овсяннико-Куликовским термин в качестве базового, но расширим его до указанного выше понятия «апробативный», т. е. позволяющий утверждать или отвергать идею в моделируемой автором ситуации-проверке. А так как опыт переживаний, предвидений и предчувствований у художника невозможно ограничить одним из

подходов, то апробация может осуществляться как экспериментально, так и посредством игры и методом провокации. Исключим из каждого из этих «методов» формальный вектор, т. е. понимание их как системы нововведений, активного поиска и новаторства, и акцентируем сознательную авторскую установку на деятельно-умопостигательный подход, в результате которого художественный текст обретает «особый статус», а художественный язык радикально преобразуется [12]. Именно такой ресурс «эксперимента» привлекал Д.Н. Овсяннико-Куликовского, таков он в естественнонаучной сфере, откуда учёным и заимствован. Для нас он также привлекателен, но мы не исключаем и междисциплинарный дискурс понятий игра, эксперимент, провокация: не будучи привязанными к какой-либо конкретной сфере человеческой деятельности, они сохраняют универсальный характер как средства «измерения» каждой из них. Закрепившись на стыке науки, философии, культурологии, эстетики, в «изысканной словесности» игра–эксперимент–провокация выступают способом исследования и прогнозирования. Позволяет нам поставить эти категории в один ряд особое понимание их как интеллектуально-творческих конструкторов, с позиций которых художник целенаправленно (!) наблюдает за тем или иным процессом в определённых, специальным образом заданных художественных координатах, воспроизводимых автором в искусственнозаложенных формах активного мыслепорождения у читателя.

Детализированные рассуждения о природе игры, эксперимента, провокации как художественных конструкторов, их категориальном статусе и соотношении мы продолжим и, надеемся, представим в следующих публикациях. А пока разговор о них закончим несколькими теоретическими пассажами. Первый — из Альберта Эйнштейна, утверждавшего наличие «акта удивления» в момент, когда «восприятие вступает в конфликт с достаточно установившимся в нас миром понятий» («Физика и реальность»). Фактор «остраннения» как истинный двигатель настоящих открытий утверждает его универсальный характер вне рамок какой-то конкретной сферы деятельности человека. Второе — из Марселя Пруста, точнее из осмысления того, что нашло отражение в потоке сознания французского писателя, итальянским историком Карло Гинзбургом. Так, рассуждения Пруста («В поисках утраченного времени») об отсутствии какого-либо плана-стратегии в природе человеческих отношений (в частности, войне) при наличии лишь «иллюзий и верований, которые затем постепенно опровергаются» [4, с. 20], Гинзбург сопоставляет с мыслью (и возможной реакцией) Льва Толстого: «Легко вообразить себе, с каким одобрением встретил бы автор „Войны и мира“ столь сильно выраженное Прустом отрицание военной стратегии, воплощающей <...> абсурдную идею, что человеческое существование предсказуемо; что с такими вещами, как война, любовь, ненависть, искусство, можно управиться на основании *готовых инструкций*; что познавать — значит не прислушиваться к реальности, а *накладывать на реальность заранее припасенные схемы*» (курсив наш. — Л. И.) [там же]. Что это как не утверждение искусственного залога в творчестве, прямым перетёкшего из самой жизни? И всё это на основе принципов остраннения (проблематизации азбучных истин) как

эффективного средства «противодействия тому риску, которому подвержены все мы: риску принять реальность (включая сюда и нас самих) за нечто самоочевидное, само собой разумеющееся» [там же].

Третье — наше собственное. Помогая своему современнику в поиске «нового зрения», художник сознательно сбивает фокус его мировосприятия, демонстрируя либо «погрешность» такового, либо наличие альтернативной позиции. Апробативные схемы вскрывают стереотипность сложившихся представлений о мироустройстве и природе человека. В их основе предельное заострение модальных конструкторов текста посредством провокативных утверждений автора, игровых (вплоть до вызывающе эпатажных) форм убеждения читателя, экспериментальных проверок вероятностного и перепроверок сущностного. Это своеобразный код творчества в искусственном залоге. В основу такого творчества положен индивидуальный опыт автора, насыщенный его интеллектуальными ориентациями и чувственными интенциями, которые делают художественную мысль автора средством не копирования, а познания жизни. Способ оценки действительности в рамках своего осознания предмета, прозрения его в перспективе, открытие новых граней, прогнозирование эфемерного, но неотвратимого и придание ему возможных конфигураций и есть исходный пункт для такого рода искусства. Гипотетические конструкторы на уровне авторского замысла увязывают смысловое и структурное в специфичные текстовые конфигураты, «прорисовка» которых в ходе творческой реализации художественного плана задаёт уже готовому тексту одну из модальностей — игровую... экспериментальную... провокативную...

Литература

1. Абушенко В. Л., Швырёв В. С. Конструкт // Гуманитарная энциклопедия. URL: <http://gtmarket.ru/concepts/6889>
2. Валгина Н. С. Авторская модальность. Образ автора // Валгина Н. С. Теория текста: учеб. пособие. М.: Логос. 2003. С. 58–67.
3. Власенко Т. Л. Литература как форма авторского сознания. М.: Логос, 1995. 197 с.
4. Гинзбург К. Остранение: предыстория одного литературного приема // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 2–29.
5. Достоевский Ф. М. Малое академическое Собрание сочинений : в 15 т. СПб.: Наука, 1988–1996.
6. Елистратова А. Лоуренс Стерн // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М.: Художественная литература, 1968. С. 5–22 (Сер. Библиотека всемирной литературы).
7. Золя Э. Экспериментальный роман / Пер. с франц. Н. Немчиновой // Золя Э. Собрание сочинений: в 26 т. 1960–1967. Т. 24 : Портреты, критическая проза / Под общ. ред. И. Анисимова, Д. Обломиевского. М. : Художественная литература, 1966. С. 239–280.

8. Икитян Л. Н. Апробативно-провокативный дискурс художественной литературы: парадигмы бытования // *Toronto Slavic Quarterly : Academic Journal in Slavic Studies* / Ed. Zahar Davydov; University of Toronto. 2016. № 55. Winter. P. 20–28. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/55/Ikityan.pdf>
9. Икитян Л. Н. Игровое и экспериментальное (к вопросу о творческих стратегиях Л. Н. Андреева) // Орловский текст российской словесности: материалы Всероссийской науч. конф. (5-6 октября 2009) / Под ред. Е. А. Михеичевой, М. В. Антоновой. Орёл: ОГУ, 2010. С. 164–174.
10. Икитян Л. Н. Художественный эксперимент как творческая стратегия в прозе и драматургии Леонида Андреева: дис. ... канд. филол. наук. Симферополь: Таврический нац. ун-т, 2011. 219 с.
11. Касавин И.Т. Холизм // *Энциклопедия эпистемологии и философии науки*. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2009.
12. Корчинский А. В. Эксперимент в литературе // *Новый литературный вестник*. 2008. Т. 7. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eksperiment-v-literature>
13. Лукиан (Самосатский). О кончине Перегринна // Ранович А.Б. Первоисточники по истории раннего христианства. Античные критики христианства / Коммент. А.Б. Рановича, вступ. ст. И. С. Свенцицкой. М.: Политиздат, 1990. С.
14. Люксембург А. М. Игровая поэтика: введение в теорию и историю // *Игровая поэтика: сб. науч. трудов ростовской школы игровой поэтики*. Вып. 1 / Под ред. А. М. Люксембурга, Г. Ф. Рахимкуловой. Ростов н/Д.: Литфонд, 2006. С. 5–28.
15. Марк Аврелий Антонин. Размышления / Подг. А.И. Доватур, А.К. Гаврилов, Я. Унт. СПб.: Наука, 1993. 251 с.
16. Последнее «нет» доктора Перельмана // *Интерфакс*. 2010. 1 июня. URL: <http://www.interfax.ru/russia/143603>
17. Розин В.М. Конструкт // *Энциклопедия эпистемологии и философии науки*. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация». 2009
18. Спивак Р. С. Русская литература конца XIX — начала XX века. Художник и литературный процесс : учеб. пособие. Пермь: Пермский гос. ун-т, 2011. 196 с.
19. Стерн Лоуренс // *Энциклопедия Колера*. Открытое общество. 2000. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/2777/СТЕРН
20. Шарапов С.Ф. Избранное / Сост., автор вступ. ст., коммент. А. В. Репников. М.: РОССПЭН, 2010. 744 с.
21. Шкловский В. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.
22. Эренбург И. Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито // Эренбург И. Г. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 217–454.

УДК 372.882

Дашко Елена Любомировна

Кандидат филологических наук, доцент кафедры
«Журналистика и славянская филология»,
Гуманитарно-педагогический институт,
ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»,
Российская Федерация, Севастополь, e-mail: dashko_elena@mail.ru

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРЕПОДАВАНИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ВУЗЕ

В статье рассматриваются проблемы современного процесса изучения мировой литературы и обосновывается важность использования возможностей художественной коммуникации при работе с текстом.

Ключевые слова: художественная коммуникация, диалогичность, культуuroобразующие тексты, виды художественного диалога.

Elena L. Dashko

PhD of Philology, Associated Professor of Department
of Journalism and Slavonic Philology, Humanitarian
and Pedagogical Institute, Sevastopol State University

CURRENT TRENDS IN TEACHING WORLD LITERATURE AT THE UNIVERSITY

Abstract. *The article deals with problems of the modern process of studying world literature and proves the importance of artistic communication capabilities when working with text.*

Keywords: *artistic communication, dialogue, culture-texts, modes of artistic dialogue.*

Для цитирования:

Дашко Е.Л. Актуальные тенденции преподавания мировой литературы в вузе // Гуманитарная парадигма. 2017. № 1. С. 23–28.

В русле нынешних тенденций развития общества приходится констатировать факт снижения интереса к прочтению поэтических и прозаических текстов даже теми, кто избирает для обучения филологические специальности. Поэтому вопрос о том, как заинтересовать современного студента-филолога художественным произведением не является алогичным. Главная задача в разрешении данной

проблемы состоит в предоставлении обучающимся возможности осознать себя сопричастными к созданию нового художественного пространства. В этом подходе актуальным и необходимым станет выявление типов художественной коммуникации, заложенной в изучаемом произведении.

Важным при выстраивании системы изучения мирового литературного процесса становится так называемый эмбриологический подход, который М. Епштейн связывает с категорией незавершённости: «Этот „эмбриологический“ подход к литературе, — пишет исследователь, — внимание к её зародышам и начальным стадиям развития, особенно важен для введения студентов в круг изучаемых проблем. Пусть их мысль движется от неизвестного к известному по тем же ступеням угадывания-понимания-обобщения, по которым исторически двигалась и сама теория, тем самым приготавливая их к роли не просто знатоков, но первооткрывателей» [3]. Выявление различных коммуникативных взаимодействий, которые повлияли на создание того или иного произведения, является одной из составных научного подхода к изучению литературы и может формировать, учитывая условия конкретных мотиваций, стремление к самостоятельным поискам решения литературоведческих задач. Эвристический метод является при этом основополагающим. При учёте важностей компетентностного подхода, предполагающего формирование умений самостоятельной работы, эвристические задания позволят выйти за границы аудиторных тем и вывести осознание литературного процесса и литературно-художественного материала на новый уровень. Задания, направленные на выявление художественной коммуникации в системе литературного образования, станут ещё одним стимулом к внимательному чтению.

