

Министерство образования и науки Российской Федерации
Государственное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический
университет»
Филологический факультет
Кафедра литературы и методики обучения литературе



Литература в контексте современности

*80 лет филологическому факультету ЧГПИ, ЧГПУ,
ЮУрГГПУ*



**Сборник материалов
X Всероссийской научной конференции
с международным участием**

Челябинск, 14 декабря 2018 г.

Челябинск, 2018

УДК 8(06)
ББК 83я43
Л 64

Литература в контексте современности: сб. материалов IX Всероссийской научной конф. с международным участием (Челябинск, 14 декабря 2018 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова; ЮУрГГПУ. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2018. – 132 с.

ISBN 9785912743511

Л 64

В сборнике помещены материалы X Всероссийской научной конференции с международным участием «Литература в контексте современности», проходившей в Челябинске 14 декабря 2018 г. Конференция посвящалась 80-летию филологического факультета ЮУрГГПУ и двум писательским юбилеям: 200 лет со дня рождения И.С. Тургенева и 90 лет Ч. Айтматову.

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

Редакционная коллегия:

Т.Н. Маркова, д-р филол. наук, проф. (ответственный редактор), Терентьева, д-р пед. наук, доц., Н.Э. Сейбель, д-р филол. наук, проф., Л.И. Стрелец, канд. филол. наук, доц.

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор

Е.В. Пономарева

Доктор филологических наук, профессор

Е.Г. Белоусова

ISBN 9785912743511

© Коллектив авторов, 2018



ТУРГЕНЕВ ИВАН СЕРГЕЕВИЧ
(1818-1883 гг.)

УДК 8Р2

Ю.А. Гимранова
(ЮУрГГПУ, г. Челябинск)

Проблема «отцов и детей» в постмодернистской аранжировке

На материале современной постмодернистской литературы (тексты А. Битова, Е. Водолазкина, Дм. Быкова, бр. Стругацких, Вяч. Пьецуха, Ю. Безелянского, О. Овчинникова, К. Булычева, В. Березжинского) осуществлен интертекстуальный анализ с целью выделения модифицированной проблемы «отцов и детей». При обращении к тургеневскому интертексту современные писатели переосмысливают классический вопрос, пытаясь раскрыть проблему в контексте социально-политических изменений рубежа XX – XXI веков.

Ключевые слова: интертекст, современность, «отцы и дети», переосмысление, модификация.

Julia A. Gimranova

The problem of "fathers and children" in the postmodern arrangement

On the material of modern postmodern literature (texts by A. Bitova, E. Vodolazkina, Dm. Bykov, Bro. Strugatsky, Vyach. Pyetsukha, Yu. Bezelyansky, O. Ovchinnikova, K. Bulycheva, V. Berezhinsky) carried out intertextual analysis with the aim of identifying a modified problem of "fathers and children." When addressing Turgenev's intertext, modern writers rethink the classic question, trying to solve the problem in the context of the sociopolitical changes of the turn of the XX – XXI centuries.

Keywords: intertext, modernity, "fathers and children", rethinking, modification.

Роман «Отцы и дети» с момента издания и по сей день обладает особым общественным значением, вызывая при этом неугасаемые споры. Вне зависимости от политического режима он остро воспринимается в любых историко-культурных обстоятельствах. Широко известный благодаря обязательному присутствию в школьной программе роман Тургенева становится обреченным на формирование устойчивых рецептивных стереотипов вокруг него. На сегодняшний день можно выделить три прочных

клише, связанных с «Отцами и детьми», на которые опирается современная русская литература. Безусловно, в основании этих стереотипов лежит справедливое и небезосновательное осмысление романа, только прошедшее общественную рецепцию. Современный исследователь творчества Тургенева, И.А. Беляева, выделяет следующие клише в восприятии классического текста:

1. «это книга, в которой отражен социально-исторический конфликт, возникший между отцами и детьми, либералами и демократами, дворянами и разночинцами...».
2. это текст о судьбе дворянства и будущем русской демократической мысли.
3. это история о трагической судьбе лишнего человека, Базарова, явившегося в этот мир преждевременно [2, 7-8].

В плане переосмысления главной проблемы романа Тургенева «Отцы и дети» нами были рассмотрены 1 роман, 7 текстов малых прозаических жанров и 1 драматическое произведение. 75 % исследуемых текстов содержат паратекстуальность: 5 текстов полностью берут заглавие классического романа, одно использует заглавие И.С. Тургенева в единственном числе, а эссе В. Пьецуха содержит в заглавии ономастическую цитату – фамилию главного героя.

Данные тексты можно разделить на три категории:

1. Переделывающие классический сюжет ремейки (бр. Стругацкие, О. Овчинников, Дм. Быков).
2. Содержащие неатрибутированные аллюзии на претекст (А. Битов, К. Булычев, В. Бережинский, Е. Водолазкин, Ю. Безелянский).
3. Подвергающие детальному разбору с гипертекстуальными элементами пародирования (В. Пьецух).

Роман «Пушкинский дом» Андрея Битова, впервые изданный в СССР в 1989 года, одно из первых произведений постмодернизма. Он является ярким образцом интертекстуальной игры писателя с хрестоматийными текстами XIX века. В романе автор не скрывает переосмысление классических произведений, а напротив, выводит его в качестве одного из доказательств профессионализма: «Мы склонны ... следовать освященным, музейным традициям, не опасаясь переключек и повторений, – наоборот, всячески приветствуя их, как бы даже радуясь нашей внутренней несамостоятельности», «воспользоваться даже тарой, созданной до нас и не нами...» [3, 4]. Заявление о намеренном использовании «тары» служит одной из важнейших целей постмодернизма: помещение настоящего, происходящего здесь и сейчас, в узнаваемые, испытанные рамки. Также данной цели служит и авторский выбор главной героини романа – эпохи. Старая «тара» для нового содержания видна уже из оглавления: «Отцы и дети», «Герой нашего времени», «Фаталист», «Маскарад» – и эпиграфов к главам. Авторы канонических произведений не указаны, но для эрудированного читателя, на которого безусловно ориентирован текст Битова, это и не нужно. Постмодернистская модель отражения окружающей действительности преломляет узнаваемые названия и цитаты и напоминает о неисчерпаемости тем, проблем и идей, поднятых классиками. А. Битов

стремится показать в романе не столько устаревшее, а скорее застывшее, музейное культурное пространство, от которого остались лишь заглавия. В свою очередь эти названия в современном мире приобретают другие смысловые оттенки.

Интересующий нас первый раздел под названием «Отцы и дети» имеет вводное значение в структуре романа: знакомит с персонажами и погружает в описываемую эпоху. Главный герой – Лева Одоевцев, у которого мало схожих черт, что с Базаровым, что с Аркадием Кирсановым, несет в себе вневременной, обобщенный образ «детей». «Отцы» представлены двумя героями – Модест Платонович Одоевцев, описание которого в главе «Отец отца» явно соотнесено с Павлом Петровичем Кирсановым, и дядя Диккенс (Дмитрий Иванович Ювашов). Они оба – носители идей прошлого, твердые приверженцы культуры и жизни ушедшего времени. Таким образом, герои раздела «Отцы и дети» суть воплощение «вечной» проблемы отцов и детей. А. Битов пытается проследить роль русской культуры и литературы как одного из ее воплощений, на определенном отрезке времени. Повторение конфликтов, идей и проблем реализуется не только через названия глав, разделов и эпиграфы, но через явные столкновения героев романа с устойчивыми художественными моделями – «лишним человеком», «новыми людьми», «героем нашего времени», романтической любовью и ситуацией дуэли. При этом обнаруживаются глубочайшие расхождения, деформации, стирающие предыдущий смысл. Как отмечает Липовецкий, «этот эффект связан с тем, что все то, что внутри классического контекста подлинно, в современности неизбежно оборачивается симуляцией» [6, 239].

Напитавшись классическими образами, Лева составил свое «понятие о том, какой должна быть реальность» [3, 63]. Не обладая своим опытом и знаниями (как дед или дядя Диккенс), он пытается разместить жизнь в музейных образцовых рамках. Цитаты в устах героев носят формальный характер, украшают речь, не подходя при этом к ситуации, в которой она произносится. Это позволяет нам понять: в данную эпоху происходит лишь усвоение оболочки культуры, а не ее сути. Наиболее явно это видно в сцене дуэли. В голове у Левы проносятся цитаты из «Героя нашего времени» Лермонтова (Печорин и Грушницкий), «Отцов и детей» Тургенева (Базаров и Павел Петрович), «Бесов» Достоевского (Ставрогин и Гаганов), «Дуэли» Чехова (Лаевский и фон Корен), «Мелкий бес» (Передонов и Варвара) и т.д. Поединок Одоевцева и Митишатьева смешон, пародиен, превращается в фарс, в излитие душ за выпивкой, переходящее в драку («Они долго, они обстоятельно и старательно дрались – некрасиво и неловко со стороны» [3, 117]). Существование по моделям прошлого – симуляция жизни в настоящем. Главный герой в конце романа прозревает, он видит это подобие жизни, «медных людей», не стыдящихся обнаженности своего лица. Он понимает: все вокруг симуляция, подобие, жалкое и ненужное, лишь представление о том, какой должна быть жизнь. Постоянно находясь между двух полюсов (натуральным, естественным, отмирающим (дед, дядя Диккенс, Альбина,

Бланк) и искусственным, симулятивным (отец, Митишатъев, Фаина), Лева Одоевцев принимает то место, которое он должен занять в жизни: он необходим современному миру в качестве симулякра естественности, натуральности, постоянства, носителя ценностей, опоры. Он будет выполнять роль своеобразного музея отжившей культуры. Показательным является и то, что жанр своего произведения Битов определил как «роман-музей», в котором собраны рамки, названия, фамилии, посмертные маски, раритеты и прочая «тара» прошедшей эпохи.

Пьеса Аркадия и Бориса Стругацких «Жиды города Питера, или Невеселые беседы при свечах»¹ (1990 г.) – единственное законченное драматическое произведение Стругацких, которое в рабочем дневнике именовалось как «Ночь страха». Действительно, весь текст пропитан страхом грядущей расплаты за собственные грехи, грехи своих отцов и своих детей.

Действие пьесы «Жиды города Питера...» разворачивается в пределах одной комнаты и одной ночи. Завязка – получение героями повесток, обязующих с вещами пройти в указанное место завтра в 8:00. Ночь под старый Новый год выбрана авторами не случайно. Это тот самый парадоксальный праздник, который отмечается только в России: «Совершенно очевидно, что это чей-то дурацкий розыгрыш. Сегодня же старый Новый год, вот и развлекаются какие-то кретины!» [11, 205]

Четко обрисованные персонажи комедии носят всем известные фамилии: Кирсанов и Базарин (суффикс -ов заменен суффиксом -ин, сохраняя значение «отнесенности/принадлежности» к «базару», что не меняет смысловой отсылки к герою Тургенева). Профессор Кирсанов «рослый, склонный к полноте, украшенный кудрявой русой бородащей, с подчеркнуто-величавыми манерами потомственного барина» [11, 198] не только фамилией и описанием напоминает тургеневского Павла Петровича, но и принципами, которых придерживается в жизни: благородство, милосердие, мораль, честность. Он не может смириться с тем, что «если власть у нас подоночная, так и мы все должны стать подонками» [11, 232]. Добрый знакомый семьи Базарин, «толстый, добродушнейшего вида» [11, 198], в затрапезной одежде. В отличие от Базарова, он не склонен к отрицанию принципов и авторитетов, очень словоохотлив, единственный персонаж, готовый признать свои грехи и покаяться. Только фамилия заставляет нас сравнивать этого персонажа со знаменитым нигилистом Тургенева. Это «отцы», старшее поколение.

Поколение «детей» в комедии представлено младшим сыном Кирсанова Сергеем и его другом Артуром. Старший сын, Александр Кирсанов – ведомый, слабый тип, нужен авторам для противопоставления своему брату. Сергей – целеустремленный, активный типичный представитель неформальной молодежи, в кожаной куртке и «варенках», сам зарабатывает себе на жизнь. Своего друга, сына вождя замбийского племени га и вепски («народность есть такая у нас в стране» [11, 214]) Артура представляет также, как представился «старичкам Кирсановым» Евгений Базаров: «А это, позвольте вам представить,

¹ Творчество А. и Б. Стругацких может быть вписано в контекст постмодернизма, поскольку оно обладает основными доминантами поэтики эпохи постмодерна: интертекстуальность, ирония, игра, уход от реальности.

Артур Петров. Артур Петрович! Мой друг! Вернее, мой боевой соратник. А еще вернее – мой славный подельщик...» [11, 214] Роль «главного нигилиста» в пьесе отдана именно Сергею: он произносит приговор поколению «отцов» – они сделали неправильный выбор в жизни, служили ложным идеалам.

Таким образом, Стругацкие заглядывают в будущее героев Тургенева, показывая их в роли «отцов», противопоставляя «детям». Уже Базарину звучат обвинения в неправильно построенной жизни, в ошибочных принципах, на что он, как когда-то Павел Петрович, теряется в ответах, волнуется и разочаровывается в самом себе. Смена ролей обостряется и ситуацией нравственного выбора: покаяться в грехах, отвергнуть собственные убеждения, измениться, приноровиться к новой жизни, к ценностям поколения детей.

Редукция романного жанра, как одно из проявлений кризиса крупной формы в современной литературе, приводит к сужению семантического поля классической проблемы. Современные авторы чаще избирают малые прозаические жанры в качестве одного из способов переосмысления формы романа. «Размер текста в данном случае становится не столько сжатием в количественном смысле, сколько в качественном» [7, 36].