Решение проблемы, связанной с потребностью разработки подходов к преподаванию литературы в аспекте современных требований к подготовке квалифицированного, всесторонне развитого специалиста филологических профилей, способного проводить литературоведческие, культурологические сопоставления, имеющего достаточный базовый опыт филологической научно-методической деятельности для реализации полученных знаний, умений и навыков, в том числе и в педагогической деятельности, напрямую связано со спектром следующих задач:

- выяснение вопроса диалогичности художественных произведений в рамках конкретного исторического периода, а также разных исторических эпох;
- выделение культурологических текстов¹ в курсе мировой литературы;
- разработка поэтапного изучения курса с привлечением культурообразующих текстов;
- изучение внутренних и внешнетекстовых культурных связей;

¹ Понятие «культурологические тексты» активно использовала в своих работах Е. Горбань, понимая под ними произведения, принимающие активное участие «в культурогенезе — порождении новых культурных форм и их интеграции в существующие культурные системы, а также в формировании новых культурных систем и конфигураций» [2, с. 247].

- создание на базе художественной коммуникации методической системы изучения литературного развития;
- привлечение к учебному процессу различных видов лекционных и практико-семинарских занятий, которые делали бы возможным внедрение системы обучения, основанной на представлении различных видов художественной коммуникации;
- формирование интерпретационных навыков студентов с учётом понимания сути художественной коммуникации;
- подготовка информационной базы для выявления диалогических возможностей (открытых и скрытых) литературного текста;
- привлечение современных подходов к процессу преподавания.

О текстовых коммуникативных возможностях говорили те исследователи, которые изучали вопросы диалогичности (в этом плане необходимо различать виды диалогических отношений текста и диалогические формы построения композиции, диалогический способ организации художественного пространства и т. п.). Различные виды художественного диалога были обозначены корифеями литературоведения и культурологии М. Бахтиным и В. Библиером. Именно они позволяют глубже осознать проблемно-тематический пласт произведения, дать характеристику психологическому состоянию героев, осмыслить социально-исторический контекст. Опираясь на концепцию диалогичности романских структур М. Бахтина, можно выделить виды диалогов в тексте:

- диалог смыслов;
- диалог стилей;
- диалог сознаний или личностей;
- хронотопный диалог;
- диалог жанров;
- диалог сюжетов и мотивов;
- диалог авторов.

Необходимо уяснить суть обозначенных видов диалогов. Так, **диалог смыслов** осознаётся благодаря пояснению исторического поля, повлиявшего на постановку определённых проблем и вопросов, отбор художественных средств, создание литературных типов или характеров: «Один смысл, — писал М. Бахтин, — раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» [1]. Важным, в этом аспекте, становится пояснение позиции автора, его подхода к отражению действительности, предложение вариаций возможных интерпретаций конфликта, поведения героев, их ситуативного выбора и т. п. Не менее значимым в данном случае становится знакомство с литературной критикой (возможен обзор литературоведческих подходов к анализу произведения в различные исторические отрезки времени, что

показало бы изменение или развитие оценок, углубление понимания его художественного своеобразия и ценности). Этот тип диалога опирается на литературоведческий анализ и является многоаспектным. В ходе лекционных, практических или семинарских занятий выясняется место произведения в литературе определённой эпохи, его связь с литературной традицией (продолжение или противопоставление), очерчивается история жизни произведения во временной ретроспекции, обозначается его актуальность.

Диалог стилей расширяет возможности лингвистического анализа, позволяет оценить языковые особенности произведения. Данный вид диалога становится основой лингвистического анализа текста. Важное звено в его понимании — языковая характеристика глосов — характерных языковых форм, которые в литературной практике воспринимались как украшение текста. Выявление диалога стилей позволяет характеризовать временные и пространственные особенности, национальную специфику культуры, историческую особенность эпохи, отношение автора к отражению жизни социальных слоёв и т. п.

Диалог сознаний или личностей раскрывает антропологическое направление художественного творчества. По словам М. Бахтина, «Можно ли найти к нему (человеку — Е. Д.) и к его жизни... какой-либо другой подход, кроме как через создаваемые им знаковые тексты... Физическое действие человека должно быть понято как поступок, но нельзя понять поступка вне его возможного (воссоздаваемого нами) знакового выражения (мотивы, цели, стимулы, степени осознанности и т. п.). Мы как бы заставляем человека говорить (конструируем его важные показания, объяснения, исповедь, признания, доразвиваем действительную или возможную внутреннюю речь и т. п.)» [1]. Конструирование М. Бахтина родственно в определённом аспекте с актом читательского сотворчества², способного выводить за рамки заданной художественной структуры. Читатель вступает в коммуникативные взаимоотношения с сознанием автора или героя. Понимание их функций выводит на новый уровень трактовки классических, романтических, реалистических, модернистских и постмодернистских произведений. Последние становятся квинтэссенцией диалога личностей, в котором подготовленный читатель становится на уровень художника и создаёт параллельную модель произведения, основываясь на собственном сознании, жизненном, социальном, психологическом, религиозном, историческом, литературном и т. д. опыте.

Диалог хронотопный, включающий «...в себя как пространственный, так и временной момент», особенно актуален в изучении исторического жанра либо фрагментов, связанных с отражением истории. Эффективными станут средства, которыми пользовались представители так называемого антикварного романа. Привлечение к пониманию исторической эпохи описаний быта, стиля жизни представителей различных социальных слоёв, регламентированного социального поведения (то есть сведений из области истории, культурологии, искусствоведения) не только делает наглядным художественное пространство, но и даёт более глубокое

² Термин, ставший часто употребляемым в эпоху постмодерна.

понимание изучаемого произведения. Естественно, хронотопный диалог раскрывается не только на материале, который отражает исторические события. Он может раскрываться в процессе сопоставления времени написания произведения с современностью. Интересным становятся предвидения у писателей фантастов и у писателей, работающих в жанрах утопии и антиутопии. Описания будущего: последствия научно-технического прогресса, развитие тоталитаризма, социальных взаимоотношений, апокалипсические мотивы — всё это базируется на представлениях прошлого и настоящего. Объединение всех времён становится основой литературного путешествия, в котором может быть запланировано несколько литературоведческих остановок. Осмысление хронотопного вида диалога развивает научный подход к анализу текста, побуждает к внимательному прочтению, стремлению увидеть скрытые взаимодействия.

Диалог жанров также является средством изучения вертикали развития литературного процесса. Жанровые заимствования и трансформации отслеживаются в каждом из периодов курса мировой литературы. Диалог жанров влияет на осознание разнообразия литературных жанровых пересечений, парадигмального повтора, расширяет рамки изучения того или иного жанра, позволяет увидеть его эволюцию.

Диалог сюжетов и мотивов происходит на протяжении всего развития литературы. Начиная от заимствований из мифологии в различных литературах древнейшего и античного периодов, использования религиозных и мифологических сюжетов в периоды средневековья, Возрождения, классицизма, романтизма, модерна и постмодерна (процессы интертекстуальности, метатекстуальности). Именно этот тип диалога как никакой другой требует выделения культуuroобразующих текстов, которые смогли бы продемонстрировать особенности художественной коммуникации.

Диалог авторов может быть эксплицитным (открытым) и имплицитным (скрытым). Если о творческих отношениях с другими авторами указывается в эссе, эпистолярном наследии или самом тексте — перед нами диалог открытый. Он чаще всего встречается у писателей, входящих в одну группу, школу, течение. Написание программных текстов, следование им — яркий пример диалога авторов, основанный на размышлениях о состоянии литературы, поисках новых подходов к отражению мироощущения. Примером может стать жанр сократовского диалога в эпоху Античности, который основывался на специфическом отношении авторов к философии известного мыслителя. Широко использовалась авторская коммуникация в период романтизма, представившего многообразие течений, школ, кружков, групп (иенская, гейдельбергская, озёрная школы, берлинский кружок, кружок «Французская муза», «Сенакль», «Парнас», группа «Коппе» и др.), представители которых не только были знакомы с творчеством друг друга, но и непосредственно контактировали, обменивались мыслями, планами. Результатом подобного диалога становились статьи, эссе, биографические исследования. Диалог авторов может проявляться также и в названиях некоторых группировок. Так, название братства прерафаэлитов отражает оппозиционные отношения с

традициями, установленными итальянским художником Рафаэлем Санти. Представители группы обращали ко времени, предшествующему Рафаэлю, считая необходимым соприкоснуться с ним и продолжить стиль художников XIV–XV столетий, обратившись, прежде всего, к природе. Вдохновляли прерафаэлитов гравюры на итальянских фресках XIV века.

Скрытый диалог раскрывается в ходе анализа произведения, выявления художественных параллелей, наследовании традиций, идей, мотивов. Характерной приметой данного вида диалога становится введение в текст разновидностей имплицитного цитирования (аллюзий и реминисценций), метатекста (материнского текста). Скрытый диалог становится формой литературной игры, активно используемой писателями так называемого Нового и Новейшего времени.

Данные виды диалогов не должны рассматриваться разобщенно, а в той оптимальной совокупности, которая максимально сможет отразить процесс художественной коммуникации. Каждый из них даст возможность обнаружить различного характера взаимодействия, увидеть выход текста за собственные границы. Сопутствующие задания культурологического характера смогут продемонстрировать типологические и уникальные процессы, приведут знания студента в систему, а значит, сделают работу по изучению текста более продуктивной.

Литература

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Художественная литература, 1979. 412 с.
2. Горбань Е. Е. Исследование художественной коммуникации в аспекте генеративной компетенции: на материале романа W. Faulkner “Absalom! Absalom!”: дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Елена Евгеньевна Горбань. Барнаул, 2009. 247 с.
3. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе : уч. пособие для вузов. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.

УДК 811.171

Петроченкова Вера Валериановна

Кандидат педагогических наук, доцент,
Российский университет кооперации (Калининградский филиал),
Российская Федерация, Калининград, e-mail: vera.koenig@mail.ru

БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ: К ВОПРОСУ БАЛТО-СЛАВЯНСКОГО ЯЗЫКОВОГО ЕДИНСТВА

В статье анализируются различные подходы к проблеме языковых балто-славянских отношений. Автор подходит к решению этого вопроса, предлагая рассматривать историю развития балтийских и славянских языков с точки зрения их генетического родства. На основе приведённых и проанализированных фактов делается вывод о необходимости пересмотра дефиниции «балтийские языки» и ее замены на термин «балто-славянские языки». В качестве фактического подтверждения неразрывности «балтийской» ветви от протославянского языка рассматривается прусский язык (мёртвый). В статье представлено авторское видение генеалогической модели происхождения данных языков.

Ключевые слова: балто-славянская группа языков, история языка, балто-славянское языковое единство, прусский язык.

Vera V. Petrochenkova

PhD of Pedagogics, Associate Professor,
Russian University of Cooperation (Kaliningrad branch).

TO BE OR NOT TO BE: THE QUESTION OF BALTO-SLAVIC LINGUISTIC UNITY

Abstract. *The article analyzes different approaches to the problem of the language Balto-Slavic relations. The author comes to this issue by offering to consider the history of the Baltic and Slavic languages development from the point of view of their genetic relationship. Based on the listed facts the author concludes about the necessity to revise the definition of «Baltic languages» and replace it with the term «Balto-Slavic languages». The consideration of the Prussian language as the actual confirmation of continuity of the «Baltic» branch from the Proto-Slavic language. The author's vision of the genealogical model of the origin of these languages.*

Keywords: *Balto-Slavic languages, history of language, Balto-Slavic linguistic unity, Prussian language.*

Для цитирования :

Петроченкова В.В. Быть или не быть: к вопросу балто-славянского языкового единства // Гуманитарная парадигма. 2017. № 1. С. 29–36.

Балто-славянские языковые отношения имеют очень непростую историю с точки зрения современной лингвистики. Многие лингвисты выражали сомнение по данному вопросу: было ли на самом деле балто-славянское единство или нет? Этот, казалось бы, неоспоримый факт и по сей день является камнем преткновения — причиной, по которой среди лингвистов разгорелся нешуточный и жаркий научный спор. Балтийские и славянские языки очень близки друг другу и являются продолжением одной и той же группы древних диалектов. Сходных черт в лексике, морфологии, синтаксисе они имеют гораздо больше, чем любые другие группы индоевропейских языков, что позволяет предполагать существование в древности как минимум балто-славянского языкового единства, на основе которого возможно их объединение в группу «балто-славянские языки». От единой индоевропейской языковой семьи ведёт своё начало и причисляемый к балтийским языкам прусский язык — совокупность диалектов (самбийского, ятвяжского, галиндского, помезанского, куршского, поморско-балтийского) населения, обитавшего на территории Самбийского полуострова (или Самбии (Калининградская область)) и части северо-восточной Польши, к началу XVIII века полностью ассимилировавшегося с немецким населением. Наше изучение прусского языка на предмет его происхождения путем сравнительно-сопоставительного анализа с его ближайшими родственниками — славянскими и балтийскими языками — показало, что прусский язык — это форма смешанного балто-славянского языка. Особое сходство прусского языка с древнерусскими/русскими формами отмечено не только в первичной лексике (по предварительным подсчетам 50%–60% совпадений), но и в грамматических категориях. Например, личные местоимения: прусское «as» и древнерусское «аз» — «я»; «tu» — «ты», «me(s)» — «мы»; притяжательные местоимения: «swaj(s)» — свой, «twaj(s)» — твой; формы возвратных глаголов: wesselintun si — веселиться и т. д.

К вопросу балто-славянских отношений в истории научных исследований существуют различные подходы. В XVIII — начале XIX века господствовала точка зрения, что балтийские языки произошли от праславянского языка. Сегодня в трудах лингвистов такой подход фактически отсутствует, как будто его и вовсе не было. Из современных подходов можно выделить четыре конкурирующих. Первый восходит еще к А. Шлейхеру, который полагал, что до разделения балтийского и славянского языков существовал общий балто-славянский праязык [3, 153–154]. Вторую точку зрения предложил А. Мейе, рассматривая прабалтийский и праславянский как два схожих между собой индоевропейских языка, которые, выделившись из праиндоевропейского, независимо друг от друга произвели параллельные, но близкие процессы в своем развитии [Там же, 153]. Я. Эндзелин сформулировал третью позицию, которая состоит в том, что прабалтийский и праславянский прошли сначала этап независимого развития, а затем сблизились, после чего последовал этап длительного совместного проживания в течение определенного времени [2; 3; 8]. Наконец, сторонники четвертого подхода, например, В.Н. Топоров, утверждают, что прабалтийская модель является прототипом для праславянского языка, который образовался из периферийных балтийских диалектов [7].

С середины XX века (теория В. Топорова) новых подходов к решению этого вопроса не предлагалось. Следовательно, лингвистами отмечается исключительная близость балтийских и славянских языковых групп, в ряде случаев их диахроническое подобие и даже тождество языков, но объяснение этой близости абсолютно разное. Легко заметить, что все существующие схемы и теории родства языков сводятся к четырем основным: 1) происхождение балтийских языков от праславянского языка; 2) наличие общего балто-славянского языка, из которого затем выделились балтийские и славянские языки; 3) независимое и параллельное развитие языков из индоевропейских диалектов. В этом случае конвергенция языков объясняется близким территориальным соседством носителей языка, в результате которого выработались общие языковые элементы; 4) балтийские языки являются прототипами всех славянских языков, которые выделились из южной периферии балтийского ареала. Последняя версия, хотя и не нашла большой поддержки среди лингвистов, периодически ими обсуждается. В то время как вторая подвергалась сильной критике, хотя и имела много сторонников, а первая — вовсе забыта.

Среди научных исследований особенно выделяется работа Ю. Тамбовцева, посвященная статистическому изучению фоно-типологического расстояния между балтийскими и некоторыми славянскими языками. В статье типологизируются звуковые цепочки на основании частоты встречаемости восьми групп согласных (губных, переднеязычных, среднеязычных, заднеязычных, сонорных, шумных смычных, шумных щелевых, шумных звонких), а также гласных, что позволяет установить близость между языками на фонетическом уровне [5]. В результате Ю. Тамбовцев приходит к выводу, что к древнерусскому по звучанию ближе всего литовский и латышский, но не современный русский, украинский или белорусский, причём фоно-типологическое расстояние между литовским и латышским намного больше, чем между литовским и древнерусским, а наиболее близок к древнерусскому латышский, что, как полагает исследователь, может говорить о существовании балто-славянской группы в индоевропейской семье языков. Указано, что из числа других славянских языков литовский язык менее всего похож по звучанию на сербско-хорватский и латышский, менее всего близок к польскому. В свою очередь, близость литовского к белорусскому, по мнению автора, можно объяснить не только балто-славянским единством в прошлом, но и интенсивными контактами между обоими языками в составе Великого княжества Литовского [5].

Исследование Ю. Тамбовцева исключительно хотя бы потому, что он впервые среди учёных выявил теснейшее фонетическое родство литовского и латышского языков с древнерусским. Однако подтверждение родства языков внутри балто-славянской группы для сторонников версии «первородства» балтийских языков для всех славянских языков приобретают совершенно иной смысл. Поскольку под славянским языком теперь можно понимать в первую очередь древнерусский язык — как имеющий максимальное сходство с балтийскими языками, — то встает вопрос, является ли русский язык (древнерусский) производным от периферийных диалектов балтийского языка? О том, что факт родства, установленный Ю. Тамбовцевым, можно развернуть и в сторону теории Ломоносова, утверждавшего происхождение балтийских языков от праславянского языка [4], никому в голову не приходит.

Вернемся к третьей версии. Многие исследователи (Ф. Бопп, Р. Раек, А. Шлейхер) видели близость между балто-славянскими и индоиранскими, а также германскими языками, что абсолютно укладывается в представление об их индоевропейском родстве и расселении индоевропейцев. И если иранские, германские и балтийские языки рассматривать с точки зрения параллельного развития по отношению к русскому, то все они будут иметь сходства, как и положено полноправным членам индоевропейской семьи. Однако ни один из языков не имеет и половины того тождества, которое обнаруживается при сравнении балтийских языков с (древне)русским. Русский и балтийские языки являются родственными в той же степени, что и балтийские языки между собой. Поэтому раздельного или параллельного развития балто-славянских языков без их тесного сосуществования в определенный период представить невозможно.

Вторая версия о балто-славянском праязыке вызывала наибольшие споры среди лингвистов. Сторонники этой теории выводят из предполагаемого праязыка две языковые ветви: славянскую и балтийскую. В таком виде, безусловно, будут возникать бесконечные споры по поводу наличия или отсутствия этого общего языка, потому что, несмотря на сходство языков, все же есть существенные различия, которые не укладываются в эту схему. К тому же абсолютно не ясно, когда и каким образом произошло это разделение. Если оно имело место быть, то должна быть абсолютно точная географическая локализация уже разделенных диалектов и лингвистические доказательства присутствия этих диалектов в топонимах или гидронимах на самых ранних этапах зарождения этносов. И это должно было произойти минимум за 1400 лет до нашей эры, что соответствует выводам лингвистов, сделанным на основе метода глоттохронологии (С.А. Старостин, П. Новотна, В. Блажек) [Novotná, Blažek, 204-205, 208] и лексикостатистики [7].

Однако по факту оказывается, что все дошедшие до нас гидронимы в местах предполагаемого древнего расселения балтославян практически невозможно выделить в отдельные группы, настолько их формы в двух языках идентичны как в этимологическом плане, так и по звучанию. По этой причине спор лингвистов о принадлежности того или иного гидронима к балтийской или славянской группе будет бесконечен. Нередки и те случаи, когда гидронимы, относящиеся и к той, и к другой группе, находятся на одной локальной территории.

При определении проблемного поля идеи «языкового единства» балтов и славян более вероятным нам представляется вывод не о привязке двух языков к общему праязыку с последующим их разделением, а о существовании славянского и балтийского языков в рамках диалектного континуума — такого языкового единства, которое предполагает существование языковых различий на уровне диалектов внутри одного континуума (гораздо позже так проходило развитие великорусского и малорусского языков). В этом случае мы можем говорить об историческом, культурном, языковом единстве балтов и славян в самые древние времена вплоть до начала первого тысячелетия нашей эры. И тогда снимаются все противоречия, найденные лингвистами в теории общего праязыка. К тому же, вспомним, историю развития прусского языка, не существовавшего в качестве самостоятельной формы, но функционировавшего на уровне разных диалектов племён, обитавших на одной

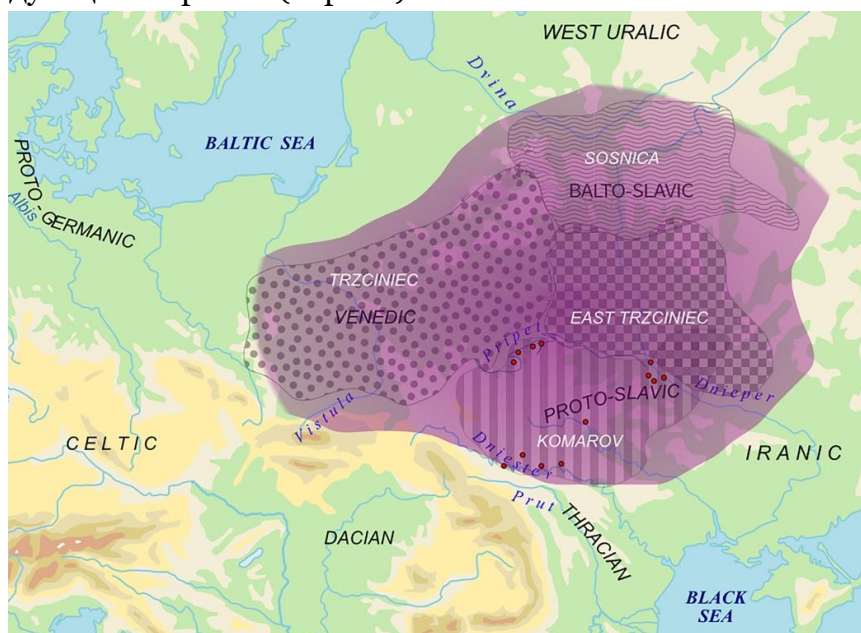
территории. Далее мы употребляем термин «языковое единство» именно в этом значении.