«Короткий рассказ» или «рассказ-случай» (авторская жанровая номинация) Евгения Водолазкина «Отец и сын» (2012 г.) (сб. «Инструмент языка. О людях и словах») понижает вневременную проблему взаимоотношения поколений до уровня конкретной семьи «профессора Б., сына покойного академика Б.» [5, 44]. Одновременно происходит и трансформация «внутрисемейного конфликта» в конфликт общества (внешнего мира) с семьей, встающей на защиту чести и достоинства своего предка. Рассказ проникнут авторской иронией, которая находит выход в лексике (контаминация канцеляризмов («был расстроен в высшей степени», «было признано», «анатомические подробности проекта» [5, 44]) и экспрессивного высказывания («готов выпустить ... кишки через нос» [там же])), тематике (пробуждение первобытного инстинкта защитника в ученом), а также стиле повествования. Использование Водолазкинским коротких односложных предложений, создающих эффект протокольной записи, позволяет читателю сопresentствовать. Мы видим всю историю от начала и до конца: оскорбление («высмеивала излишнее увлечение академика литературой соцреализма» [там же]), угроза обидчику, вывод («Своего намерения профессор так и не осуществил» [там же]).

Название рассказа, во-первых, отражает частный характер описываемой проблемы, во-вторых, содержит аллюзивную отсылку к роману Тургенева, а также представляет собой намек на религиозную формулу, в которой заключена идея единственности Отца и Сына, которую по мнению современных исследователей отразил И.С. Тургенев в своем романе («универсальный характер противостояния старого и нового дополняется вопросом о том, кто же предписал этот закон противостояния, другими словами, вопросом о том, каковы же взаимоотношения тварного мира и Творца, то есть всеобщего Отца» [9, 60]).

Жанровая номинация, выбранная автором, «рассказ-случай», акцентирует на коммуникативности и лаконизме, точности описываемых деталей единственного события, изложенного в тексте, что, несомненно, сближает текст Водолазкина с анекдотом, который, в свою очередь, представляет в себе общую картину абсурдности жизни в современном обществе.

В постмодернистском ключе проблему взаимоотношения отцов и детей представляет Дмитрий Быков, перу которого принадлежит текст под названием «Отцы и дети – ремейк» с подзаголовком «Новые фрагменты старого романа» (2017 г.). Эта авторская номинация отражает содержание: четыре отрывка, повторяющие один сюжет – первую встречу Базарова и Павла Петровича, но в разном времени. Указать точные временные отрезки в своем произведении важно для современного автора, как и для Тургенева было важным указать конкретную дату – 20 мая 1859 года. Быков избирает значимые в истории России временные отрезки, каждый из которых привнес в общество определенный тип личности: время хрущевской оттепели – 1960-е (противостояние коммунистов-сталинистов и стиляг), эпоха застоя – 1975 (диссидентов и комсorghов), перестройка и годы гласности – 1988 (коммунистов и демократов) и 2007 – современная политическая ситуация (младореформаторов и политически активной молодежи).

Повторяющиеся фрагменты вписаны в эпизод знакомства Павла Петровича Кирсанова и Базарова, в четвертую главу классического романа. Начинаясь и заканчиваясь цитатой («В этот момент в гостиную вошел <...> Я нахожу, что Аркадий стал развязнее...я рад его возвращению» [12, 18-19]), ремейк Быкова обыгрывает вневременную ситуацию отсутствия общности мировоззренческих, этических и прочих установок различных поколений. Также игровое начало присутствует во введении в повествование второстепенного персонажа «старого охотника Тургенева» [4], понимающего, что именно он и есть тот самый «лишний человек», и убивающего себя. «Смерть автора» (Р. Барт) происходит на самом деле.

Повторяемость ситуации противопоставления предков и потомков осмысливается Дм. Быковым в игровой переделке, постмодернистском ремейке фрагмента классического романа, акцентируя внимание читателя на вечности проблемы, ее актуальности. «Метонимический принцип миромоделирования» [7] в тексте Быкова предполагает отражение всеобщего смысла бытия в конкретном предметно-бытовом плане. «Этот конфликт в русской литературе повторяется на каждом историческом переломе и воспроизводится в одних и тех же сущностных чертах с легкой переменной декораций» [4] – подводит итог сам автор.

Соотносит тургеневскую проблематику с недавним советским прошлым и настоящим России и Вячеслав Пьецух в эссе «Базаров как альбатрос» (2010 г.). Он соединяет два стереотипа: о трагической личности Базарова и о судьбе русской демократической мысли на российской почве.

Признавая талант Тургенева в создании четких, натуральных, верно подмеченных, запоминающихся образов, Пьецух все же не скрывает ироничного отношения к классику: «Вот и прекраснородушный наш писатель Иван Сергеевич Тургенев туда же: в знаменитом своем романе “Отцы и дети” он, казалось бы, всего-навсего вывел сердитого прогрессиста Евгения Базарова в качестве новейшего продукта российской действительности, а чувство такое, как перевернешь последнюю страницу романа, точно в дверном проеме внезапно встал фертом жуткий, оскаленный призрак в длинном черном балахоне, постоял-постоял и погрозил тебе увесистым кулаком» [10].

Речь нигилиста, по мнению Пьецуха, делает Базарова запоминающимся. Анализируя высказывания Базарова, современный автор раскрывает образ «прогрессиста», скрывающийся в разные времена под разными масками («под личиной ли социалистов-утопистов, анархистов или большевиков» [10], комсомольцев, партработников или демократов). Только одну нигилистическую максиму принимает автор: «Русский человек только тем и хорош, что он сам о себе прескверного мнения» [12, 43]. Именно самоедство как национальная черта мешает русскому человеку гордиться собой и своей страной, но она же делает его уникальным.

С помощью анализа тургеневского героя Пьецух заставляет задуматься читателя о современном политическом, экономическом и социальном положении в России. Ведь как бы ни было «чужало», сегодня русскому человеку остается только надежда: «Может быть, обойдется, а может быть, конец света на носу в том смысле, что русские тоже наперечет, и если нашей нации суждено спастись, то единственно благодаря чудесному легкомыслию или, вернее, неиссякаемой вероспособности в лучшее будущее, которую нам предоставили Небеса» [10]. А вечный образ «сердитого прогрессиста», «крайне несимпатичного» Базарова, даже сейчас «все реет над Россией в своем черном балахоне с кистями», то и дело предрекая новую «грандиозную социально-экономическую беду» [там же].

Образ Базарова лег в основу создания фантастического рассказа Олега Овчинникова «Доказательство» (2001 г.), сюжетом которого является спор Павла Петровича Кирсанова и Евгения Базарова. Имена героев не изменены, поскольку автор намеренно стилизует свое произведение под текст XIX века, что позволяет начать повествование с середины романа И.С. Тургенева.

За рамками повествования остается завязка – спор, описанный Тургеневым: Базаров призывает «отыскать в современном быту хоть одно утверждение, которое не вызывало бы полного и беспощадного отрицания» [8]. Кульминацией становится сцена испытаний «Небесного Летуна», с помощью которого нигилист пытается опровергнуть единственный тезис, который нашел Павел Петрович – «земля круглая» [там же]. Развязка же состоит в поражении «отцов» в лице Павла Петровича, которому до конца жизни мерещится смех нигилиста.

Установка на фантастичность позволяет современному автору акцентировать внимание читателей на несколько иной грани поставленной

Тургеневым проблемы: лишь нигилистам, способным все отвергнуть и поэтому абсолютно свободным от принципов и авторитетов, покоряется технический прогресс. Однако, им нет места на Земле, только в системе «Проксима Центавра». Выстраивая свой текст как доказательство, автор приводит читателя к мысли, что даже при свершении великих открытий, способных перевернуть сознание простого человека, нигилист Базаров остается лишним человеком на своей планете.

Также для писателей-фантастов проблема «отцов и детей» представляет интерес и на уровне универсального характера противостояния старого и нового.

Кир Булычев (Игорь Всеволодович Можейко) в рассказе «Отцы и дети» (1994 г.) иронично рисует социальную и экономическую катастрофу в развивающемся городе. Метафорическое высказывание «уменьшить аппетиты» переходит в буквальное исполнение приказа – взрослое население города уменьшено в два раза. Неизбежная детская революция приводит к аресту взрослых, закрытию школ, отмене умывания и супа, а также к неограниченному доступу к сладостям. Ничем не ограниченные дети (младшие школьники и детсадовцы) выстраивают свою диктатуру власти, поднимают руку на физически слабых маленьких родителей. За несколько дней свободы дети низвергают все авторитеты и буквально разрушают город Великий Гусляр. Добавление фантастического элемента в повествование способствует гиперболизации проблемы взаимопонимания поколений, которые в трактовке Булычева общего языка никогда не найдут.

Еще один писатель-фантаст, Владимир Бережинский в микрорассказе (авторская номинация) «Отцы и дети... и внуки» (2000 г.) заглядывает дальше, чем на одно поколение. Уже в названии появляются те, кто сменит «детей» на их пути отрицания. Обычная ситуация раскопок во дворе (ремонт теплотрассы или канализации) оборачивается метафорой. «Отцы» копали, «дети» закапывают (на следующий день во дворе «совершенно гладкая площадка»), а «внуки» («дети детей») снова роют: «Немного в стороне, у самого края бывшей ямы, сидел карапуз лет трех и сосредоточенно орудовал совком. За ним тянулась ровная широкая и глубокая канава...» Так, автор показывает вечность данной проблемы, а также круговорот жизни.

Еще одна оригинальная жанровая стратегия лежит в основе занимательной энциклопедии «Тысяча и два поцелуя» (2004 г.) публициста, писателя и журналиста Юрия Безелянского. Соединение произведений в энциклопедии составляет своеобразную мозаику, узор которой представляет часть целостного взгляда современного человека, находящегося в круговороте телевизионного, музыкального, компьютерного и прочих восприятий действительности. Авторская номинация – энциклопедия не отражает реального содержания произведения. Это скорее цикл публицистических заметок, статей, соотносимых между собой только тематикой – историей поцелуя. Малую форму своих текстов автор объясняет так: «Никаких трактатов... сузим все до маленького компонента, фрагмента...» [1, 131].

Современный писатель с помощью темы поцелуя (а именно отношения к нему в прошлом и сейчас) задевает проблематику взаимоотношения поколений и приходит к выводу, что постоянное движение истории оставляет правыми лишь детей. Потомки Базарова сегодня уже не лишние, а самые нужные люди. Безелянский от частного приходит к общему, от вопроса о поцелуе – к историко-социальному вопросу взаимоотношений старого и нового, уходящего и приходящего.

Таким образом, современная проза, обращаясь к классической проблеме «отцов и детей» сужает ее семантическое поле, опираясь на общественную рецепцию романа Тургенева, и модифицирует проблематику под современные исторические процессы за счет ее вневременного характера. Авторы тем самым стремятся через призму тургеневского произведения «разглядеть» героев современного времени, характеризующегося утратой онтологических, гносеологических, эстетических, этических установок.

Библиографический список

1. *Безелянский Ю.* Тысяча и два поцелуя: Занимательная энциклопедия – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2004. – 336 с.
2. *Беляева И.А.* «Отцы и дети» И.С. Тургенева: роман о «вечном примирении» [Электронный ресурс] // Портал Киберленинка. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ottsy-i-deti-i-s-turgeneva-roman-o-vechnom-primirenii> (дата обращения: 18.05.2018).
3. *Битов А.* Пушкинский дом. – М.: Изд. Азбука-классика, 2000. 500 с.
4. *Быков Дм.* Карманный оракул [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://ogrik2.ru/b/dmitrij-lvovich-bykov/karmannyj-orakul-sbornik/26960> (дата обращения: 17.05.2018).
5. *Водолазкин Е.Г.* Инструмент языка. О людях и словах. – М.: Астрель, 2012. – 349 с.
6. *Липовецкий М.Н.* Разгром музея. Поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом» // НЛО. 1995. №11. С. 230-244.
7. *Маркова Т.Н.* Эволюция жанров в прозе конца XX века // Современная литература конца XX-начала XXI века. Уч. пособие под ред. С.И. Тиминой – М.: Академия. 2011 – С.32-57.
8. *Овчинников О.* Доказательство [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/dokazatelstvo-read-327970-1.html> (дата обращения: 18.05.2018)
9. *Полтавец Е.Ю.* Отцы и дети в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». К вопросу о смысле названия / Тургеневские чтения – 4.: Русский путь, 2009. – 416 с.
10. *Пьецух В.* Базаров как альбатрос [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/4/pe14.html> (дата обращения: 17.05.2018)
11. *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н.* Собрание сочинений: в 11 т. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2007. Т.9. – 672 с.

12. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. Т. 7. – М.: Наука, 1980. – 640 с.

УДК 882-32

Л.И. Стрелец
(ЮУрГГПУ, г. Челябинск)

Топика онейрических пространств в малой прозе И.С. Тургенева

В статье исследуются организация художественного пространства онейрических текстов И.С. Тургенева, рассматривается значительный массив текстов, которые относятся к различным периодам творчества писателя, особое внимание уделяется произведениям последних лет. Высказывается предположение об эволюции пространственных структур данных текстов, особое внимание уделяется топосу границы между реальным и ирреальным пространствами.

Ключевые слова: *онейропоэтика, ирреальное, топос границы, сновидец, онейрическое пространство.*

Strelec L.I.

Topeka anarhicheskij spaces in the prose of I. S. Turgenev

The article examines the organization of the artistic space of oneiric texts by I. S. Turgenev, considers a significant array of texts that relate to different periods of the writer's work, special attention is paid to the works of recent years. The author suggests the evolution of spatial structures of these texts, pays special attention to the topos of the boundary between real and unreal spaces.

Key words: *neiropatia, the surreal, the topos of the border, the dreamer, varicelle space.*

Онейрические пространства Ежи Фарино определяет как пространства, «получающие вид то сновидений, то мечтаний, то миражей, то галлюцинированных картин, вызванных воображением или особым состоянием героя...» [8, с. 376].