Нам также представляется, что дальнейшее сравнительное изучение восточнославянского (в первую очередь, русского и древнерусского) и балтийских языков неизбежно приведет к выводам об их генетическом языковом родстве, и тогда спор ученых снова выйдет на новый виток обсуждения вопроса, является ли их генетическая связь следствием языкового единства или следствием рождения одного языка от другого. Пока баланс сил на стороне исторического единства.

Таким образом, остаются две диаметрально противоположные точки зрения: первая, забытая всеми, о первичности славянского (древнерусского) языка по отношению к балтийским языкам, и последняя — о первичности балтийских языков по отношению к славянскому (древнерусскому). Не стоит гадать, какая из этих точек зрения в ближайшие годы может усиленно навязываться, если не будет предложена еще одна, альтернативная точка зрения.

Обратим внимание, что с выводами лингвистов о направлениях индоевропейского расселения совпадают и выводы генетиков о генетическом родстве русских с балтами и другими национальностями [1]. Вся Центральная и Западная Россия, Восточная Европа и Прибалтика входят по гаплогруппам в один кластер «восточных индоевропейцев». Вся древняя история для балтов и славян связана исключительно а) с общностью существования; б) с единством генетического кода; в) цельностью археологических культур; г) единством языка (пока дискуссионным); г) формированием общей культуры на территориях, известных позднее как места расселения балтов и славян — говорим ли мы о прибалтийском ареале или о территории центральной России.

Существует попытка консолидировать усилия лингвистов и археологов. Балто-славянское единство на момент появления этих индоевропейских племён могло выглядеть следующим образом (карта 1):



Карта 1. Предполагаемая территория балто-славянского диалектного континуума с названиями археологических культур бронзового века. Доработанная авторская версия.

Географическое расселение балто-славянских племён, древние археологические культуры бронзового века: комаровская (славянская), тшинецкая (славянская), восточно-тшинецкая (предположительно славянская) и сосницкая (балто-славянская) указывают на ближайшее родство наших народов. Эти культуры настолько близкородственны, что даже невозможно строго разделить их по этнической принадлежности. Археологи говорят об этих культурах как о культурах, имеющих отношение и к протославянам, и к протобалтам. И главное здесь в следующем: общее языковое единство не стоит понимать как монолитное образование. Балтийский и славянский языки представляют собой индоевропейские диалекты в значительной степени идентичные. И такое, не исключающее различий языковое единство, выделяет данные языковые группы среди других и базируется на общности языковых процессов на протяжении значительного периода [6].

Исходя из этого, мы предлагаем свою точку зрения: балто-славянское единство — это совместное существование а) протославян со славянскими диалектами и б) протобалтославян с балто-славянскими диалектами. При этом, как видно по карте, группа протобалтославян занимала примерно одну четверть территории, а три четверти занимали протославяне и другие близкородственные им племена (венеды и др.)

Проблема, заслуживающая глубокого изучения и всестороннего анализа, это вопрос о том, что послужило причиной резкого обособления летто-литовских балтийских диалектов от общего для них балто-славянского языка к моменту этнического разделения. В отличие от летто-литовских племен, у прусских племен языковое обособление не произошло, они по-прежнему говорили на смешанных балто-славянских диалектах. И, несмотря на постоянное языковое давление извне со стороны литовских и польских племен, до определенной поры сохраняли свой языковой субстрат, пока германизация населения не привела к вымиранию прусских диалектов. Таким образом, развитие славянских и балтийских языков, вероятнее всего, происходило следующим образом (рис. 1).

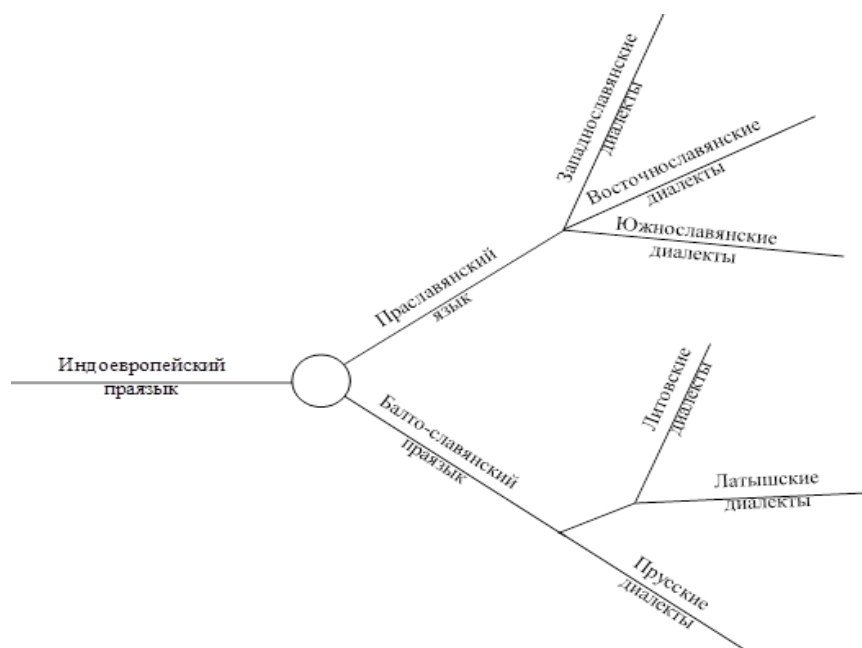


Рисунок 1. Развитие славянских и балтийских языков.

В итоге нашего анализа становится очевидным, что правильнее (и терминологически, по сути) балтийскую группу языков называть балто-славянской. Прусский язык подчеркивает и укрепляет эту связь. Занимаясь изучением прусского языка на предмет его происхождения и его связи с славянскими и балтийскими языками как ближайшими родственными языками, мы пришли к выводу, что прусский язык — это форма смешанного балто-славянского языка, с особым сходством с древнерусскими/русскими формами в первичной лексике и в грамматических категориях. Несмотря на то, что более детальное исследование в перспективе, уже сейчас мы можем констатировать следующий факт: связь прусского и русского (древнерусского) языков настолько велика, что она выходит далеко за рамки обычных совпадений на основе общего индоевропейского прошлого и влияний заимствованных слов в результате многовековых контактов пруссов и руссов. Генетическая связь русских и балтов, отмеченная учеными, подтверждает этот факт. Общие для славян (антов, венедов, русичей) и балтов (прусов) общественно-племенное устройство, религия, боги, языческие традиции, погребальные обряды (трупосожжение) также говорят не просто о сходстве этих народов, а об их глубоком древнем родстве. Лингвистический анализ прусского языка подтверждает наше предположение о существовании в древности не балтийских племен, а балто-славянских, говоривших на смешанном языке. Современные «балтийские» языки (литовский и латышский) возникли не в результате сближения друг с другом, как считал В. Топоров, а резкого языкового обособления от общего для них балто-славянского языка. Исторические причины этого явления еще не найдены, но искать их нужно на стыке старой и новой эры. Языковая славянская ветвь после «географического расселения» с балтославянами продолжала свой путь независимого развития сразу в нескольких направлениях.

Литература

1. Балановская Е.В., Пежемский Д.В., Романов А.Г., Баранова Е.Е., Ромашкина М.В., Агджоян А.Т., Балаганский А.Г., Евсеева И.В., Виллемс Р.,

- Балановский О.П. Генофонд Русского Севера: славяне? Финны? Палеоевропейцы // Антропология. Вестник Московского университета. Сер. XXIII. 2011. Вып. 3. С. 27-58.
2. Бернштейн С.Б. Сравнительная грамматика славянских языков. М.: Наука, 2005. 352 с.
3. Дини П.У. Балтийские языки. М.: ОГИ, 2002. 544 с.
4. Ломоносов М.В. Древняя Российская история от начала Российского народа до кончины великого князя Ярослава I или до 1054 года // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: в 6 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. Т. 6. С. 163-286.
5. Тамбовцев Ю. Фоно-типологические расстояния между балтийскими и славянскими языками // Acta Baltico Slavica. № 35. 2011. С. 154-155.
6. Топоров В.Н. Балтийские языки. М.: Академия, 2006. 221 с.
7. Топоров В.Н. Новейшие работы в области изучения балто-славянских языковых отношений // Вопросы славянского языкознания. 1958. № 3. С. 146-147.
8. Юркенас Ю. Взаимоотношения балтийских и славянских языков в свете ономастических исследований // Acta Baltico-Slavica. 2006. № 30. С. 261.
9. Novotná P., Blažek V. Glottochronology and its application to Balto-Slavic languages // Baltistica XLIII (2). Vilnius, 2007. С. 204-208.

УДК 821.161.1 (Паустовский)

Руденко Жанетта Анатольевна

Старший преподаватель кафедры «Журналистика и славянская филология»,
Гуманитарно-педагогический институт,
ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»,
Российская Федерация, Севастополь, e-mail: riv1953@ya.ru

**АНТИЧНОСТЬ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ КУЛЬТУРНО-ГЕОГРАФИЧЕСКОГО
ФЕНОМЕНА «СЕВАСТОПОЛЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ К. Г. ПАУСТОВСКОГО**

Статья посвящена исследованию ассоциативных связей между Севастополем и афинским Акрополем периода античной истории. Анализируется роль историко-культурного фона и топографического сходства двух городов, отмечается роль Херсонеса как древнегреческого полиса в номинации русский Акрополь. Автор статьи предпринимает попытку выявить специфические черты идиостиля К. Г. Паустовского в создании концепта «Севастополь».

Ключевые слова: культурно-географический феномен, Херсонес, Актиар, русский Акрополь, Севастополь, афинский Акрополь, Понт Эвксинский, Эллада, миф, К. Г. Паустовский.

Jeanette A. Rudenko

Senior teacher of Department of Journalism and Slavonic Philology,
Humanitarian and Pedagogical Institute, Sevastopol State University

**ANTIQUITY AS A PART OF THE CULTURAL-GEOGRAPHICAL
PHENOMENON «SEVASTOPOL» IN PAUSTOVSKY'S CREATIVE WORKS**

Abstract. *The article investigates the Association between Sevastopol and the Athens Acropolis of ancient history period. Examines the role of historical-cultural background and topographic similarities of the two cities, there is a special role of Chersonesos as the ancient Greek Polis in Russian the category of the Acropolis. The author attempts to identify features of idiostyle of K. G. Paustovsky in the creation of the concept of «Sevastopol».*

Keywords *cultural-geographical phenomenon, Hersonissos, Aktier, Russian Acropolis, Sevastopol, the Acropolis, the Euxine, Greece, the myth of K. G. Paustovsky.*

Для цитирования:

Руденко Ж.А. Античность как составляющая культурно-географического феномена «Севастополь» в творчестве К. Г. Паустовского // Гуманитарная парадигма. 2017. № 1. С. 36–41.

Актуальность темы определяется тем, что обращение к преданиям и мифам античной истории позволяет сохранить духовную преемственность, произвести впечатление на молодое поколение Севастополя в нынешних новых социокультурных условиях, определить его дальнейшее развитие, быть для него источником мудрости и предметом гордости.

К. Г. Паустовский при создании образа Севастополя как русского Акрополя обращается к таким фактам античной истории, которые являются импульсом для современной культуры. Поэтому **цель** статьи заключается в том, чтобы выявить роль античного периода истории и древнегреческого полиса Херсонеса в создании культурного концепта «Севастополь» в текстах К. Г. Паустовского.

Задачи:

- 1) раскрыть роль обращения к периоду античной истории при описании культурно-географического феномена Севастополь;
- 2) показать роль хронологических ключевых образов в создании образа Севастополя как русского Акрополя;
- 3) выявить особенности идиостиля писателя при создании культурного концепта «Севастополь».

Новизна настоящей статьи заключается в обращении к дискурсивному анализу для предоставления роли хронологических образов в концептуализации феномена Севастополь. Материалом исследования является произведение К. Г. Паустовского «Чёрное море». Практическое значение работы заключается в возможности использования её результатов в практике вузовского и школьного преподавания.

При описании Севастополя как культурно-географического феномена вполне закономерно обращение к периоду античной истории. Паустовский видит этот город погруженным в «желтоватую древнюю дымку» и сравнивает с «пожелтевшей от древности мраморной россыпью на берегах индиговых бухт» [1, Т. 5]. Древность этого края естественно сравнивается с античной Грецией, что находит реализацию в следующих хронологических ключевых образах: Севастополь — русский Акрополь; Чёрное море — Понт Эвксинский; Херсонес — древнегреческий полис.

Ассоциативная связь между Севастополем и Акрополем основывается на историко-культурном фоне и на топографическом сходстве: «В день отъезда Севастополь снова предстал передо мной величественным, простым, полным сознания своей доблести и красоты, предстал русским Акрополем — одним из лучших городов на нашей земле» [1, Т. 5].

«Акрополь, *acropolis* — вообще, верхний город, цитадель, кремль. Обыкновенно этим именем называется афинский Акрополь, служивший сокровищницей города» [2]. «Место первоначального поселения, вокруг которого развивался менее защищённый так называемый нижний город. Являлся крепостью и служил убежищем для граждан в военное время. На Акрополе обычно находились храмы божеств — покровителей данного города..., хранились священные деньги богини Афины-Девы и казна Афинского морского союза. Акрополь возвышается над всеми Афинами, его силуэт формирует силуэт города. Поднимающийся над холмом Парфенон в древности можно было видеть из любого конца Аттики...,

подплывающим к берегу мореплавателям уже издали был виден блеск копья и шлема Афины-Воительницы. В древности святилище было известно не только как знаменитый культурный центр, но и как памятник великого искусства, подтверждающий славу Афин как „школы Эллады“ и самого прекрасного города...» [3].

Русский Акрополь, город-крепость, тоже расположен на холмах, и для Паустовского слава Севастополя так же, как слава афинского Акрополя (выдающегося памятника мирового искусства), «в величавой его истории, ...в великих традициях...» [1, Т. 7]. Виктор Гюго сравнивал осаду Севастополя с осадой Трои, а русского царя Николая назвал «Агамемноном новой Троянской войны, которую люди прошлого ведут против людей будущего» [4]. «Оборона Севастополя названа героической во славу людей, не умевших зарабатывать на похвалах своей родине, но умевших жертвовать ради неё — бескорыстно и беспрекословно. И это один из главных уроков эпического противостояния у стен русской крепости» [5].

Акрополь в Афинах внесён в список Всемирного наследия и известен во всем мире, но также, по мнению К. Г. Паустовского, «бессмертное имя „Севастополь“ знает весь мир — от Гренландии до мыса Горн и от Аляски до Сиднея. И это имя будет всегда сиять в веках, как символ мужества и любви к своему отечеству» [1, Т. 7].

Сакральность афинского Акрополя и Севастополя заключается в том, по нашему мнению, что в этих городах находятся священные реликвии и священные могилы. В храме Эрехтейона афинского Акрополя — алтари Гефеста и Бута, могила легендарного афинского царя Кекропа¹

«В Херсонесе (части Севастополя) происходит крещение князя Владимира, именно здесь в 860 году создатель славянской азбуки Кирилл нашел книгу, написанную русскими письменами, и человека, говорившего по-русски, и вскоре после этого создал славянскую азбуку» [6]. Ранее, во время своего пребывания в Херсонесе, Кириллом было совершено обретение мощей святого Климента, сосланного в каменоломни Инкермана (часть Севастополя) и утопленного с камнем на шею за христианскую проповедь. В Инкермане же хранились мощи первого христианина-мученика Симеона, обретенные в XVII веке русским посольством к крымскому хану. «Святой, явившись во сне священнику Иакову, сказал пророческие слова: «Знаю, братья, что хотите забрать мощи мои на Русь, а я хочу здесь по-прежнему учинить Русь» [6].

Выражая свое восхищение искусством Древней Греции и рассказывая об артефактах, найденных в Херсонесе (монете с изображением Артемиды-охотницы и мраморной голове юноши — творении великого мастера IV века до нашей эры), писатель Паустовский рассказывает об истории Херсонеса, подчеркивая его связь с Элладой: «Она (монета), очевидно, принадлежала к первым векам существования Херсонеса, когда этот город был крепостью Эллады на берегах Крыма. Одиссей проходил по этим берегам. Печальная Ифигения, дочь Агамемнона, томилась здесь тоской по Элладе, — девушка, воспетая в величавых стихах Эврипида. Тогда Черное

¹ Кекроп — сын Геи, матери-земли, первый царь Аттики, имел облик получеловека-полуживотного: верхняя часть была человеческой, а нижняя — драконьей. В пору царствования Кекропа главный город Аттики стал называться в честь Афины.

Гефест — бог огня, покровитель кузнечного ремесла.

Бут — бог ремесла.

море называлось Понтом Эвксинским, что значит — Гостеприимное море; а в древнегреческих лоциях — периплах — Херсонес ещё называли Херронисом и Гераклеей, Крым — Киммерией...» [1, Т. 2]. «Гигантское кольцо вокруг Чёрного моря называлось в древности Понтом. Само слово «Понт», согласно Риттеру, означает «мост» — очевидно, между Востоком и Западом. Если продолжать рассуждение в терминах сакральной географии, то следует подчеркнуть его смысл как «моста между Богами и людьми». Граница между Европой и Азией проходит так, что Крым принадлежит Европе. К востоку от него, с Таманского полуострова начинается Азия» [6].

Паустовский в воспоминаниях местных севастопольских рыбаков о плаче дельфинов в осенние ночи узнает миф об Ифигении: «Я узнал в этом рассказе далёкий миф об Ифигении» [1, Т. 2]. Он трансформирован в историю молодой гречанки из Херсонеса, которая на морском берегу плачет о любимом, оставшемся в Греции. Каждый год в ночь её смерти все дельфины от Севастополя до Турции стонут человеческим голосом и плачут, никто в это время на них не охотится. Согласно древнегреческому мифу, Ифигения была перенесена богиней Артемидой (чье изображение было на найденной монете) в Тавриду и сделалась жрицей в ее храме. Здесь она должна была приносить в жертву всех попавших в эти края чужеземцев. В рассказах же рыбаков вместо Ифигении речь идёт об обычной влюблённой женщине, разлучённой с любимым.

Сам писатель век Эллады определяет как «блестящий», а мифы «волнующими и новыми», и сравнивает их «с парусами в ночных просторах моря» [1, Т. 2]. Миф и парус — эти две, казалось бы, несовместимых номинации соединены союзом и как синонимы, что характерно только для идиостиля К. Г. Паустовского в его произведениях о Севастополе и Чёрном море. В толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой в статье о значении слова «парус» даётся такое толкование: парус — укрепляемое на мачте судна и надуваемое ветром полотнище из парусины. Прямой, косой... Плыть, идти на всех парусах (также перен.: стремительно двигаться вперёд). Поднять паруса (поставить и развернуть паруса). Алый парус (символ надежды, осуществления мечты, по роману А. Грина «Алые паруса») [7].

Миф. 1. Древнее народное сказание о легендарных героях, богах, о явлениях природы. М. о Прометее. 2. перен. Недостоверный рассказ, выдумка. М. о пришельцах. 3. То же, что вымысел (в 1 знач.). Вечная любовь — миф [7].

В восприятии писателя-мариниста эти два слова имеют близкие коннотации — символ, выдумка, мечта, основное значение из которых, по нашему мнению, заключено в слове мечта. В данном случае мы имеем дело с духовной преемственностью, связанной с мифом, оставившим след в памяти рыбаков. Причём из словосочетания — миф как парус в просторах моря — рождается символический образ: путешествие человека в море жизни к своей мечте. Именно так думал автор повести «Чёрное море», когда ещё в начале своей литературной деятельности писал о том, что море как реальность ассоциируется для него с морем жизни: «Это было не какое-то определённое море — Чёрное, Балтийское или Средиземное, — а праздничное „море вообще“. Оно соединяло в себе все разнообразие красок, всю безудержную романтику, далёкую от подлинной жизни, времени и реального географического пространства. Тогда эта романтика окружала в моих глазах земной

шар, подобно плотной атмосфере. Это было пенистое, весёлое море — родина крылатых кораблей и отважных мореплавателей...» [1, Т. 3].

Для К. Г. Паустовского море — источник рождения прекрасных человеческих качеств, в том числе главного для писателя — умения мечтать. «Море приучает к широким горизонтам и свободным построениям...» [1, Т. 7]. Собственно говоря, «...и писателем стал только благодаря морю» [8].

«В глазах античных греков значение Чёрного моря было огромным... Особенности их восприятия объясняет Страбон: „...люди тех времён представляли себе Понтийское море как бы другим океаном и отплывших туда воображали уехавшими так же далеко, как и выплывших на большое расстояние за Геракловы столбы“» [6]. «В исследованиях О. Н. Трубачёва дана расшифровка сохранившегося в греческой транскрипции местного названия Чёрного моря — *Temarun* — „кормилица“, а сопоставление с древнеиндийскими корнями дало результат „Темная пучина“. Иранские народы перевели „чёрное“ на свой язык „Аксайна“. Услышав его, греки осмыслили его как „Аксинский“, то есть как „негостеприимный“. Считается, что они переименовали его как „Эвксинский“, то есть „гостеприимный“, после основания и расцвета греческих колоний» [6]. Т. М. Фадеева приводит и другую точку зрения, высказанную И. И. Толстым и М. И. Ростовцевым. Согласно ей, «на заре торгового мореплавания, самое дальнее, наиболее северное из открытых эллинами морей, очевидно, слилось в народной фантазии с представлениями... о жутком, загробном море: многих „гостей уже приняло это страшное неизбежное море, многих примет еще“. Упоминается ею также гипотеза, высказанная Моро де Жоннесом о том, что после потопа предки греков переселились из Акты (Тавриды) в Аттику (Грецию), поэтому за спиной переселенцев остается море отныне мертвое, загробное для жителей Аттики.

Более того, Акта — это имя самой Гекаты..., то есть древнейшей ипостаси лунной богини, под чьим покровительством издревле находилась Таврида. Слово *aktu* на санскрите означает „лунное сияние“. ...Слово „Актио“ выгравировано на монетах с изображением таврской богини Девы. Этот корень звучит и в средневековом названии селения по соседству с Херсонесом (на месте нынешнего Севастополя) — Актиар» [6]. Писатель К. Г. Паустовский очень часто использует словосочетание «лунный свет», описывая Черное море и Севастополь. Он упоминает и о том, что ранее Херсонес назывался Гераклеей.