Сон, одно из самых загадочных явлений в жизни человека, не могло не найти своего отражения в фольклоре и в литературе. Яркие онейрические тексты мы обнаруживаем в произведениях, принадлежащим к разным литературным эпохам. Замечательными мастерами в изображении сновидений были русские писатели, в их ряду особое место занимает И.С. Тургенев, в творчестве которого В.Н. Топоров в своей книге «Странный Тургенев» дает анализ «сновидческих фрагментов» из произведений писателя и предлагает

«хронологическую каталогизацию снов в тургеневских произведениях» [6, С. 137-138].

Особое внимание И.С. Тургенева к таким состояниям человеческого сознания, когда граница между реальными и ирреальными мирами оказывается проницаемой, неслучайно. Во многом этот интерес был связан с развитием психологической науки во второй половине 19 века, которое показало невозможность применения исключительно естественнонаучных опытов в исследовании, например, гипнотизма и бессознательного в психике человека. После господства материалистических взглядов и увлечения естественными науками в русском обществе в последние десятилетия 19 века приходит разочарование в их возможностях и поворот к мистике, религии, увлечению спиритизмом. В творчестве И.С. Тургенева это выразилось в его внимании к изображению таких моментов, которые не поддаются объяснению с исключительно рациональной точки зрения. Было бы упрощением считать, что этот интерес возник в творчестве писателя только в последние десятилетия, его всегда интересовала сфера сновидений, переходных сумеречных состояний человека, описание которых мы чаще находим в малой прозе писателя.

Названия и подзаголовки к произведениям И.С. Тургенева часто указывают на онейрическую тематику: «Призраки», «Сон»; «Клара Милич (После смерти)», стихотворения в прозе «Конец света (Сон)», «Встреча (Сон)» и т.д.

Уже в ранней повести «Андрей Колосов» именно сон, на который только указывается, но который не описывается, заставляет рассказчика принять важное решение, описание снов и видений присутствует в «Записках охотника», лейтмотивом повести «Затишье» становится знаменитая формула Кальдерона «Жизнь есть сон», важное место занимает описание сна, предсказывающего смерть героини, в повести «Несчастливая», мотив сонного оцепенения встречается в рассказе «Петушков», странные сны сняты рассказчику повести «Три встречи», в повести «Яков Пасынков» есть описание бреда, видений, в повести «Фауст» образ умершей матери воплощается в видениях героини, в повести «Первая любовь» также присутствует мотив сна.

Особенно сильно онейрические мотивы звучат в позднем творчестве И.С. Тургенева. В. Н. Ильин указывал в своей статье «Тургенев – мистик и метапсихик» на две стороны в творчестве Тургенева: «дневную», солнечную и «ночную», мистическую. Последняя, замечает он, «делает Тургенева не только первоклассным и совершенно современным писателем, но еще и писателем будущего, в значительной степени опередившим оба века – XIX и XX» [2, с. 159]. В этот период появляются произведения, где сны или видения становятся основными сюжетами, как в рассказе «Призраки», либо выполняют ключевую роль, как в рассказе «Сон» или в неоконченном рассказе «Силаев», свидетельствуют о нежной привязанности к уже умершей Агриппине повторяющиеся сновидения в повести «Бригадир», маркируют определённые этапы в развитии психического состояния героя в повести «Клара Милич». Писатель включает в ткань своих произведений изображение спиритического сеанса («Странная история»), гипнотического сна («Песнь торжествующей

любви)), сновидений, возникающих под влиянием подмешенного снадобья («История лейтенанта Ергунова»).

О существующем устойчивом интересе к сфере подсознательного свидетельствует тот факт, что И.С. Тургенев обращался к таким научным исследованиям в этой области, как книга Альфреда Мори "Сон и сновидения", работа К.Д. Кавелина «Задачи психологии», которую он переводил на немецкий язык, лекции физиолога И.М. Сеченова, труды психиатра В.Х. Кандинского.

Видения, предчувствия и сны для Тургенева значили многое, ему было свойственно обострённое ощущение мистического, когда «сквозь обычный мир давал о себе знать и другой, таинственный и недобрый. Он чуялся ему и в звездном небе, и в ночных шорохах, и в снах – сны всегда много значили в его жизни. К ним не так просто он относился» [1, с. 246].

Понятие «топос» в рамках нашего исследования мы рассматриваем в качестве единицы художественного пространства, которая, по мысли Ю.М. Лотмана, способна обозначать и непространственные отношения [3, с. 281].

Топика сновидений в произведениях И.С. Тургенева имеет ряд специфических и повторяющихся элементов, связанных с мотивным комплексом, сюжетом, образной системой, хронотопом. В онейрических текстах писателя переплетаются два мотива – любви и смерти, часто повторяется один и тот же сюжет – манящая за собой ускользающая красавица, догнать которую герой – сновидец не в силах. Образ незнакомки в белом мы встречаем в повестях «Три встречи» и «Клара Милич»: *«... она, моя красавица, мчится по воздуху, вся белая, с длинными белыми крыльями, и манит меня к себе. Я бросаюсь вслед за нею; но она плывёт легко и быстро, а я не могу подняться от земли и напрасно протираю жадные руки... я ищу её глазами, ... а уж она стала облачком и тихо поднимается к солнцу»* [Тургенев, V:216], *«Вдруг перед ним поднялось нечто вроде тонкого облачка. Он вглядывается; облачко стало женщиной в белом платье с светлым поясом вокруг стана. Она спешит от него прочь»* [Тургенев, VIII: 383]. И.С. Тургенев использует повторяющиеся образы-символы, которые встречались в сновидениях и видениях героев разных произведений. Это образы женщины в белом, пустыни, камня, розы, водных пространств.

Повторяющимся образом в сновидениях героев является образ смерти. Так нарисован этот образ в рассказе «Призраки»: *«Что-то тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пестрое, как брюхо ящерицы, – не туча и не дым, медленно, змеиным движением, двигалось над землей. Мерное, широкое колебание сверху вниз и снизу вверх, колебание, напоминающее зловещий размах крыльев хищной птицы, когда она ищет свою добычу...»* [Тургенев, VII:33]. Животное начало подчёркивается в образе смерти и во втором сновидении Аратова: *«На дне лежит, скорчившись, какое-то маленькое существо, похожее на обезьяну; оно держит в лапе склянку с тёмной жидкостью»* [Тургенев, VIII: 402]. В стихотворении в прозе «Насекомое» смерть предстаёт в образе насекомого, в рассказе «Живые мощи» Лукерья в третьем сне встречает по дороге на

богомолье свою смерть: «*глаза у ней, как у сокола, желтые, большие и светлые-пресветлые*» [Тургенев, I: 328].

Цветовая палитра большинства снов, соотнесённых с мотивом судьбы, скупая; центральное место занимает белый цвет, на фоне которого особое значение приобретают единичные цветовые образы – венок из алых роз, золотое солнце. Образы из сновидений постоянно меняются, так женщина в белом, которая символизировала судьбу, превращается то в облачко, то в ту, о которой постоянно думает герой, то в могильное изваяние; дворовый человек Лукьяныч становится Дон-Кихотом Ламанчским («Клара Милич», «Три встречи»).

Пространство и время сновидений условны, лишены всякой конкретики, изменчивы. Пространственные образы трансформируются, закрытое пространство превращается в открытое («Сон»). Постоянно повторяющийся в снах топос дороги также имеет специфические черты – это путь, который превращается в тупик, в лабиринт. Так в сновидениях реализуются фаталистические мотивы.

Иная цветовая палитра в предсмертных снах и видениях («Яков Пасынков», «Клара Милич»), в гипнотическом сне («Песнь торжествующей любви»), она поражает буйством красок. Так во втором сне Аратова, который автор называет угрожающим, герой видит красные яблоки, синее озеро, золотую лодочку. Утром перед смертью у Якова Пасынкова было видение: «*Что это? – заговорил он вдруг, – посмотри-ка: море... всё золотое, и по нем голубые острова, мраморные храмы, пальмы, фимиам...*» [Тургенев, VI: 133].

Важную роль в сновидениях героев И.С. Тургенева выполняет звук, который, как и запахи и тактильные ощущения, воспринимается обострённо. Это реплики героев сновидения, часто их смех, таинственные звуки, сопровождающие события, музыка, пение. Иногда именно звуковой образ из сна оказывает сильное воздействие на сознание героя, превращаясь в звуковую галлюцинацию («Сон», «Песнь торжествующей любви»).

Сопоставляя онейрические тексты разных периодов творчества И.С. Тургенева, мы видим, что граница между сном и явью, которая отчётливо обозначалась в ранних произведениях писателя, смещается и размывается в поздних, в которых реальное пространство и пространство сновидений накладываются друг на друга, герой-сновидец живёт в двух мирах одновременно, однако приоритетным оказывается иллюзорное пространство снов и видений, которые занимают всё большее место в текстах. «Граница» обладает не только пространственным значением, это переход из одного состояния в другое.

Виртуальное и реальное пространства в рассказе «Сон» мало отличаются друг от друга. Фантастические события происходят не только в иллюзорном пространстве, но и в реальном. Ночная буря, в завываниях которой герой слышит голос отца, внезапно возникающая на пустынной улице фигура закутанного в плащ арапа, пытаясь догнать которого, герой попадает на улицу из своего сна, довершают сходство этих двух миров. Повествование ведётся от

лица героя, у которого, по его собственному мнению, нервы «до времени расстроились», поэтому читателю сложно отделить реальность от видений рассказчика. В повести «Клара Милич» автор прибегает к двойному углу зрения на происходящее: с объективной позиции повествователя и с субъективной героя. После смерти Клары сон предопределяет действия героя, а в финале повести реальность для него перестаёт существовать, он уходит в мир видений и галлюцинаций. Однако наличие объективного плана повествования не всё может объяснить в повести, в частности, то странное обстоятельство, что в руке Аратова оказалась прядь волос умершей Клары.

В тургеневских онейрических текстах важную роль играют и пространственные образы, формирующие топос границы. Особенно ярко это проявляется в стихотворениях в прозе и других поздних текстах И.С. Тургенева. Образы ворот, дверей, свода, надгробного камня, порога, окна, водной глади, через которую переправляется герой на лодке, маркируют границу между жизнью и смертью, сном и реальностью, внешним и внутренним, рациональным и иррациональным. Так, в стихотворении «Природа» хранина с высокими сводами представляется своеобразной границей между смертным человеком и бессмертной Природой.

В стихотворениях «Конец света» и «Насекомое», которые имеют подзаголовки «Сон» границей между жизнью и смертью оказывается окно. Раскрытые окна – нарушенная, «раскрытая» граница между жизнью и смертью, сквозь которую проникает насекомое – смерть.

В сновидениях героев функцию границы часто выполняет дверь. Так, из «потаённой» двери появляется незнакомец с чёрными и злыми глазами в рассказе «Сон», через дверь, как кажется Аратову, в его комнату входит умершая Клара в венке из красных роз. Эта дверь открыта и в реальное пространство, и «всё таинственное» мигом исчезает, когда вместо Клары перед героем оказывается «его тётка, в ночном чепце с большим красным бантом и в белой кофте». В повести «Песнь торжествующей любви» перед нами ситуация общего сна. Это гипнотический сон, который сознательно вызывает Муций и бессознательно разделяет Валерия. Героям снится, что они входят в комнату, в которую ведут две двери. Дверь Валерии – граница между светлым миром её души, дверь Муция «безмолвно чернеет». Герои, находясь в сомнамбулическом состоянии, встречаются в саду, когда Фабий, пытаясь предотвратить это, закрывает дверь в сад, Валерия распахивает окно спальни, и только удар кинжала разрушает колдовские чары, делает непроницаемой границу между реальным и мистическим пространствами. Семантика топоса границы усложняется, дверь становится символом границы двух миров: мира живых и мертвых, а немой малаец, возрождающий к жизни своего хозяина, владеет тайным даром проникать через неё.

Таким образом, мы видим, что на протяжении всего творчества писателя границы сна обозначаются, однако в поздних произведениях усиливается тенденция изображать реальность как сон, это неизбежно приводит к размыванию границ. Чаще всего это происходит в произведениях, где

повествование ведётся от лица героя, который склонен к интуитивному осмыслению загадочных событий с иррациональных позиций.

Мир сновидений тургеневских героев лишён всяких социальных маркеров, художественное время приобретает условный характер, а пространство стремится к бесконечности.

Степень внимания И.С. Тургенева к миру сновидений делает его писателем, опережающим своё время.

В культуре 20-21 веков сон становится чрезвычайно значимым элементом, он впервые интерпретируется как текст, Ю.М. Лотман присутствие сна в тексте обозначает формулой «текст в тексте»: «Сон воспринимался как сообщение от таинственного другого, хотя на самом деле это информационно свободный «текст ради текста...» [4, с. 125].

Пытаясь выделить в современном литературном процессе писателя, чьё творчество сориентировано на создание онейрических пространств в наибольшей степени, мы неизбежно останавливаемся на произведениях В. Пелевина, которого считают писателем «пограничной зоны» (А. Генис), его повышенный интерес к изменённым состояниям человеческого сознания – миражам, снам, галлюцинации – известен («Иван Кублаханов», «Тарзанка», «Девятый сон Веры Павловны», «Чапаев и Пустота», «Спи» и др.) [5, с. 20]. Характерной чертой поэтики сновидений в творчестве В. Пелевина является их сконструированность, сделанность. Кажется, что автор не ставит перед собой задачу изобразить сон, похожий на сон, он создаёт «онейрореальность» Тургенев же стремился создать сон, похожий на сон. Это удавалось ему, вероятно и потому, что он не столько пытался придумать сон, сколько воспроизводил сон, опираясь на личную сновидческую практику.

Библиографический список

1. Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева // Далекое. М.: Советский писатель – 1991– 512 с.
2. Ильин В. Н. Тургенев – мистик и метапсихик // Литературная учеба. 2000. Кн. 3. – С. 158-179.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970 – 384 с.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. С.-Петербург: 'Искусство-СПБ', 2000 – 704 с.
5. Маркова Т.Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) – автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – Екатеринбург. 2003 – 50 с.
6. Топоров В.Н. Станный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998 –192 с.
7. Тургенев И.С. Собр. Соч.: В 12 т. М.: Художественная литература, 1975–1979.
8. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб, РГПУ им. А.И. Герцена, 2004 – 639 с.