Органическая связь между крымским и греческим побережьем передается также и посредством антропоморфной метафоры: «...к пришедшему издалека навестить Севастополь ветру Эгейского моря с его свитой высоких розовых облаков» [1, Т. 5], основанной на древнегреческих мифах. «Название моря возникло в глубокой древности, от др. греч. эг ‘вода’ или айгес ‘волна’, но возможно и переосмысление более древнего названия. Др. греч. мифология связывает название моря с именем афинского царя Эгея, кончившего жизнь в его водах» [7]. Согласно легенде, сын Эгея Тесей, отправившийся на остров Крит, чтобы убить Минотавра и освободить Афины от позорной дани царю Миносу, забыл заменить черные паруса на белые после победы над чудовищем. Эгей при виде корабля под черными парусами бросился с прибрежного утёса в море, которое с тех пор стало называться Эгейским (прослеживается аллюзия с историей молодой гречанки из Херсонеса).

Божественную свиту возглавляет бог ветров (в Древней Греции их было четыре: Борей, Нот, Зефир и Эвр), а свиту составляют облака-богини, главной из которых является Нифела. Мифические боги Аттики навещают родную им Акту и Севастополь, город сказочный, нереальный, по представлению самого писателя, благодаря чему приобретает черты мифологизированного идеального, что отражено в его названии. Как уже упоминалось ранее, «эмоциональное понятие, выражающее суть облика города Севастополя, определилось исторически — легендарный, священный (от греч. «sebastos» — «священный» и «polis» — «город» — «священный город») [10].

Проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы:

- 1) при описании Севастополя как культурно-географического феномена закономерно обращение к периоду античной истории;
- 2) при создании культурного концепта «Севастополь» характерно использование хронологических ключевых образов: Севастополь — русский Акрополь, Чёрное море — Понт Эвксинский, Херсонес — древнегреческий полис;
- 3) особенностями идиостиля писателя является обращение к античной истории и культуре.

Литература

1. Паустовский К.Г. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Художественная литература, 1981–1986. 591 с.
2. Корш М. Краткий словарь мифологии и древностей. Калуга: Золотая Аллея, 1993. 208 с.
3. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. 2-е изд., перераб. и доп. М., СПб.: Большая Рос. Энцикл., Норинт, 1997. 1456 с.
4. Гюго В. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 15: Дела и речи. М.: Художественная литература, 1956. 826 с.
5. Орехова Л. А., Орехов В. В., Первых Д. К., Орехов Д. В. Крымская Илиада. Крымская (Восточная) война 1853-1856 годов глазами современников: литература, архивы, пресса. 2-е изд., перераб. и доп. Симферополь: ОАО «Симферопольская городская топография», 2010. 480 с.
6. Фадеева Т. М. Крым в сакральном пространстве. Симферополь: Бизнес-Информ., 2003. 304 с.
7. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. 4-е изд., доп. М.: Азбуковник, 1998. 944 с.
8. Паустовский В.К. Прививка к географии // Воспоминания о Константине Паустовском / Сост. Л. А. Левицкий. М.: Советский писатель, 1983. С. 423–429.
9. Корш М. Краткий словарь мифологии и древностей. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1894. 252 с.
10. Съедин Н. А. Что в имени твоём? О значении крымских названий. Симферополь: Ариал, 2011. 183 с.

УДК 821.161.1

Дудинова Наталья Алексеевна

Старший преподаватель
кафедры филологических дисциплин и методик их преподавания
Евпаторийского института социальных наук (филиал),
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского»,
Российская Федерация, Евпатория, e-mail: dudinova_natalya@mail.ru

ЛИРИЗМ И ПРАВДА БЫТИЯ РАННЕЙ ПРОЗЫ И. А. БУНИНА

В статье проанализирована ранняя проза И. А. Бунина — рассказы «Золотое дно» (1903) и «Антоновские яблоки» (1900) — в свете проблемы лиризма и особого отношения художника к реалиям. Различные подходы в написании произведений позволяет писателю создать свой творческий стиль, который автором статьи рассматривается в сопоставлении.

Ключевые слова: лиризм, рассказчик, запустение, эпитеты, деревня.

Natalia A. Dudinova

Senior Lecturer
Department of Philological Disciplines and Methods of Teaching them Evpatoria
Institute of Social Sciences (branch)
«Crimean Federal University V. I. Vernadsky»

LYRISM AND BEING TRUTH OF THE BUNIN'S EARLY PROSE

Abstract. *The article analyzes Bunin's early prose in relation to lyricism and realism using the stories «The Gold Bottom» (1903) and «Antonov's apples» (1900) as examples. Comparison of different approaches in writing works allows the author to create his own creative style, which is considered in the article.*

Keywords: *lyrism, narrator, desolation, epithets, village.*

Для цитирования:

Дудинова Н. А. Лиризм и правда бытия ранней прозы И. А. Бунина // Гуманитарная парадигма. 2017. № 1. С. 42–45.

Творческий талант И. А. Бунина по достоинству не сразу был оценён в кругах русских литераторов. Язык писателя называли «парчовым», а стиль — «матовым серебром» [5, с. 11]. Однако как поэт и прозаик Иван Бунин был признан многими известными личностями (А. Чехов, Л. Толстой, А. Блок, Ф. Мориак, Р. Роллан, Т. Манн, Р.-М. Рильке, Я. Ивашкевич, Ю. Нагибин и многими другими), отмечавшими в его художнических подходах нечто особенное. В частности, Юрий Нагибин отмечал: «...я могу перечитывать лишь Бунина..., он меня ничему не учит, ни в чём не убеждает, не обращает в свою веру — да у него и нет её, — а просто даёт дышать сеном, травой, женщиной...» [6, с. 240].

Если у многих писателей был переходный творческий рубеж от поэзии к прозе, то для И. А. Бунина поэзия и проза что называется уживались и сосуществовали параллельно: не случайно его прозу, особенно раннего периода, называют «лирической». Вообще «...любой текст является либо прозаическим, либо стихотворным, но при этом стихотворный текст необязательно поэтичен, а прозаический необязательно лишён поэтичности..., любая художественная проза в известном смысле поэтична...» [7, с. 4]. Нотами лиризма пронизаны произведения, изображающие утро в деревне («...На ранней заре, когда ещё кричат петухи и по-чёрному дымятся избы, распахнёшь, бывало, окно в прохладный сад, наполненный лиловатым туманом, сквозь который блестит кое-где утреннее солнце, и не утерпишь ... побежишь умываться на пруд...» [2, с. 15]); лес («...славный лес. Горько и свежо пахнет берёзами, весело отдаётся под развесистыми ветвями *громыхание* бубенчиков, птицы *сладко звенят* в зелёных чащах..» [2, с. 31]). Звуковые и зрительные образы присутствуют во многих авторских описаниях, которые с помощью каждой отдельно взятой детали создают цельные пейзажи.

Нельзя сказать, что Бунину было абсолютно чуждо то, что Д. С. Лихачёв называл «мучительным началом» русской классической литературы, что его не мучили проблемы судеб народа или исторического пути родины. Однако на первое место всегда выходил особый лиризм повествования, рождавшийся во многом благодаря мастерству автора [8, с. 39]. «Картины природы у Бунина всегда лирически окрашены; в них отчётливо заметны традиции выдающегося мастера русского пейзажа Тургенева» [4, с. 307]. Автор, присутствующий в рассказе «Золотое дно», хотя слышит много плохого о деревне, всё равно восторгается тишиной: «зато тишина-то какая!» [2, с. 30]. Даже кучер Корней, который видит всё изнутри, восторгается землёй, и, одновременно подчёркивает: «...Не своё доброе. Без хозяина, известно, и товар — сирота. А земля тут — прямо золотое дно!» [2, с. 30]. Герои из рассказов писателя и сам автор, выступающий в произведениях рассказчиком, видят в деревне и отрицательные, и положительные стороны. «Меланхолично засинели поля, далеко-далеко на горизонте уходит за черту земли огромным мутно-малиновым шаром солнце..., как печальны кажутся в эти времена тёмные деревушки, мёртвую тишину которых будит звук рессор и бубенчиков!» [2, с. 33]. Закат солнца ассоциируется с умирающей деревней. Рассказчик был тут давно, поэтому особенно ему заметно всё это «запустение» [2, с. 29, 30, 31]. Слово «запустение» в коротком рассказе автор использует 4 раза и противопоставляется ему название рассказа «Золотое дно». Весь рассказ построен на контрасте.

Рассказчик не может понять, почему, если «расходится земля по народу» [2, с. 33], случилось такое опустошение деревни. А кучер объясняет, что земля расходится «по городским купчишкам да лавошникам... По ним, а не по народу... И опять же земля без настоящего хозяина остаётся: им ведь только бы купить, благо дёшево, а жить-то они ведь тут не станут!» [2, с. 33]. Племянник-студент сопоставляет красоту деревни, её возможности с правдой жизни: «...Издали — хоть картину пиши. А подойди — затхлостьем понесёт, ибо воды-то в нём (пруде — Д. Н.) на вершок, а тины — на две сажени, и караси все подошли... Дно-то, действительно, золотое, только до него сам чёрт не докопается!» [2, с. 30].

Автор хочет показать читателю не только внешнюю сторону «запустения», но и внутреннюю. С этой целью он заглядывает и в «барскую» деревню: осматривая дом, тоже констатирует отсутствие хозяйской руки: «...ещё мрачнее в этих пустых комнатах! Первая... была когда-то кабинетом, а теперь превращена в кладовую...зал, где в углах свалены книги, бывшие акварельные портреты, ножки столов...» [2, с. 32]. Эпитеты, которых в рассказе много, помогают передать и красоту, и правду деревенской жизни: разбитое окно, разошедшийся балкон, яркое солнце, золотисто-лиловые облака, золотое дно, славный лес, бледный месяц, темны деревушки, дорога забытая и неезженная, погибающие помещичьи гнёзда.

В рассказах, где изображается село до разрухи, лиризм доминирует. Рассказчик ведёт повествование от первого лица, но рассказ напоминает воспоминания («помню я...», «бывало...», «но, помню...»). Пейзажи в таких произведениях дополняют прозу деревенской сытой жизни: «...едешь солнечным утром по деревне, всё думаешь о том, как хорошо косить, молотить, спать на гумне..., вставать вместе с солнцем, и надеть чистую замашную рубаху, ...к этому прибавить здоровую и красивую жену..., а потом обед у бородатого тестя..., — так больше и желать невозможно!» [2, с. 16-17]. О том, что жить в деревне было хорошо, говорят и такие факты, что люди тут жили долго и «были все высокие, большие и белые, как лунь...» [2, с. 16]. Когда же воспоминания сменяются днём сегодняшним, то «...прежде такие усадьбы, как усадьба Анны Герасимовны, были не редкость. Были и разрушающиеся, но всё ещё жившие на широкую ногу усадьбы с огромным поместьем..., сохранились некоторые из таких усадеб ещё и до сего времени, но в них уже нет жизни...» [2, с. 18]. И, наконец, тему жизни в произведении «Антоновские яблоки» возобновляет описание дворянской охоты — «за последние годы одно поддерживало угасающий дух помещиков — охота» [2, с. 18]. Особенности лирики Бунина заключены в том, что романтические переживания совмещены с привычной жизнью [1, с. 37].