Афористика Тургенева в трансмедиальном аспекте

На материале интернет-публикаций рассматриваются трансмедиальные преобразования афоризмов И.С. Тургенева. Многочисленные интернет-публикации демонстрируют прагматическую установку авторов. Тургеневские цитаты используются в сети в качестве «статусов» пользователей, «слоганов» интернет-каналов. Перенос известных высказываний классика в иную медиасреду меняет не только их смысл, но и трансформирует образ самого писателя.

Ключевые слова: афоризмы И.С. Тургенева, трансмедиальность, нарратив, Яндекс.Дзен.

Stanislav M. Shakirov

The aphorism of Turgenev in transmedial aspect

The article deals with the transmedial transformations of Turgenev's aphorisms on the material of Internet publications. Numerous publications on the Internet demonstrate the pragmatic attitude of their authors. Turgenev's quotes are used in the network as user's "statuses", "slogans" of Internet channels. The transfer of well-known statements to another media environment changes not only its meaning but also transforms the image of the famous classical writer.

Keywords: *I.S. Turgenev's aphorisms, transmediality, narrative, Yandex.Zen.*

Афористичность языка И.С. Тургенева, по словам современного исследователя, «является важной составляющей тургеневского стиля» [1, 130]. По справедливому суждению Ю. Н. Караулова, цитаты классиков как прецедентные тексты «перешагивают рамки словесного творчества, где исконно возникли, воплощаются в других видах искусств», приобретают свойство «реинтерпретируемости» [2, 217]. Это, в свою очередь, придает им «аргументационный потенциал, подтверждающий правоту коммуниканта» [3, 16]. Последнее свойство важно для понимания особенностей интернет-коммуникации. Наряду с традиционными подходами к пониманию афоризмов — философским, литературоведческим и лингвистическим [1, 130] мы считаем возможным введение медиакоммуникативного подхода, одним из аспектов которого является рассмотрение трансмедиальных преобразований литературного дискурса.

Нас заинтересовали следующие вопросы — какую роль и какое значение

имеют афоризмы и цитаты из текстов И.С. Тургенева в интернет-коммуникации, как меняется их исходный смысл и каковы возможные последствия подобного рода трансмедиального преобразования. Трансмедиальность, в нашем понимании, означает «выход за пределы медиа» и трактуется нами следующим образом: один и тот же объект (в данном случае, литературная цитата) в результате целенаправленной деятельности разных «переводчиков» преобразуется в рекламный слоган, в «статус» в социальной сети или в аргумент в интернет-чате. Исходный текст при этом преобразовании остается тем же, но меняется смысл цитируемого, определенные трансформации претерпевает и образ цитируемого автора.

Мы выбрали для анализа один из «нарративов», опубликованных в сервисе персональных рекомендаций Яндекс.Дзен. Нарратив — это серия «экранов», которые можно «пролистать» на смартфоне [4].

Тематика нарративов, по утверждению разработчиков, должна быть интересной конкретному пользователю. Для определения степени популярности в системе работает классификатор актуальности публикаций. Оценку популярности осуществляют технологии искусственного интеллекта. Для повышения активности создателей «нарративов» предусмотрена монетизация этого «сторителлинга». Как видим, нарративы похожи на рекламу, но не являются рекламой. Есть в них что-то напоминающее интернет-блогинг, но они не являются полноценными блогами. Таким образом, жанр нарратива изначально трансмедиален.

Среди многочисленных «каналов» Яндекс.Дзена наше внимание привлек канал «КУЛЬТ & ЛИЧНОСТИ». На стартовой странице этот канал определяет свое содержание так: «Знаменитости. Факты, рассказы, цитаты, анекдоты и байки из жизни известных людей» [5]. Отметим заметный рост аудитории канала: с июля по октябрь 2018 года аудитория канала увеличилась вдвое.

Нарратив «10 золотых цитат Ивана Сергеевича Тургенева» состоит из следующих цитат (в дальнейшем для ссылки на источник приводим номер из этого перечня):

«1. Учение — только свет, по народной пословице, — оно также и свобода. Ничто так не освобождает человека, как знание.

2. Берегите чистоту языка, как святыню! Никогда не употребляйте иностранных слов. Русский язык так богат и гибок, что нам нечего брать у тех, кто беднее нас.

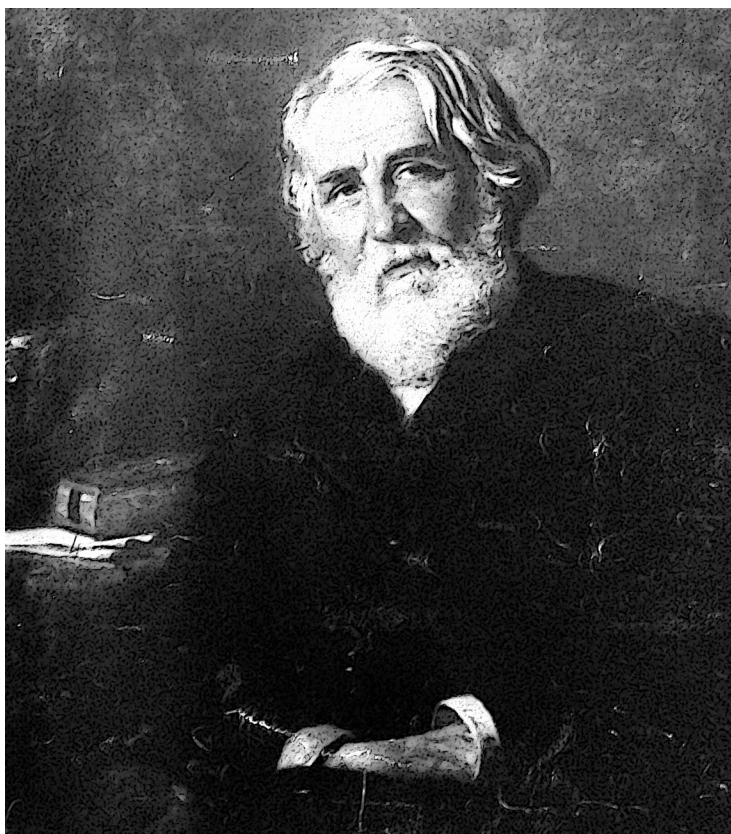
3. Наши недостатки растут на одной почве с нашими достоинствами, и трудно вырвать одни, пощадив другие.

4. Люди без твердости в характере любят сочинять себе «судьбу»; это избавляет их от необходимости иметь собственную волю — и от ответственности перед самими собою.

5. Чрезмерная гордость — вывеска ничтожной души.

6. Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!..

7. Предавший один раз, предаст и второй.
 8. Хочешь быть счастливым? Выучись сперва страдать.
 9. Я бы отдал весь свой гений и все свои книги за то, чтобы где-нибудь была женщина, которую беспокоила бы мысль, опоздаю я или нет к обеду.
 10. Счастье — как здоровье: когда его не замечаешь, значит оно есть» [6].
- Все кадры («экраны») нарратива сопровождаются портретом писателя.



Портрет И.С. Тургенева. Худ. К.Е. Маковский. 1871 г.

Ссылок на источники цитирования нет, что характерно для большинства интернет-публикаций. Нам удалось определить 6 источников (2, 3, 4, 6, 8, 10), 4 цитаты (1, 5, 7, 9) мы не смогли атрибутировать. Из 6 определенных определенных нами источников только три являются художественными произведениями («Стихотворения в прозе — 6, 8, повесть «Фауст. Рассказ в девяти письмах» — 10), цитаты 2 и 4 взяты из писем Тургенева, цитата 3 взята из статьи Тургенева о комедии А.Н. Островского «Бедная невеста». Из приведенного перечня больше всего цитат посвящены теме «Качества человека» (3,4,5,7), затем идут темы «Счастье» (8,10), «Русский язык» (2,6), по одной цитате посвящены теме «Любовь» (9) и «Знание» (1). Коммуникативная задача автора этого нарратива, таким образом, заключалась в создании образа «мудрого старца», сообщающего истины о человеке, счастье, любви, знании и языке. Многие ключевые для Тургенева темы, например, тема природы или тема народа здесь отсутствуют.

Подобного рода перечень афоризмов находим и в газетных публикациях. Так, например, газета «Аргументы и факты» опубликовала 3 сентября 2013 года

материал «Иван Тургенев. 20 цитат», приурочив публикацию к 130-летию смерти писателя и сопроводив ее фотографией пожилого Тургенева в «оксфордской» академической шапочке. Три цитаты из этого перечня совпадают с рассматриваемым нами нарративом (6, 8, 10). В отличие от интернет-публикации в газете указаны источники цитирования, правда, не всегда верные. Так, например, цитата «Счастье — как здоровье...» в «Аргументах и фактах» определяется как фрагмент «из писем», тогда как эти слова есть в повести «Фауст» (1856): «Оно <счастье> как здоровье: когда его не замечаешь, значит, оно есть» [7, 117]. «Стихотворения в прозе» названы в этой публикации «сборником мелодичных афоризмов о любви, смерти и человеческом бытии», а образы «тургеневских девушек — «эталонными описаниями российских дворянок». Эти типично «газетные» комментарии, на наш взгляд, осуществляют трансмедиальное преобразование «литературного» дискурса в «новостной».

Еще большее число совпадений мы обнаруживаем при сравнении с нарратива «10 золотых цитат...» с другими сайтами (rustih.ru, inpearls.ru, millionstatusov.ru и др.), на которых приводятся перечни цитат из Тургенева. Только две цитаты из нарратива (4 и 7) не встречаются на этих сайтах. Один и тот же набор цитат «кочует» по разным интернет-ресурсам. Выгода здесь обоюдная: популярные цитаты привлекают все новых и новых посетителей сайтов, увеличивая доход от рекламы, читатели, в свою очередь, получают фразы для «статусов» и «слоганов» в социальных сетях. Как сказано на сайте «Миллион статусов»: «Чтобы порадовать ваших друзей, / Мысль сформулировать точно. / Статусы для социальных сетей / Пишем мы денно и ночью» (<https://millionstatusov.ru>).

В группе «Стратегии успеха» в социальной сети «Одноклассники» в качестве слогана используется цитата «Люди без твердости в характере любят сочинять себе «судьбу» (<https://ok.ru/formulauspeshnogocheloveka/topics>). Создатель группы видит в этих словах Тургенева выражение «твердости», способствующей «эффективному привлечению успеха». Но если мы обратимся к первоначальному значению афоризма о «людях без твердости в характере», то получим совершенно иную картину. Перенос известных высказываний классика в иную медиасреду меняет не только их смысл, но и трансформирует образ самого Тургенева.

В книге Ю. Лебедева «Тургенев» (1990) приводится мнение Л.Н. Толстого о Тургеневе: «В тургеневском нежелании связывать себя с чем-то прочным и определенным в общественной жизни и в личном быту Толстой видел отсутствие страсти и живого порыва, последовательного увлечения, стремление превратить всю жизнь в скептическую игру» [8, 85]. Цитата о «людях без твердости в характере» взята из письма Е.Е. Ламберт от 10 (22) июня 1856 г. Тургенев пишет: «В мои годы уехать за границу — значит: определить себя окончательно на цыганскую жизнь и бросить все помышления о семейной жизни. Что делать! Видно такова моя судьба. Впрочем, и то сказать: люди без твердости в характере любят сочинять себе «судьбу»; это избавляет их от

необходимости иметь собственную волю — и от ответственности перед самими собою. Во всяком случае — *le vin est tiré — il faut le boire* [вино налито, так надо его надо пить (фр.)]» [9, 105-106]. Издатели сопровождают публикацию следующим комментарием: «В этих словах можно видеть намек на окончательный отказ Тургенева связать свою судьбу с О.А. Тургеневой и на предстоящее возвращение к «чужому гнезду» — в семейство Виардо» [9, 480]. «Тургенев и сам знал о том, что воля — слабое место его характера», — пишет в книге «Странный Тургенев (четыре главы)» (1998) В.Н. Топоров. «Это безволие Тургенев склонен объяснять своей принадлежностью к поколению людей сороковых годов» [10, 65]. Это рассуждение исследователь так же иллюстрирует приведенной выше цитатой из письма к Ламберт. Итак, на самом деле цитата о «людях без твердости в характере», объясняющая сложные душевные противоречия «лишних людей», становясь фрагментом нарратива, меняет свой смысл на противоположный.

Говорить о необразованности новых интерпретаторов Тургенева, на наш взгляд, представляется банальным. Однако нам не удалось найти в сети «умные» подборки афоризмов Тургенева, хотя бы отдаленно напоминающие, например, книгу «Русские писатели о языке (XVIII-XX вв.)» (1954), составленную Б.В. Томашевским и Ю.Д. Левиным. Каждый раздел этой книги начинается с библиографического описания источников, а сами афоризмы располагаются по темам. Раздел о Тургеневе состоит из трех частей: «Русский язык... Требования к языку литературы... Язык и стиль писателей» [11, 301-324]. Книга, изданная более полувека назад, оказывается более полной и системной, чем многочисленные интернет-публикации. Новейшие коммуникационные технологии и искусственный интеллект явно не способствуют углублению и систематизации знаний об афористике Тургенева.

Типологически сходное явление уже встречалось в истории мировой культуры. В рецензии на книгу Д. Хеллер-Розена «Разрушение традиции: об Александрийской библиотеке» (2018), опубликованной на портале «Горький» есть интересная мысль: «Не менее двусмысленна и роль [Александрийской] библиотеки в культуре: с одной стороны, она действительно была книжной сокровищницей, но, с другой, бешеная гонка за увеличением фондов привела к систематической фальсификации текстов и, как следствие, разрушению классической традиции, на руинах которой возникла филология, наука о восстановлении заведомо испорченных и потому не поддающихся полному восстановлению текстов» [12]. То, что происходило на рубеже эллинистической эпохи, повторяется и в нашу технологическую эру. Стремление во что бы то ни стало заполнить «фонды» всемирной паутины приводит к «порче» классического наследия.