Постепенно тематика бунинской прозы расширялась. Писатель отходит от лирического стиля ранней прозы [9, с. 92]. Новый этап творчества Бунина начинается повестями «Деревня» и «Суходол». Но тема русской деревни останется одной из центральных тем прозы И. А. Бунина. Автор изображает любовь к родной земле с помощью пейзажей и угасающую деревню с помощью различных художественных приёмов. Одним из центральных приёмов является контраст, также используется большое количество эпитетов, метафор, сравнений. Лиризм Бунина можно назвать оптимистичным, описания — лаконичными, но точными и художественно детализированными.

Литература

1. Абраменкова Т. В. И. А. Бунин и Орловский край. Особенности лирики поэта // Русский язык и литература. 2016. № 1. С. 34–37.
2. Бунин И. А. Избранные сочинения / Вступ. ст., сост. и примеч. О. Михайлова. М.: Художественная литература, 1984. 750 с.
3. Введение в литературоведение. Основы теории литературы : учебник для бакалавров / М. П. Мещеряков, А. С. Козлов [и др.]; под общ. ред. В. П. Мещерякова. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2016. 422 с.

4. Волков А. А. Русская литература XX века. Дооктябрьский период. Изд. 5-е, испр. и доп. М.: Просвещение, 1970. 527 с.
5. Михайлов О. Н. Жизнь и творчество Бунина. Тула, 1987. 174 с.
6. Нагибин Ю. М. Дневник. М., 2005. С. 214–263.
7. Осипов Б. И. Русские стиховые системы: учебное пособие. Омск: Изд-во ОмГУ, 2005. 56 с.
8. Романов Д. А. Поэтика движения // Русский язык в школе. 2015. № 9. С. 38–43.
9. Соколов А. Г. История русской литературы XIX — начала XX века : учебник для бакалавров. 5-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2016. 501 с.

Книги, книги, книги...

Миленко Виктория Дмитриевна

Кандидат филологических наук, доцент
кафедры «Журналистика и славянская филология»,
Гуманитарно-педагогический институт,
ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный
университет», Российская Федерация,
Севастополь, e-mail: vika-milenko@yandex.ru

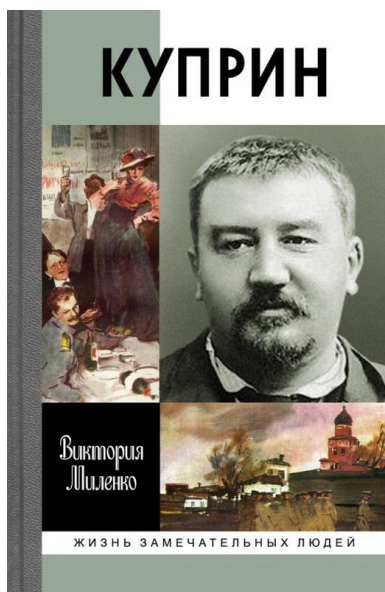
ОБ АВТОРСКОМ ПРОЕКТЕ «ВСТРЕЧАЙТЕ: КУПРИН!»



Куприноведение сложно отнести к неразработанной области современной филологии, оно опирается на обширную академическую библиографию. Наследие писателя также в значительной своей части издано и переиздано. Это и собрания сочинений (1957–1958, 1964), и сборники «Голос оттуда: 1919–1934» (М., 1999), «Мы, русские беженцы в Финляндии: Публицистика (1919–1921)» (СПб., 2001), «Хроника событий глазами белого офицера, писателя, журналиста» (М., 2006), «Пёстрая книга: Несобранное и забытое» (Пенза, 2015). Большим событием стала «Купринская энциклопедия» (Пенза, 2016) Т. А. Каймановой, обобщившая более чем полувековой научный опыт.

В то же время свыше 30 лет не выходило новых биографий писателя. До сих пор исследователям приходилось довольствоваться его жизнеописаниями советского периода (В. Н. Афанасьева, П. Н. Беркова, А. А. Волкова, Ф. И. Кулешова, О. Н. Михайлова и др.). Эти работы при всём их несомненном научном весе сегодня во многом устарели. Новейшее литературоведение стремится к разрушению биографических мифов и пересмотру акцентов и оценок.

В конце ушедшего года в серии «Жизнь замечательных людей» увидела свет биография «Куприн: Возмутитель спокойствия», написанная нами для издательства «Молодая гвардия». Последний раз знаменитая серия обращалась к



личности писателя в далёком 1981 году. Новая биография впервые была презентована на крупнейшей российской выставке-ярмарке интеллектуальной литературы «Non-fiction» (ноябрь 2016 года). Вскоре после выхода «Литературная газета» объявила «Куприна» «книгой недели» в РФ, тем самым подчеркнув значение этого события для культурной жизни страны: «Виктория Миленко первая взялась проверить фактологией мифологию, поднять архивные документы и неизвестные материалы, рассказать о творчестве автора сквозь призму его жизни, причём не только художественной, но и повседневной» [6, с. 1].

Подзаголовок книги — «Возмутитель спокойствия» — некоторых критиков побудил вспомнить одноименный роман Леонида Соловьёва о Ходже Насреддине. Другим показался неожиданным. Виктор Притула, например, отметил, что он его «насторожил»: «...тут вот сразу некий анонс эпатажности» [7]. Однако современников Куприна он бы не удивил: писатель и своим творчеством, и поведением постоянно стремился к нарушению устоев и потрясению основ. Далеко не случайно он стал частью мифологии и фольклора Наровчата, Петербурга, Гатчины, Одессы, Хмельницкого, Киева, Житомира, Балаклавы и других городов, где ему довелось жить. Слишком громкую и скандальную славу имел Куприн! И. А. Бунин предрекал это, говоря, что ему «и впрямь всякое море было по колено, всё трын трава... он так не ценил ни своего тела, ни ума, ни сердца, ни своей репутации, что был и ещё долго будет притчей во языцех» [2, с. 311].

Воссоздавая историко-политический и культурный фон эпохи, новая книга определяет ту степень скандальности, что несли в себе многие произведения Куприна. Отдельная глава посвящена повести «Поединок» (1905), принёсшей её создателю всероссийскую и даже европейскую известность. Это произведение впервые анализируется как политическая технология, во многом навязанная автору социал-демократами и призванная расшатывать армию и общество в революционном 1905 году. За «Поединок» писателю пришлось расплачиваться до конца своих дней, и именно в этом аспекте впервые рассматриваются его эмигрантские повесть «Купол Св. Исаакия Далматского» (1927) и роман «Юнкера» (1928–1932).

Книга богато иллюстрирована и наглядно демонстрирует, что Куприн всю жизнь кого-то или во что-то играл. В пору славы он примерил немало ролей, и для каждой — что немаловажно — находился фотограф. Сначала, вместе с повестью «Поединок» миру на снимках был явлен «бывший офицер», «новый поручик Толстой», бунтарь и почти революционер: военный мундир, разочарованный демонический взгляд. Затем (не без влияния Горького) появился «бродяга-босьяк»: мятая кепка, вытертый пиджачишко, брюки с бахромой. Чуть позже предстал «татарский хан»: хищный прищур узких глаз, бритая голова, тюбетейка, восточный халат, чубук, висячие усы. Ещё были «рыбак», «водолаз», «авиатор», «охотник», «огородник», «предсказатель», «пловец», «борец»...



Все эти амплуа рассматривались советским литературоведением всерьёз — как попытки писателя-реалиста познать мир. Рекламные и имиджевые моменты не анализировались, что уже в корне искажало картину. А вот современники Куприна многим его ролям не верили. «Куприн был написан Кнутом Гамсуном в сотрудничестве с Джеком Лондоном», — шутила Тэффи [8]. Ей и многим другим было очевидно, что главная роль Куприна — «лейтенант Глан», рассказчик и герой повести Гамсуна «Пан» (1894): хижина, ружье, собака. Марк Алданов иронизировал по поводу профессий, которые якобы освоил Куприн: «Думаю, что его жизненный опыт несколько преувеличен ходившими о нем легендами <...> Говорили, писали, будто он побывал в молодости дантистом, псаломщиком, грузчиком, торговцем. Как это могло быть? Ни дантистом, ни псаломщиком нельзя стать без определённых условий диплома или подготовки. Никакой причины работать грузчиком у Куприна никогда не было: это оплачивалось грошами, любая работа в газете давала гораздо больше, а для собственного удовольствия никто грузчиком не станет» [1, с. 219–220].

Однако житнетворчество далеко не всегда служило Куприну саморекламой; порой это была погоня за остротой ощущений. Разумеется, подобный герой сам определил жанр своего жизнеописания. Критика единодушна в том, что получился приключенческий документальный роман, а некоторые разгадали и более глубокую традицию: «...купринская биография похожа на кипящее молодостью захватывающее приключение. Севастопольский филолог выстроила её в жанре плутовского романа об авантюристе, без устали меняющем роли и маски» [4, с. 8].

Игровой импульс посылала и художественная натура писателя. Явственно автобиографическое творчество заставляло читателя гадать о прототипах и с любопытством ходить за теми героями, чьи имена Куприн оставлял подлинными. Так превратились в легенду 46-й Днепровский пехотный полк, где он служил и который карикатурно ославил в «Поединке»; Сашка-музыкант из одесской пивной «Гамбринус» и сама пивная. Так на страницах повести «Купол Св. Исаакия Далматского» обрели бессмертие офицеры и рядовые «белой» Северо-Западной армии, с которой писатель покинул Россию в 1919 году.

Новая биография впервые рассказывает о прототипах многих литературных героев Куприна, в частности, о балаклавских рыбаках, воспетых в цикле «Листригоны» (1907–1911). Роли Крыма в судьбе Куприна отводятся не просто значительное, но и решающее место. В Ялте ему удалось обрести покровительство Чехова, а затем — косвенно — и Льва Толстого; в Мисхоре, на даче первой жены писателя, родился «Поединок»; в Севастополе он попал в гущу событий Ноябрьского вооружённого восстания 1905 года. Что же касается Балаклавы, то это целый сюжет купринского мифа, который завершился много после смерти писателя, на наших глазах. Он же завершает книгу «Куприн: Возмутитель спокойствия»:

«В 2009 году здесь (в Балаклаве. — В.М.) открыли памятник писателю. Он вернулся в Балаклаву и — стоит на набережной, опершись на кованую решётку ограды, смотрит на море, на туристов с аквалангом, на детей с плавательным кругом... Жизнь продолжается, меняется, а Куприн остаётся в самой её гуще.

Кто может точно сказать, сколько людей ежегодно уезжают отсюда с одной мыслью:

– Приеду домой, обязательно прочту „Листригонов“!» [5, с. 337].