Библиографический список

1. Ермаков, Р.В. Языковые особенности афоризмов И.С. Тургенева в эпистолярном наследии // Ученые записки Орловского гос. ун-та. Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 3-2. – С. 130-135.
2. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М. : Изд-во ЛКИ, 2010. – 264 с.
3. Гриценко, Л.М. Коммуникативные стратегии и тактики, репрезентируемые прецедентными текстами (на материале чат-коммуникации) // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. – 2013. – №1 (21). – С. 15-21.
4. Новый формат нарратив теперь доступен всем авторам Дзена [Электронный ресурс] / Блог компании Яндекс. – URL: <https://zen.yandex.ru/media/zenmag/novyi-format-narrativ-teper-dostupen-vsem-avtoram-dzena-5a5cad18a815f142b77a253a> (дата обращения: 19.09.2018).
5. КУЛЬТ & ЛИЧНОСТИ [Электронный ресурс] // Яндекс.Дзен : Платформа для авторов. – URL: <https://zen.yandex.ru/personality> (дата обращения: 14.10.2018).
6. 10 золотых цитат Ивана Сергеевича Тургенева [Электронный ресурс] / КУЛЬТ & ЛИЧНОСТИ [Канал пользователя] // Яндекс.Дзен : Платформа для авторов. – URL: <https://zen.yandex.ru/media/personality/10-zolotyh-citat-ivana-sergeevicha-turgeneva-5b0a7a082f578c07bf3cf69c?from=channel> (дата обращения: 14.10.2018).
7. Тургенев, И.С. Фауст. Рассказ в девяти письмах. Письмо шестое // Полн. собр. соч. и писем в 30 т. – Сочинения: В 12 т. – Т. 5. М.: Наука, 1980. – 546 с.
8. Лебедев, Ю. Тургенев. М.: Мол. Гвардия, 1990. – 176 с.
9. Тургенев, И.С. Письмо Е.Е. Ламберт от 10 (22) июня 1856 г. // Полн. собр. соч. и писем в 30 т. – Письма: В 18 т. – Т. 3. М.: Наука, 1987. – 706 с.
10. Топоров, В.Н. Странный Тургенев (четыре главы). М.: РГГУ, 1998. – 192 с.
11. Русские писатели о языке (XVIII-XIX вв.) / под ред. Б.В. Томашевского и Ю.Д. Левина. Л.: Сов. писатель, 1954. – 835 с.
12. Рубина, Глюк, Брежнев и другие книги недели [Электронный ресурс] // Горький : Проект о книгах и чтении. – URL: <https://gorky.media/reviews/rubina-glyuk-brezhnev-i-drugie-knigi-nedeli/> (дата обращения: 14.10.2018)

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Ч. АЙТМАТОВА

УДК 894.341

Б.Т. Койчув
Киргизия г. Бишкек

Дискурс стадияльного развития кыргызской литературы в творчестве Ч.Т. Айтматова

В.Т. Koychuev
Kyrgyzstan Bishkek

Discourse of the stadial development of Kyrgyz literature in the works of Ch.T. Aitmatova

В современном литературоведении в общем виде сложился абрис истории мировой литературы. Схематический его можно представить в следующем виде:

- Древнейшие литературы Востока (Египет, Шумеры, Вавилон и Ассирия);
- Древние классические литературы (Израиль, Китай, Иран, Индия, Греция и Рим);
- Древние литературы «молодых» народов Средневековья (тюркская, арабская, японская и т.д.);
- Литература Средних веков и Возрождения;
- Литература XVII века и эпохи Просвещения;
- Литература XIX века;
- Литература XX века;
- Современная литература.

Естественно, что стадияльное развитие национальных литератур отличается своеобразием, обусловленным этногеографическими и историко-культурными факторами. Однако есть и общие закономерности развития искусства слова от мифологически-религиозной картины мира до современных разнообразных художественных форм.

Кыргызской литературе было суждено пройти «ускоренный путь развития», в котором одним из узловых и определяющих факторов явилось творчество Ч.Т. Айтматова, во многом, бывшим первопроходцем. В его повести «Лицом к лицу» впервые в литературе Советского Союза была поднята тема дезертирства. Классицистический, по сути, конфликт между долгом и чувством для времени публикации произведения в 1958 году звучал достаточно актуально и убедительно. Однако в дальнейшем писатель возвращается к данной повести и в 1991 году дописывает страницы, призванные углубить психологическую убедительность произведения. И в этом проявились присущие Ч. Айтматову творческая неудовлетворённость достигнутым и стремление к совершенству. В

дальнейшем он дважды будет возвращаться к своему первому роману «И дольше века длится день», дописывая «интегрированную повесть» «Белое облако Чингисхана» (1991) и «Философские этюды» (2001).

Великий Гёте считал, что писатель должен быть одет в походный плащ, чтобы идти в ритме велений времени. Ч. Айтматов всегда был в пути, в поисках личности, воплощающей драматические, а порой и трагические взаимоотношения с обществом и временем.

Джамиля – героиня, по ставшему весьма распространённым высказыванию Л. Арагона: «самой лучшей в мире повести о любви», – с пробуждённым личностным сознанием выходит из патриархально-родового окружения в мир новых отношений. Как сложилась её дальнейшая судьба? Читателю неизвестно. Но он был свидетелем зарождения романтической любви, пробуждающей индивидуальное сознание и стремление творить свою жизнь согласно зову сердца.

Ч. Айтматов одним из первых, в духе шестидесятников периода «оттепели» с их идеологическими иллюзиями, реалистически расскажет о драматических страницах советской истории, изламывающей личностные судьбы.

Потом «после сказки» о «Белом пароходе» останется мальчик, так и не сумевший смириться с миром лжи и зла.

А где-то там, над бескрайними степями, всё летает птица Доненбай, призывающая человечество, положившее голову на плаху: «Вспомни имя своё!».

На заре человеческой культуры в недрах мифологического сознания вырвались ростки художественной литературы.

К.Г. Юнг в работе «Психология и поэтическое творчество» отмечал: «Нет ни единой первобытной культуры, которая не обладала бы прямо-таки изумительно развитой системой тайных учений и формул мудрости, т.е., с одной стороны, учений о тёмных вещах, лежащих по ту сторону человеческого дня и воспоминаний о нём, а с другой – мудрости, долженствующей руководить человеческим поведением. По этой причине вполне понятно, когда поэт обращается снова к мифологическим фигурам, чтобы подыскать для своего переживания отвечающее ему выражение» [1].

Думается, что данная мысль учёного вполне применима как для литературы прошлого, так и для произведений современных авторов, которые в поисках первооснов человеческого бытия вновь обращаются к мифам. Творческое обращение современных центральноазиатских писателей к мифологическим и притчевым структурам значительно расширяет философско-психологическую поэтику их произведений. Мифологические элементы органично входят в произведения Ч. Айтматова, А. Алимжанова, А. Нурпеисова, А. Кекильбаева, Т. Зульфикарова, Т. Пулатова и др., синтезируясь в поэтике романов и становясь составной частью художественной системы.

Мифопоэтическое начало пронизывает всё творчество Ч.Т. Айтматова. Мальчик из «Белого парохода», веря в природную связь его рода и матери-

олени, не смог жить, когда рухнул мир предков, созданный художественным словом.

В последнем заветном слове романа «Когда падают горы: Вечная невеста» Ч.Т. Айтматов вновь возвращается к архетипическим национальным образам культуры, противопоставляя их современной цивилизации.

Творческий путь Чингиза Айтматова от классицистических конфликтов и романтических устремлений, драматического осмысления коллизий исторического развития к философско-психологической проблематике трагизма бытия человека в мире высветил путь национальной культуры XX столетия. Художественный мир Чингиза Айтматова свидетельствует о том, что культурные пласты прошедших времён не исчезают бесследно, оставаясь в «долговременной» памяти народа, историко-культурном наследии, передающемся из поколения в поколение посредством слова, в котором запечатлеваются уходящие времена.

В творчестве Ч. Айтматова можно в художественном срезе обозреть эволюцию художественного сознания киргизской литературы XX – начала XXI веков. Ч. Айтматов, начиная свой творческий путь с «малых» и «средних» прозаических жанров рассказа и повести, приходит, в конце концов, к роману, видя в нём именно ту поэтическую структуру, которая смогла бы наиболее полно выразить его художественную концепцию мира.

Символично, что и последнее опубликованное произведение киргизского писателя является романом: «Когда падают горы («Вечная невеста»)» – своеобразное заветное слово Ч. Айтматова.

Последний роман Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)» на кульминационном перевале жизни высветил творческий путь писателя, в котором как отражение в горном озере, запечатлелись страницы культуры киргизского народа в контексте мировой цивилизации.

С первых страниц романа предстаёт перед нами ностальгический знакомый Ч. Айтматов. Анимализация, ярко представленная в предыдущих произведениях киргизского писателя, вновь включена в архитектуру художественной структуры романа «Вечная невеста».

Авторская мысль неторопливо течёт от истоков – при-род-ы, первобытной культуры, выраженной в мифах и обрядах, к прагматической цивилизации XXI века. Именно в данном контексте высвечивается святой образ вечной невесты, которая «пребывает в вечном покаянии за людской мир, и в этом глубина и сила её любви и горя... в ней выплеснулся мученический клик вселенского страдания... ностальгический мотив любви...».

Роман пронизывает свойственная Ч. Айтматову повествовательная рефлексия, заключающая в себе глубоко философское начало.

Мир природы и цивилизации осмысливается Ч. Айтматовым в их изначальном единстве и борьбе за существование, творение жизни и выживание в ней.

Драматические судьбы киргизского народа на пути обретения государственности находят своё отражение в описании исполнении обряда,

посвященного Вечной невесте, по разные стороны горной вершины: на китайской и кыргызстанской. Единый народ разобщён государственными границами, драматическими перипетиями исторической судьбы, борьбы за выживание этноса, но в нём по-прежнему теплится огонёк, зажжённый когда-то на заре человеческой мысли в поэтически-мифологической форме.

Обогащённый культурной мыслью классического мирового искусства, огонь этот горит в душе Арсена Саманчина. Он мечтает поставить легенду о вечной невесте на оперной сцене. Однако во времена массовой культуры мечта становится неосуществимой.

Таким образом, культурологическая мысль автора объёмлет культурные пласты: природного – народного – классического – массового. Каждому из этих пластов соответствует определённый стиль повествования. Кинематографическим методом монтажа автор чередует их, строя свою художественную концепцию.

Миф о вечной невесте излагается ритмической речью, а песня, посвященная ей, построена по законам народной лирической песни, с характерными для неё изобразительно-выразительными средствами: метафорами, олицетворениями и художественными повторами. Отметим, что народная традиция эпического сказа явно проявляется в повествовательной манере всего романа Ч. Айтматова.

Зачастую речевые акты начинаются в романе с союзов, предназначенных сохранять пластичность и преемственность повествования. Изложение Арсеном Саманчином легенды-притчи представляет из себя своеобразное описание оперного либретто и заставляет вспомнить период становления кыргызского профессионального музыкально-драматического искусства. Истоки происхождения легенды о Вечной невесте в творческом сознании Ч.Т. Айтматова требуют отдельного, дополнительного исследования. Заметим лишь, что её сюжетная линия схожа с сюжетами первых драматических произведений кыргызской литературы: К. Джантошева «Карачач» и М. Токобаева «Горемычная Какей», стихотворения С. Карачева «В осенней ночи», повести А. Токомбаева «Тайна мелодии». Вместе с тем отметим, что в легендарном сюжете Ч. Айтматова, в сравнении с другими, ступёвывается социальный элемент и на первый план выдвигается его вневременной характер.

Однако это с лихвой окупается при изображении реалий современной социально-экономической жизни. Повествование приобретает публицистический характер, явно выражена горькая авторская ирония, порой доходящая до сарказма.

Если в отношении романов Ч. Айтматова «И дольше века длится день...» и «Плаха» можно говорить об их философско-психологической жанровой доминанте, то «Вечную невесту» мы определили бы как философско-публицистический роман-завещание.

В художественную структуру романа в качестве эпилога включен рассказ «Убить – не убить». Задуманный и осуществлённый как отдельное произведение, он достаточно органично лёг в идейно-содержательный контекст

произведения, заостряя вопрос о нравственном выборе, стоящем перед человеком во все времена.

С творчеством Ч. Айтматова связано не одно поколение читателей, он смог воплотить в нём историю кыргызского народа и по праву памяти останется в ней, пока неизбежно художественное Слово. Ч. Айтматов в романе «Вечная невеста» вновь возвращается к поиску духовных истоков человечности, стремясь внести свою лепту в извечную дорогу к Истине, смысла земного бытия.

Произведения Ч. Айтматова звучат как мощный трагический реквием своей эпохе, канувшей в Лету.

Слова – крылья души Ч. Айтматова, подобно «улетающей стае», рождают светлую печаль от расставания и надежду, что придёт новая весна, и вновь закурлычат журавли, неся надежду на обновлённую жизнь.

К проблемам планетарного масштаба Ч. Айтматов выходил через национальное мирозерцание, посредством извечного Слова ставя «проклятые» вопросы человеческой жизни на пути постижения смысла смерти. И в этом непреходящее значение его творчества.

Выводы:

1. Творческий путь Ч.Т. Айтматова от классицистических конфликтов и романтических устремлений, драматического осмысления коллизий исторического развития к философско-психологической проблематике трагизма бытия человека высветил путь кыргызской культуры XX столетия в контексте мировой цивилизации.