Закономерно, что и первая презентация книги в Крыму прошла в балаклавской библиотеке № 21, носящей имя писателя. Аудитория очень живо реагировала: вспоминала приезд в 1971 году Ксении Куприной (дочери от второго брака); предлагала открыть на набережной памятник героям рассказа «Белый пудель». Так на основе новой книги возник авторский проект «Встречайте: Куприн!», цель которого — популяризация творчества писателя в Севастополе и Крыму [3, с. 9]. Проект уже охватил и ещё охватит самые

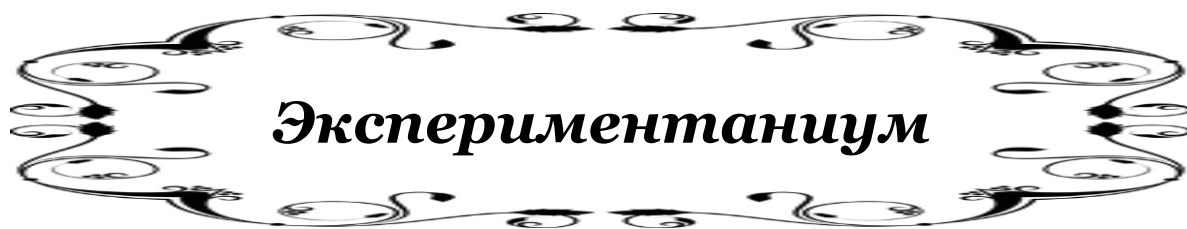


разные аудитории: школьников, студентов, кадетов Севастопольского президентского кадетского училища, экскурсоводов. Последние уже побывали на новой литературно-художественной экскурсии «Балаклава Александра Куприна», знакомящей с адресами и контактами писателя в этом рыбацком городке.

«Куприн: Возмутитель спокойствия» завершает биографическую трилогию, написанную нами для серии «Жизнь замечательных людей». Ранее увидели свет «Аркадий Аверченко» (2010) и «Саша Чёрный: Печальный рыцарь смеха» (2014).

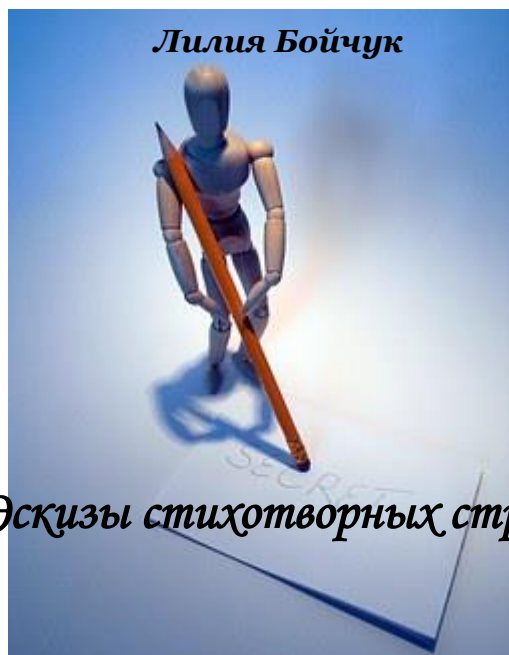
Литература

1. Алданов М. Памяти А. И. Куприна // Современные записки [Париж]. 1938. LXVII.
2. Бунин И. Перечитывая Куприна // Современные записки [Париж]. 1938. LXVII.
3. Демьяненко И. Стартует авторский гуманитарный проект «Встречайте: Куприн!» // Севастопольские известия. 2017. 11 февраля. № 5(1903).
4. Ковалёва Т., Панов А. Есть резон оставаться детьми. Виктория Миленко: «Куприн» // Труд [Москва]. 2017. 13 января. № 001.
5. Миленко В. Куприн: Возмутитель спокойствия. М.: Молодая гвардия, 2016. 366 с. (Серия биографий: Жизнь замечательных людей).
6. Мифы и реальность // Литературная газета [Москва]. 2016. 28 декабря. С. 51-52.
7. Притула В. Куприн в жизни // Проза-ру. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2017/03/22/858>
8. Тэффи. Моя летопись. М.: Вагриус, 2004. Режим доступа: <http://fanread.ru/book/3465972/?page=1>



Экспериментаниум

Эта страничка для тех, кто на пути творческих открытий и свершений, в поиске себя в искусстве сочинительства, публицистических заметок, литературной критики, философских эссе или... просто экспериментирует ☺



Лилия Бойчук

Эскизы стихотворных строф

«Химия» жизни

На фоне жизни мы рисуем тени:
Дом — плагиат, оригинал — в уме.
Довольствуемся лёгкостью Пи-связи,
А Сигму стойкую разводим в Кислоте.

Фундамент Щёлочи кладём мы в Основанье.
Реакцией сердец ракеты — ввысь!
Но мысль Оксидом травим, в результате,
Дожди Гидридов в землю — берегись!

Нерастворимыми Осадками живя,
Этерификация возвысит нас парами —
И мы Эфирами покинем навсегда
Планету, созданную нами.

С тобой и без тебя

Нет больше слов. Исчез мираж.
Густым туманом ясный взор объят.
Ответа тоже нет — какой пассаж!
И снова я с тобой и без тебя.

Холодный взгляд — должно быть ты разбит,
Расколот, раздроблён своей игрой
В любовь-мираж, в любовь-гамбит.
Теоретически тот бой проигран мной.

Оптическим законом вопреки
Твой спектр лучей сочтётся и, разя
Могучей силой слов вперегонки,
Он нитью будущности пронизал меня.

Лазурной лентой разноцветных снов
Умчались дни с далёкой пристани.
Моя Планета преступила суть основ
По направлению к орбите истины.



Литературное интермеццо

Мы как Овидия потомки и Вергилия
Шекспировых страстей играем роль
И, Дон Кихота принципы варьируя,
Избыть пытаемся Дантесову юдоль.

Хотим мы Пушкиным разрисовать обои
И Лермонтовым грусть объять,
А Льва Толстого гласом боли
На души полагаем мы печать.

И Достоевского рисуем на плакатах,
Которыми оклеиваем быт.
И стоит нам понять, что в этих фразах
И боль, и страх, и смерть, и... жизнь!

Бог — Он где-то рядом...

Бог — Он где-то рядом.
Дождь — лишь звук по крыше.
Слов твоих неярких
Я уже не слышу.
Заглянула в душу:
Ты — мой самый близкий.
Пробегаешь мимо
часто без улыбки.
Мне бы так хотелось
Взглядом пересечься,
Чтоб планеты наши
Оживились в сердце;
Мириады мыслей
Флейтой заиграли;
Нежность в серой дымке
Скрыла лик печали;
Взгляды человечьи
Растопили лёдник!
Друг мой, я свободна,
А ты — мира пленник.

Не броди по свету в поисках ответа...

Не броди по свету в поисках ответа.
На вопрос твой, друг мой, Бог ответит лишь,
Красотой рассвета и лазурью в цвете
Мудрость ярким солнцем в сердце засветишь.

И напомним миру о Его красе ты,
Жизни ключ откроешь в тайниках души.
О Его величье возвестишь с орбиты
Светом запоздавшей утренней звезды.

И расскажешь людям о любви Всевышней
Нежным тоном гласа, что нас в путь зовёт.
Он удел укажет, Он с тобой, но выше,
Даже в хмурый полдень милостив Господь.

Мир твой сокрушит Он ласкою ребёнка,
Камень льда растопит в горнице души,
И тогда опору обретёшь, но только
Связь с Небесным Домом рвать ты не спеши.

Выбор сделав, помни — в мире не один ты.
Если и свободен — помоги другим!
Красотой наполни и слова, и лики,
Для добра и света двери отвори!

Совет

Когда вокруг лишь люди-тени,
Когда боитесь вы «друзей»-волков,
То просто улыбнитесь, глядя в небо,
В лазурный свод беспечных облаков.

«Пятёрка смелых»... а я? **(размышления о прочитанном и увиденном)**

Богданович Антон

ученик 5–А класса
«Школа-гимназия №3» (г. Армянск)



Работа удостоена специального диплома на Республиканском конкурсе на лучшее литературное произведение «Проба пера — 2016» (номинация «Проза») (Симферополь) и диплома I степени на Конкурсе творческих работ в рамках VII Международной научно-практической конференции «Язык и личность в поликультурном пространстве» (16–18 ноября 2016 г., Севастополь).

На фото: Антон Богданович и руководитель Л. Н. Икитян.

В России позапрошлый год был годом литературы, прошлый — объявлен годом кино. Литература и кино в искусстве XX века очень часто пересекаются. Уровень современных «движущихся картинок» такой, что иногда сложно понять, где реальность выдуманная, а где настоящая, и этим кино привлекает юных зрителей. Однако я (поверьте, современный ребёнок) удивительно привязан к старым художественным фильмам. Один из них, особенный для меня, фильм 1970 года «Пятёрка отважных».

Наверное, каждый мечтал путешествовать во времени? Очень привлекательно оказаться в том или ином историческом моменте, уже произошедшем или ещё даже не случившемся. С перемещения во времени начинается фильм, о котором я всегда вспоминаю, отвечая на вопрос о моём любимом фильме. У его героев — школьников, посещающих музей боевой славы, — бурно разыгрывается фантазия и уносит их в немецкий тыл времён Великой Отечественной войны. Там они ведут активную диверсионно-партизанскую деятельность.

Лишь недавно я узнал, что фильм снят по повести белорусского писателя Алеся Осипенко и перемещение героев во времени — выдумка кинематографистов. Но попадание школьников в эпоху героических подвигов своих отцов и дедов для меня самый волнительный момент фильма, которого не хватает при чтении книги. Смелость ребят, познающих войну из музейных экскурсий, меня, знающего о ней тоже из рассказов и фильмов, восхитила. Все они — Лёва, Кеша, Данила, Максимка и единственная в «пятёрке отважных» девочка Густя, — пример мужества и самоотверженности. «Дайте мне любое испытание, я всё выполню!» — бесстрашно заявляет милая Густя, более всех восхитившая меня своим волевым характером.

Отвага — примета настоящих героев, поэтому так хочется быть похожим на них. Самое привлекательное в сюжетах о сражениях — это захватывающие дух события, а самое важное в таких историях — несокрушимость их участников. Поэтому этот фильм вызвал у меня, как принято говорить, массу впечатлений. Но

ещё больше он зародил вопросов. И вот меня преследует мысль: «А что же я? Я смог бы так, как они, если это понадобится не мне лично — Родине?» И вот уже на второй план уходят захватывающие киношные спецэффекты, интригующее «проникновение» героев фильма сквозь время и остались лишь вопросы к себе, и вот, что сегодня я могу на них ответить. Итак:

- Готов ли к подвигу?
 - Не уверен...
 - Смогу я, как герои фильма?
 - Не знаю...
 - Хватит ли сил довести начатое до конца?
 - Не пробовал...
 - Буду ли сомневаться в правоте своих действий?
 - А вот это вряд ли!
- Если они, мои сверстники, не сомневаются, то почему я должен?

Авторам



Приём материалов для публикации в №2 журнала «Гуманитарная парадигма» проводится **до 15 октября 2017 года**.

Приглашаем к сотрудничеству специалистов-гуманитариев — учёных, исследователей, студентов и магистрантов, аспирантов и докторантов, работников культурной и просветительской сфер, представителей творческой интеллигенции.

Наш журнал:

- научно-аналитический,
- практико-методологический,
- литературно-творческий.

Контакты:

e-mail редакции: red@humparadigma.ru
тел. +7(978) 822-68-62 (главный редактор).