2. Художественный мир Ч.Т. Айтматова свидетельствует о том, что культурные пласты прошедших времён не исчезают бесследно, являясь основой менталитета народа, выражаясь в историко-культурном наследии и интерпретациях современной жизни

3. В художественной структуре произведения «Когда падают горы (Вечная невеста)» выявляются историко-культурные пласты: природный – мифологический и религиозный – классический – социально-детерминированный – постмодернистский – информационно-глобальный.

Библиографический список

1. Юнг, К.Г. Психология и поэтическое творчество [Текст]/ К.Г. Юнг // <http://www.jungland.ru/Library/Poezia.htm>.

Роман Ч.Т. Айтматова «И дольше века длится день» в школьном изучении

Рассматриваются проблемы исчезновения романа Ч. Айтматова «Буранный полустанок» из школьной программы. Утверждается важность его изучения в контексте проблем воспитания современных школьников.

Ключевые слова: программа по литературе, русская литература, тема памяти, специфика романной формы, воспитывающая проза.

Elena V. Mikhina

Roman Ch.T. Aitmatova "More long lasts than an eyelid day" in school studying

Problems of disappearance of the novel of Ch. Aitmatov "the Buranny substation" from the school program are considered. Importance of its studying in the context of problems of education of modern school students is approved.

Keywords: the program for literature, the Russian literature, memory subject, specifics of a novelistic form, the bringing-up prose.

Чингиз Торекулович Айтматов – автор, без творчества которого «в советской литературе /.../ образуется осязаемый провал, поскольку именно этот писатель затронул глубже остальных вопросы нравственности в народе нашем, связал их с первоисточником и продолжил разговор о Христе, к которому до него обращался один лишь Михаил Афанасьевич Булгаков» [1, 36-37]. Чингиз Айтматов – /.../ может быть, один из самых крупных писателей современности. Он обладает не только талантом воссоздать пером мир во всех его противоположностях и сложностях, воссоздать человеческую душу, заглянуть в ее бездны /.../. Но у Чингиза Айтматова есть, быть может, один из редчайших талантов – талант слышать время. С удивительной глубинностью и мощью он отображает в своих произведениях самые насущные, самые болевые точки сегодняшнего хода жизни» [2, 37]. «Произведения Чингиза Торекуловича Айтматова принадлежат к числу самых читаемых и почитаемых не только в независимых государствах Народов Содружества, но и во всем цивилизованном мире» [3, 172].

Вот такие характеристики давались писателю совсем недавно. Однако его произведения сегодня не включаются ни в одну из программ по литературе для старших классов [4], [5], [6], [7], [8]. Нет его имени и в обзорных темах. Возможно, ситуация объясняется тем, что раньше Айтматова называли советским писателем, а теперь он не вписывается ни в раздел «Из литературы

народов России» (Программа под редакцией В.Я. Коровиной), ни в раздел «Из зарубежной литературы», включающий произведения мировой классики.

По мнению Г.Л. Нефагиной, русская проза конца 80-х – начала 90-х годов неоднородна по своим эстетическим принципам и этико-философским установкам. Она распадается на три течения: неоклассическую, условно-метафорическую и «другую прозу» [9, 20]. В неоклассической прозе выделяется два стилевых течения: художественно-публицистическая ветвь и философичная проза, куда включается и проза Ч. Айтматова. И хотя цельная система философских взглядов отсутствует, однако автор стремится соотнести конкретные проблемы нашего времени с чем-то надвременным, с общечеловеческими поисками. Вслед за Г.Л. Нефагиной мы не делим культуру на русскую и русскоязычную. Величие русской литературы в том, что она включает в себя произведения, в которых национальный (грузинский, кавказский, киргизский) мир, воссозданный на русском языке и уже поэтому увиденный русскими глазами, поднимается до всечеловеческого уровня, отвечая требованиям «всемирной отзывчивости» и «всепримиримости» [9, 26].

Утрата имени Айтматова в школьных программах ощущается как невозполнимая потеря, ведь его произведения направлены прежде всего на воспитание молодого поколения. Сам писатель так сформулировал свое творческое кредо: «Самые возвышенные и самые простые материи, которыми оперирует литература, в конечном счете должны возродить все лучшее в нас, в людях. А это значит способствовать воспитанию в человеке добра, раздумий о разумном и справедливом устройстве жизни на земле, раздумий о судьбе современного человека, о его настоящем и будущем» [10, 202]. Однако Ч.Т. Айтматов (наряду с Ф.А. Абрамовым, В.П. Астафьевым, В.И. Беловым, А.Г. Битовым и др.) все еще входит в перечень авторов, чьи произведения (не менее трех по выбору) должен знать выпускник, сдающий ЕГЭ по литературе [11]. Таким образом, имя писателя, хотя и прочно забыто составителями школьных программ, не вовсе исчезло из смыслового поля ученика и учителя.

К сожалению, современные оценочные средства уровня подготовленности учащихся по литературе, тяготея к стандартизованности, оговаривают направление, тему сочинения, количество аргументов и число слов, чем приводят к разрушению творческой составляющей работы. Литература из учебника жизни превращается в банк аргументов по той или иной теме, о чем свидетельствуют однотипные и формальные сочинения. Однако уже с 2014-2015 учебного года выдвигаемые направления так или иначе оказываются связаны с произведениями Ч. Айтматова («Спор поколений: вместе и врозь», «Чем люди живы?», «Доброта и жестокость» и т.п.). **Иначе и быть не может, поскольку автор размышляет над проблемами вечными и вневременными** [12].

Второй этап творчества Ч. Айтматова открывается романом «И дольше века длится день» («Буранный полустанок», 1980). В 1990 г. опубликовано дополнение: «повесть к роману» – «Белое облако Чингисхана», где судьба одного из самых трагических героев – учителя Абуталипа – развивается как бы

параллельно с древней легендой. Роман посвящен важным современным проблемам, которыми, как и вся большая страна, живут люди маленького полустанка Боранлы-Буранного в Сары-Озекских степях. Здесь возникает тема исторического прошлого и памяти древней культуры. Носителем полузабытых древних традиций в романе выступает Буранный Едигей. И хотя сам он уже с трудом вспоминает молитвы (изменения жизненного уклада коснулись и его), но в душе героя сохраняется связь с предками и понимание необходимости этой связи. Сам Айтматов в интервью «Учительской газете» вспоминает, как в его родном аиле Шекер считалось непереносимым долгом знать своих предков до седьмого колена. Старики испытывали мальчишек, задавая им вопросы об их роде. «И если окажется, что мальчик не знает свою родословную, то нарекания дойдут до ушей его родителей. Что, мол, это за отец без роду, без племени. Куда он смотрит, как может расти человек, не зная своих предков» [14]. Об этой моральной ответственности и говорит автор, создавая противопоставленные Едигею образы представителей молодого поколения – детей умершего Казангапа – Сабитжана и Айзады. Ни сын, ни дочь не понимают важности происходящих событий: плача над отцом Айзада жалеет прежде всего свою незадавшуюся жизнь, а чванящийся знаниями и жизнью в городе Сабитжан готов зарыть отца где угодно и «чем быстрее, тем лучше» [15, 28].

Тема памяти поддерживается и вставной легендой о манкуртах. В ней появляется образ страшной пытки с помощью обруча из верблюжьей кожи – шири. Палачи надевали на голову пленника шири, которое усыхало на солнце и причиняло ему невыносимую боль. Пытку выдерживали лишь самые стойкие, теряя при этом способность мыслить и помнить. Людей, потерявших память, называли манкуртами. Родственники обычно отказывались от них, понимая, что слушаются они лишь своих новых хозяев, а о прежней жизни ничего не помнят. Только Найман-ана попыталась спасти своего сына, манкурта Жоламана, но ничего не всколыхнулось в его сердце, и он выполнил приказ убить свою мать. Древняя легенда откликается в романе темой современного манкуртизма, поразившего многих героев, начиная от рядовых обывателей и кончая главами государств. Чтобы показать, как именно это происходит, Айтматов рассказывает читателю не только историю разрушенной святыни – древнего кладбища Ана-Бейит, он обращается к будущему, к теме контакта с внеземной цивилизацией – жителями планеты Лесная Грудь. Так в романе помимо современного и легендарного сюжетов появляется научно-фантастический.

«Специфика айтматовской романной формы – в соединении на первый взгляд несоединимого. С одной стороны, современный сюжет произведения раскрывается в лучших традициях жизнелюбивого реализма в его национальном выражении (почти единогласной была оценка образа Едигея как одной из самых больших художественных удач романа). Что же касается будущего, то здесь Айтматов приводил в действие иной художественный механизм – жанр притчи, когда полностью может исключаться «обстановочность», действующие лица не наделяются разработанными характерами и т. д. Автор как бы предлагает читателю свои условия игры –

возможность собственного моделирования деталей в «предлагаемых обстоятельствах». Но главное для Айтматова – мораль притчи, категорический нравственный императив» [16, 27]. Прочитанное мнение исследователя К.Ф. Бикбулатовой не противоречит предисловию «От автора», помещенному перед текстом романа. В нем писатель сам предлагает координаты, в которых необходимо рассматривать его произведение: «Человек без памяти прошлого, поставленный перед необходимостью заново определить свое место в мире, человек, лишенный исторического опыта своего народа и других народов, оказывается вне исторической перспективы и способен жить только сегодняшним днем. /.../ я опираюсь на легенды и мифы, на предания как на опыт, предназначенный нам в наследство предыдущими поколениями. /.../ Фантастическое – это метафора жизни, позволяющая увидеть ее под новым, неожиданным углом зрения. /.../ Вот я и хочу, чтобы сарозекские метафоры моего романа напомнили еще раз трудящемуся человеку о его ответственности за судьбу нашей земли...» [15, 6-8]. Р.М. Мейрамгалиева также видит в романе «трагедию многочисленных народов, оказавшихся в бывшем Союзе на грани языковой, геохозяйственной, культурно-исторической катастрофы. Соппротивление манкуртизации стало для них вопросом непреходящей актуальности» [3, 175]. Она отмечает и повышение значимости проблемы манкуртизма в наши дни, выявляет проблему кризиса нравственности, «этой всеобщей беды человечества, расшатавшегося собственные опоры существования» [3, 175].

Однако существует и диаметрально противоположная трактовка идейного смысла произведения. Так В.В. Силин, исследуя диалогичную структуру романа «Буранный полустанок», утверждает, что в отказе от его монологической интерпретации как романа-притчи, данной Г.Д. Гачевым [17, 591], рождается понимание бинарности взгляда автора на проблему сохранения исторического наследия. Сопоставляя две легенды романа (о манкуртах и певце Раймалы-ага), исследователь делает вывод, что «две легенды, изложенные в романе «Буранный полустанок», выражают конфликт двух противопоставленных идей, касающихся отношения людей к своему национальному культурному наследию. Легенда о манкурте утверждает необходимость бережно хранить культурные ценности, чтобы не уподобляться манкурту, забывшему родину и собственную мать. Легенда о влюбленном певце, напротив, говорит о необходимости отказываться от народных традиций, если они ущемляют свободу человека и социальный прогресс. Идеи романа противопоставлены друг другу в бинарной оппозиции» [18, 241]. И хотя подобное понимание романа, на наш взгляд, довольно логично, мы все-таки отказываемся принимать трактовку образа Буранного Едигея как современного манкурта лишь потому, что он отгородился от враждебного и непонятного внешнего мира. В повторяющемся символическом образе пронсящих мимо полустанка «с востока на запад и с запада на восток» поездов мы видим идею быстротекущей жизни, несущейся на огромной скорости мимо всего того, что некогда составляло ее смысл. Вслед за исследователем К. Султановым мы считаем, что «айтматовских героев отличает

этика самопреодоления ради обновления «духовного уклада», что означает не столько разрыв с традицией, сколько ее продление в новых условиях, обеспечивающее сбережение «духа народа» [18]. И не говорить с подростками об этих проблемах хотя бы на уроках внеклассного чтения, раз уж нет возможности включить произведения в основную программу, на наш взгляд, контрпродуктивно.

Библиографический список

1. Вуколов, Л.И. Современная проза в выпускном классе: Кн. для учителя / Л.И. Вуколов. – М.: Просвещение, 2002. – 176 с.
2. Ульянов, М. Талант слышать время / М. Ульянов // Учительская газета. – 13 декабря. – 1988.
3. Мейрамгалиева, Р.М. Полисемантическая структура произведений Чингиза Айтматова / Р.М. Мейрамгалиева // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – № 2(148). – 2014. – С. 171–175.
4. Программа общеобразовательных учреждений. Литература. 10-11 классы (Профильный уровень). / Под редакцией В. Я. Коровиной. – 9-е издание. – М. : Просвещение, 2007.
5. Программа по литературе для 5-11 классов общеобразовательной школы / авт.-сост. Г.С. Меркин, С.А. Зинин, В.А. Чалмаев. – 6-е издание. – М.: ООО «ТИД «Русское слово – РС», 2010. – 200 с.
6. Русский язык и литература (базовый уровень) : программа для 10-11 классов: среднее общее образование / Т.М. Воителева, И.Н. Сухих. – М. : Издательский центр «Академия», 2014. – 94 с.
7. Программа по литературе 10–11-е классы. Профильный уровень / Е.С. Абельюк, З.А. Блюмина, К.М. Поливанов // Журнал «Литература». – № 15. – 2003. // <http://lit.1september.ru/article.php?id=200301507>
8. Агеносов, В.В., Архангельский, А.Н., Тралкова, Н.Б. Рабочая программа к линии УМК Русский язык и литература: Литература. Углубленный уровень. 10-11 классы / Под редакцией В.В. Агеносова и А. Н. Архангельского. – М. : ДРОФА, 2014.
9. Нефагина, Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. – Мн. : НПЖ «Финансы, учет, аудит», «Экономпресс», 1997. – 231 с.
10. Шошин, В.А. Литература народов СССР. – Москва: Просвещение, 1982. – 222 с.
11. Кодификатор элементов содержания и требований к уровню подготовки выпускников образовательных организаций для проведения единого государственного экзамена по литературе – 2019 / Федеральный институт педагогических измерений. // <http://www.fipi.ru/>
12. Итоговое сочинение // Федеральный институт педагогических измерений. // <http://www.fipi.ru/>

13. Чингизу Айтматову 60 лет. С надеждой на человека // Учительская газета. – 13 декабря. – 1988.
14. Айтматов, Ч. И дольше века длится день: Роман. – Ф. : Кыргызстан, 1981. – 296 с.
15. Бикбулатова, К.Ф. Айтматов Чингиз Торекулович // Русские писатели, XX век. Биобиблиогр. слов. В 2 ч. Ч. 1. А-Л / Редкол. Н.А. Грознова и др.; Под ред. Н.Н. Скатова. – М. : Просвещение, 1998. – 784 с.
16. Гачев, Г.Д. Задумавшийся скиф. О Чингизе Айтматове и его романах // Чингиз Айтматов. Буранный полустанок. Плаха. – М.: Профиздат, 1989. – С. 585–608.
17. Силин, В.В. Диалогические романы Чингиза Айтматова «Буранный полустанок» и «Плаха» / В.В. Силин // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского Серия «Филология. Социальные коммуникации». – Том 23 (62). – № 3. – 2010. – С. 238–246.
18. Султанов, К. Идентичность по Айтматову, или Всеобщность особенного / К. Султанов // Вопросы литературы. – № 3. – 2014.

УДК 894.341

Прокофьева О.С.
Челябинск

***Аксиологический аспект работы
с читательской аудиторией произведений Ч. Айтматова***

Рассматриваются региональные особенности читательской среды на Южном Урале, соседство носителей русского языка и тюркских языков; соответствие произведений Ч. Айтматова этой языковой среде.

Ключевые слова: продвижение чтения, библиотека, учебные программы, русскоязычие, тюркоязычие, аксиологическое значение.

Prokofieva O.S.

***Axiological aspect of work
with a reading audience of works by C. Aitmatov***

Regional features of the reader's environment in South Ural, the neighbourhood of native speakers of Russian and Turkic languages are considered; compliance of works of Aitmatov to this language environment.

Keywords: reading advance, library, training programs, russkoyazychy, tyurkoyazychy, axiological value.

У каждого исследователя свой путь к той или иной теме. У меня как у человека уральского было два основных фактора, повлиявших на участие в работе секции, посвященной юбилею Чингиза Айтматова. К реалиям, среди которых действуют герои Айтматова, имею биографическую причастность: родилась, выросла в Кыргызстане. Видела и слышала этого человека в общении с читателями. Сохраняю творческие связи с коллегами, которые сейчас живут на земле Айтматова и в силу этого рассматривают судьбу писателя и его произведений крупным планом, как величайшее явление кыргызской культуры, соединившее небольшую горную страну с культурой мировой.

Было время, когда в учебные программы России (РСФСР) включались произведения киргизского автора-билингва. В нынешних условиях сокращения часов на изучение литературы многое ушло из программ. Но оно продолжает иметь место в библиотеках России. Кроме того, приняты в фонд и постсоветские произведения писателя Ч. Айтматова. Какова обращаемость книг этого автора?

В библиотеке Челябинского государственного института культуры, с которым связана педагогическая судьба автора данной статьи, есть большой блок произведений великого киргизского писателя – от самых ранних до завершивших его творческий путь, в том числе очерки и статьи. Имеются литературоведческие и киноведческие публикации. Наличие библиотечного факультета (сейчас он называется факультетом информационных ресурсов и технологий) в данном институте обуславливает живой профессиональный отклик на проблему востребованности книг и их продвижения. По инициативе преподавателей кафедры библиотечно-информационной деятельности с 2010 года осуществляется, с периодичностью в несколько лет, событие, которое называется «Международный интеллектуальный форум. Чтение на евразийском перекрестке», по результатам работы которого выходят сборники статей. Значительное место отводится изучению теоретических вопросов, большая часть статей посвящается обмену практическим опытом. Студентов факультета ориентируют на постоянное расширение внимания к специфике читательской среды, к процессам, которые её изменяют.

Региональные особенности читательского контингента на Южном Урале в немалой степени обусловлены национальным составом, в котором существенная доля тюркоязычного населения. Оно в последние годы увеличивается за счёт трудовых мигрантов из Средней (сейчас говорят Центральной) Азии. Есть и русскоязычные переселенцы из бывших советских среднеазиатских республик, проявляющие интерес к явлениям культуры их недавней малой родины. Таким образом, не только общечеловеческое, но и национальное содержание произведений Ч. Айтматова имеют потенциальный запас внимания со стороны потенциальных (возможных) читателей.

Южный Урал – средоточие Евразии, место, где исторически сложилось подвижное, но постоянное соседство носителей тюркоязычной речи и славянской. Есть целый ореол этноса – ногайбаки, образовавшегося в течение нескольких веков в результате сплавления славянской и тюркской культур; его

административный центр волею исторических судеб назван именем европейской столицы Париж. Парижцы, как они себя называют, говорят с детства на русском языке и на диалекте татарского [1]. Поистине, Южный Урал – перекрёсток народных судеб. Наряду со Златоустом и Магнитогорском есть Аргаяш, Кыштым, Чебаркуль, а также – Париж, Варна... Сегодня в Челябинске среди старейших библиотек татаро-башкирская. В национальном составе Челябинской области преобладают русские, они концентрируются в городах. А среди сельского населения много татар и башкир, там сохраняется тюркская речь. Вузы областного миллионника Челябинска готовят специалистов для области и всего Южно-Уральского региона, в том числе – учителей и библиотекарей, тех, кто обеспокоен сегодня тем, чтобы книжное наследие оставалось непреходящей ценностью. Художественная литература как инструмент продвижения чтения – один из актуальных ракурсов в работе специалистов библиотечного дела ЧГИК. При всех этих обстоятельствах на сайтах Центральной библиотечной системы (ЦБС) скупо обозначен юбилей писателя Чингиза Айтматова.

Между тем много разнообразных событий посвящено в этом году 90-летию со дня рождения Ч. Айтматова не только на родине писателя – Киргизии. Новостной сайт Кыргызстана в течение всего года вёл хронику событий, связанных с юбилеем выдающегося деятеля культуры. Научно-литературный вечер состоялся в Узбекистане [2], Книга «Буранный полустанок» на белорусском языке была переиздана, состоялась её презентация в Минске; она представлена и на 47-й Лондонской книжной ярмарке [3]. В Беларуси проведён конкурс эссе о творчестве Айтматова [4]. Встреча с писателем-айтматоведом Ирмтрауд Гучке в контексте соответствующей фотовыставки организована в немецком городе Дрездене [5]. В Объединённых Арабских Эмиратах прошли «Айтматовские чтения» [6]. Сходные сообщения об Украине, Азербайджане, Соединённых Штатах, Турции... Российский университет дружбы народов провёл круглый стол «Чингиз Айтматов и культуры мира» [7].

По смыслу и степени резонанса в литературоведении, по количеству переводов на разные языки произведения Ч. Айтматова – уникальное явление мировой художественной культуры. Выдающийся исследователь Г. Гачев, изучавший национальные образы мира, посвятил Айтматову ряд работ. Учёный видел одно из условий феноменальности этого художника в принадлежности к той эпохе в судьбе своего этноса, когда совершился стремительный рывок от состояния архаичной традиционности к тем результатам, которых другие народы достигали гораздо более длительным путём [8, 9]. В эстетике художественного мира Айтматова опыт многих поколений и разных культур наложился на очень точно переданные пейзажи и картины киргизского быта, а в поздних произведениях не только киргизского. Это образовало столь высокую степень единства обобщённости и достоверности, что мир этого художника воспринимается оригинальным, экзотичным и в то же время близким, понятным. Но отсюда же и разнобой в определении статуса этого автора: «киргизский писатель», «советский писатель», «киргизский и русский

писатель», «писатель XX века». Он владел с детства двумя языками, киргизским и русским, оба их применял в художественном творчестве, что, безусловно, расширяло его читательскую и переводческую аудиторию. Преобладающие в произведениях Айтматова тюркские реалии стали доступны восприятию большим числом людей разных национальностей. Это – бесспорная ценность. Это содержит и свои противоречия. Так, с одной стороны, усиливается локализация принадлежности всего, что написал евразийский художник: «Чингиз Айтматов – торжество тюркского духа». Под этим названием издан в Азербайджане сборник статей, написанных к 85-летию художника. А в журнале «Русскиймир.ру» можно встретить осознание упущенных позиций: "...мне стыдно, что на Нобелевскую премию Чингиз Айтматов, писавший по-русски, был выдвинут не Россией и не Киргизией, а Турцией" (Андрей Дементьев) [10]. В интервью и публицистике писатель не единожды делился мыслями о той роли, которую в его судьбе сыграли русский язык и русская литература.

Среди утверждавшихся писателем важнейших ценностей, которые теперь актуализированы современной реальностью, – единство человека с миром природы, неэгоистическое и непотребительское отношение к окружающему миру, семья, любовь, преодоление конфликта между корыстью и правдой, между памятью и забвением.

В произведениях Айтматова человек постоянно размышляет и приходит к мысли о трагичности бытия, о присутствии в нём несправедливости, коварства и жестокости. При этом в его книгах есть врачующая сила. Она в том, что Айтматов сохраняет веру в существование людей, способных среди испытаний не разрушиться духовно, не утратить внутренней целостности. По воспоминаниям сестры – Розы Айтматовой – её брат очень глубоко многое переживал, но при этом умел прощать, мог смягчать нелепости юмором. Ответственность, мудрость и обаяние личности писателя Чингиза Айтматова отчётливо проступает в его публицистике. С нынешним дефицитом читательского внимания к произведениям крупных жанров можно использовать тексты выступлений и статей Айтматова в качестве исходных при написании сочинений и для тренировки на создание эссе.

Нами рассмотрены находящиеся в библиотечном фонде Челябинского государственного института культуры читательские формуляры книг с произведениями Ч. Айтматова и литературоведческими работами о нём. Время издания рассмотренных книг: конец 1960-х-начало 2010-х. Обращаемость этих книг относится преимущественно к периоду с конца 80-х годов по первое десятилетие 21-го века, что связано, прежде всего, с интересом к роману «Плаха», по которому были семинарские занятия в рамках литературного курса. Роман рассматривался в соотнесении с творческой биографией автора, поэтому спросом пользовались монографии об Айтматове [11, 12, 13, 14.], его публицистика [15, 16] и сборник с повестями «Белый пароход», «Пегий пёс, бегущий краем моря» [17]. Книга 2007 года, включающая в себя роман «Когда падают горы (Вечная невеста)» [18] тоже была востребована.

Есть основания констатировать, что внимание к тому или иному художественному произведению определяется его присутствием в учебной программе. Но сократилось количество часов на литературу. Как направить внимание студентов, будущих специалистов на значительные художественные ценности, оказавшиеся за пределами программы? Мы стоим перед задачей выстраивать новые отношения с классикой XX века.

Лекция и урок имеют задачу не только преподнести программный материал, некую *матрицу*, но и высветить горизонт, за которым может быть *детальность*, актуальная в условиях той или иной социальной конкретики. Такой материал достаточно органичен в *обзорных частях учебных занятий* и может представлять собой перечень внепрограммных авторов.

Существует научно-исследовательская работа студентов (*НИРС*) и *проектная деятельность школьников, НОУ*. Они призваны закреплять и расширять диапазон полученных по программе знаний. Создавая тематику исследований для магистрантов, тоже имеет смысл учесть региональные особенности их профессиональной перспективы, чтобы они осознавали культуру Отечества и мира в наибольшей полноте и при этом – приближенно к региональной специфике. Эта приближенность – тоже фактор аксиологический, означающий ценность единства общечеловеческого и конкретно-этнического. (Наиболее типичными действительными и потенциальными читателями Айтматова в Южно-Уральском регионе являются представители русскоязычного населения, а также – русско-тюркоязычные билингвы).

Будущих педагогов и студентов вузов культуры имеет смысл настоятельно ориентировать на внимание к фондам, тактике и стратегии современных библиотек [19], апеллировать при этом к уважению ценностей, накопивших большой ореол признания.

Библиографический список

1. [Париж \(Paris\) – история, достопримечательности, улицы.](http://челсити.рф/1094париж?fbclid=IwAR0qmRYDXt_nBInKhKvBDg92aP9KDzLEKBaOzdT_DTaamZIGdT1wByh3yqE)
http://челсити.рф/1094париж?fbclid=IwAR0qmRYDXt_nBInKhKvBDg92aP9KDzLEKBaOzdT_DTaamZIGdT1wByh3yqE
2. culture.akipress.org/news:1447825?f=cp
3. <http://www.literatura.kg/main?page=6>
4. <http://sozvuchie.by/home/novosti/item/3349-chasopis-maladosts-ladzits-konkurs-moj-chyngiz-ajtmata.html>
5. culture.akipress.org/news:1453838?f=cp
6. <http://www.literatura.kg/main?page=13>
7. culture.akipress.org/news:1440006?f=cp
8. Гачев Г. Д. Чингиз Айтматов и мировая литература / Г. Гачев; [Предисл. Е., Озмителя]. – Фрунзе : Кыргызстан, 1982.

9. Гачев Г. Д. Задумавшийся скиф. О Чингизе Айтматове и его романах. В кн.: Айтматов Ч.Т. Буранный полустанок; Плаха: Романы – М.: Профиздат, 1989. С. 585-606.
10. Новости Русского мира. Январь 2009. Премии фонда «Русский мир». От редакции. С. 6. <https://rusmir.media/2009/01/news/>
11. Воронов В. И. Чингиз Айтматов. Очерк творчества. М.: Сов. Писатель, 1976.
12. Глинкин П. Е. Чингиз Айтматов. Ленинград: Просвещение, 1968.
13. Лебедева Л. И. Повести Чингиза Айтматова. М.: Худож. лит., 1972.
14. Левченко В. Г. Чингиз Айтматов. Проблемы поэтики, жанра, стиля. М.: Сов. Писатель, 1983.
15. Айтматов Ч. Статьи, выступления, диалоги, интервью. М., Изд-во Агентства печати. Новости Москвы, 1988.
16. Айтматов Ч. В соавторстве с землёю и водою... Очерки, статьи, беседы, интервью. Изд-е второе. Фрунзе: «Кыргызстан», 1979.
17. Айтматов Ч. Повести. Новосибирск: Зап.-Сибирское книжное изд-во, 1983. Айтматов. Когда падают горы (Вечная невеста) – Санкт-Петербург. Издательский дом «Азбука-классика», 2007.
18. Библиотека – центр межнациональных коммуникаций: обзор деятельности муниципальных библиотек Челябинской области / Челяб. обл. универс. науч. б-ка, Науч.-метод. отд.; сост. Т. К. Кубракова, отв. за вып. Е. А. Богомазова. – Челябинск, 2018.

УДК 821.(5)09

Тихомирова Л. Н.
(ЧГИК, г. Челябинск)

***«Лаборатория» как методический приём для продвижения чтения:
проза Айтматова в контексте размышлений об исторической памяти***

В статье рассматривается новаторская форма внеклассной работы со студентами – литературно-библиографическая лаборатория, анализируется мероприятие, посвященное творчеству писателей Центральной Азии, в том числе Ч. Т. Айтматову.

Ключевые слова: литературно-библиографическая лаборатория, юбилейные даты, литература стран Центральной Азии, Ч. Айтматов

Tikhomirova L.N.
Chelyabinsk

***"Laboratory" as a methodical technique for promoting reading: Aitmatov's
prose in the context of reflections on historical memory***

The article discusses an innovative form of extracurricular work with students (literary and bibliographic laboratory), analyzes the event dedicated to the work of writers of Central Asia, including CH. Aitmatov.

Key words: *literary and bibliographic laboratory, cross-subject integration, anniversaries, literature of the Central Asian countries, CH. Aitmatov*

Прошлогодний юбилей Октябрьской революции и событие уже нынешнего, 2018, года – столетие комсомола, а также относительно недавние торжества, связанные с празднованием семидесятилетия победы советского народа в Великой Отечественной войне и грядущая круглая годовщина образования СССР – все это значимые даты, определенные судьбоносными для нашей страны событиями, во многом сформировавшими ее культуру. Это не просто «красные дни календаря», устанавливаемые в качестве приоритетных для всеобщего внимания и рассмотрения Посланиями Президента и Правительства РФ, а определенные вехи нашей истории, нашей общей памяти, побуждающие к размышлению о многом. Девяностолетний юбилей Ч. Т. Айтматова – событие, которое ставит филолога-литературоведа, работающего в системе высшего образования не первый год, перед необходимостью снова вспомнить об этом.

Почему, говоря об юбилее Айтматова, мы вспоминаем знаковые события советской истории? Для того, кто жил в советское время, ответ очевиден: феномен Айтматова во многом связан с этой эпохой, более того, неотделим от нее. Сегодня, когда Советский Союз распался на множество суверенных государств, Айтматов остается частью русской национальной культуры и русского языка, к сожалению, почти незнакомой современному молодому поколению русских читателей. Нынешние студенты вуза культуры (за небольшим исключением), к сожалению, не смогли даже назвать его произведений, а тем более что-то поведать о них. Конечно, это сегодняшнее незнание творчества некогда очень популярного писателя обусловлено рядом причин социального и культурного характера, к которым, на наш взгляд, можно отнести следующие.

Во-первых, в советское время Айтматов был включен в школьный курс литературы и за десять лет неоднократно прочитывался хотя бы на уроках внеклассного чтения. С такими произведениями писателя, как «Джамиля», «Белый пароход», «Первый учитель», а позже «Плаха», многие советские школьники знакомы не только на уроках, но и на внеклассных мероприятиях в библиотеках. У ряда студентов-гуманитариев (филологов, библиотекарей) предмет «Литература народов СССР (СНГ)», предполагавший лекционные и семинарские занятия по Айтматову, долгое время был обязательным, еще какое-то время ему отводилось место в программе в качестве курса по выбору. Ч. Т. Айтматов был одним из любимых авторов молодежи. Масштаб писателя и высокое качество созданных им текстов

обеспечивали ему широкую читательскую аудиторию среди будущих библиотекарей и культпросветработников, впоследствии несущих его произведения в массы.

Сегодня в условиях сокращения часов по литературе в вузе культуры на многих специальностях изучение произведений наших ближайших соседей стало непозволительной роскошью.

Во-вторых, после распада СССР на постсоветском пространстве сформировалось и выросло новое поколение молодых людей, чьи читательские пристрастия сформированы не школой и библиотекой, а интернетом и сверстниками. Ни учитель, ни библиотекарь, ни родитель, как правило, сегодня для подростка не является авторитетом в плане чтения. На буктьюбе почти нет обзоров книг Айтматова (кроме «Плахи»), тем более восторженных отзывов об этом писателе. Сегодня литература на любой вкус продается в магазинах, находится в свободном доступе в сети и т. д. Часто она более проста по форме, доступна по содержанию, ее можно «потреблять», что называется где угодно. В этом плане Айтматов проигрывает многим авторам, в какой-то степени больше соответствующим вкусам молодежной аудитории. Его произведения – совсем не лёгкое чтение. На наш взгляд, это тоже немаловажный фактор сужения поля внимания к многоплановой и высокохудожественной прозе великого писателя зарубежья.

Кроме того, Айтматов, как правило, описывает события нравственного выбора, моделирует сложные, часто экстремальные ситуации, ставит острые социальные и философские вопросы. В его произведениях много страданий, жестокого поведения людей, отчаяния и безысходности, нередко смерть (смерть животных, смерть человека). Кроме того, тексты его романов и повестей изобилуют аллегориями, сложной символикой, экскурсами в мифологию, историю, философию, понимание которых требует определенной широты кругозора. Чтение Айтматова далеко не развлекательное занятие: его произведения, как любая серьезная литература, заставляют думать, требуют особого подхода, а в некоторых случаях даже упорства в их постижении. Не каждый молодой человек к этому оказывается готов.

В-третьих, книги Айтматова по большей части отражают родную для автора культуру киргизского народа, более или менее понятную человеку с советским прошлым в силу некогда общего исторического и социального пути и в существенной степени чужую современному читателю из молодежной аудитории. Айтматов оказывается для него как бы дважды чужой: азиатский менталитет, неблизкий европейскому подростку, и советский опыт, также нашедший отражение в его книгах. Трудные имена героев (среди которых русских или даже более привычных нашему слуху европейских практически нет), незнакомые и часто непонятные бытовые и исторические реалии, национальный колорит. Однако это крупный русскоязычный писатель мирового уровня, и, конечно, хотелось бы, чтобы его произведения были знакомы нынешним студентам: будущим библиотекарям, режиссерам, культурологам.

К сожалению, сегодня количество часов по литературе в вузе слишком мало для того, чтобы говорить об Айтматове в рамках предмета. Стремление к эффективности учебного процесса заставляет преподавателя искать новые формы обучения, актуализировать традиционные форматы привлечения учащихся к активной творческой и научно-исследовательской деятельности. В связи с этим особое значение приобретают междисциплинарные исследования и проекты, которые позволяют взглянуть на научную и/или образовательную проблему с разных точек зрения, увидеть множество векторов приложения профессиональных сил. Полагаем, что в какой-то мере решению поставленных задач может помочь межпредметная интеграция [1. 76, 77], особенно важная, с нашей точки зрения, для будущего библиотечного специалиста, система подготовки которого сегодня нередко узкопрофессиональна, направлена, можно даже сказать, в ущерб общекультурной и интеллектуальной подготовке. Межпредметная интеграция позволяет преподавателю оптимизировать учебный процесс, более эффективно выстраивать свою работу, расширять образовательное пространство занятия за счет использования дополнительных ресурсов и технологий, способствует повышению интеллектуального уровня и творческих способностей студента, дает ему возможность самостоятельного поиска информации, формирует навык трезвого оценивания собственных достижений на фоне успехов однокурсников и т. д. Кроме того, такая форма работы, соединяя теорию с практикой, демонстрирует студенту, помимо всех прочих, еще и прагматический подход к изучению литературы [2. 302]. Междисциплинарная литературно-библиографическая лаборатория успешно решает эти задачи, подготавливая будущих библиотечных специалистов к осознанной профессиональной работе по продвижению чтения средствами библиотеки.

В минувшем учебном году состоялось лабораторное учебное занятие «*«Что может быть лучше соседства, которое стало родным» (Н. Ильин): историческая память (1917-2017) в литературе ближнего зарубежья: размышления для библиографа»*. Оно органично вошло в контекст подготовки к форуму «Молодежь в науке и культуре XXI века» (2018 г.) [3. 270-272]. Накануне столетия Октябрьской революции нам было интересно посмотреть, как в русскоязычной литературе ряда постсоветских стран оказалась зафиксирована и как сегодня проявляется историческая память об их недавнем совместном с Россией прошлом, узнать, чего больше – положительного или отрицательного – сохранилось в воспоминаниях об этом периоде. Наличие памяти об общем советском прошлом есть в русскоязычной литературе любой постсоветской страны, правда, написано об этой литературе пока совсем немного, поэтому в задачи лаборатории входило 1) совершить экскурс в художественную литературу, помогающую осознать гуманистическое содержание межнациональных культурных связей в период 1917–2017 гг., 2) выявить (насколько это возможно) типологические черты русской (в том числе постсоветской) литературы ближнего зарубежья, 3) определить специфические темы, не потерявшие актуальность в условиях межгосударственной интеграции,

4) найти точки межкультурного взаимодействия на постсоветском пространстве. Кроме того, поскольку участниками исследования являлись в основном студенты-библиографы, важной целью мероприятия было обратить их внимание на категорию читателей, образовавшуюся в результате миграции населения из бывших советских республик в Российскую Федерацию.

Материалом для работы лаборатории послужила русскоязычная литература региона, территориально наиболее близкого, из всех бывших союзных республик, к Южному Уралу: стран Средней Азии (Казахстана, Киргизии, отчасти Узбекистана). Данный выбор обусловлен не только интересом к литературе и культуре ближайших соседей, но и тем, что в нашем институте всегда традиционно много училось и учится студентов из Казахстана, безусловно любящих свою страну и знающих ее культуру. Тема исторической памяти и гуманизма в межнациональных отношениях была рассмотрена на примере произведений Чингиза Айтматова, Олжаса Сулейменова, Аалы Токомбаева, современных поэтов: Вячеслава Шاپовалова, Николая Ильина, Светланы Суловой, Александра Файнберга, Олега Джурунцева и др. [4]. В выступлениях был сделан акцент на дореволюционном состоянии национальных литератур в странах Средней Азии, обращено внимание на роль в их развитии русской литературы, названы имена и произведения наиболее крупных писателей, а также показано современное состояние ситуации.

Проблема исторической памяти как высшей ценности жизни человечества, обеспечивающей нерасторжимую связь поколений, была раскрыта в студенческих докладах на примере самобытных художественных произведений: поэмы О. Сулейменова «Глиняная книга» и романа Ч. Айтматова «Буранный полустанок» («И дольше века длится день»). Концептуальным каркасом выступлений стало осмысление того, что понятие «историческая память» связано не только с общим прошлым разных народов, но и с духовным и культурным их взаимообогащением. Это понятие означает любовь человека к родному языку, родной природе, сохранение основ его национальной культуры, уважение к могилам предков, к традициям и обычаям в целом тесно связано с такими нравственными категориями, как добро и зло. Именно поэтому атрофия памяти – самый быстрый путь к распаду связи времен, разобщению поколений, к вражде между народами. Сказки, мифы, предания киргизского и казахского народов, в той или иной степени нашедшие отражение в анализируемых произведениях, – это те пласты народной культуры, в которых зафиксирован исторический опыт человечества. Легенда о манкурте – рабе, лишенном памяти, ставит проблему беспамятства в общефилософском смысле: беспамятство – прямой путь к бездуховности.

Выступлениями студентов был задан вектор дальнейшей работы лаборатории. Ее основу составил анализ повести Ч. Айтматова «Первый учитель». В обсуждении приняли участие студенты-библиографы и студенты театрального факультета. Началом события стал смонтированный студентами, состоящий из наиболее ярких моментов одноименной кинокартины А. Кончаловского. Для обсуждения были заранее предложены вопросы на

сопоставление экранной версии произведения и его печатного текста, заметим, сильно различающиеся даже по концепции. Данный подход позволил оживить работу над повестью, включить студентов в активную беседу. Дискуссия по произведению проходила в свободной форме: были найдены и проанализированы основные фрагменты сюжета, детально разобраны некоторые сцены. Цель беседы по повести Ч. Айтматова состояла в том, чтобы показать, как нелегко жилось в малограмотной среде, как трудно было побеждать невежество. Удалось заострить внимание на том, что учитель, малограмотный в общем-то человек, совершает подвижнический труд, ставя детей на путь образования, открывая им новые перспективы жизни. Дискуссия должна была напомнить о неизменном приоритете духовных ценностей и о том, что сегодня они часто оказываются под угрозой девальвации.

В финале работы лаборатории студенты рассказали о разнообразии подходов к изучению русскоязычной литературы в постсоветских странах Средней Азии. На материале анализа публикаций «толстых» журналов был сделан вывод о том, что образ совместного советского прошлого теряет актуальность, отношение к минувшей эпохе и, конечно, литературе, связанной с ней, крайне неоднозначно, что сегодня русскоязычных писателей ближнего зарубежья остро волнуют проблемы самоидентификации, результатом которых стало появление темы, которую можно обозначить вопросом: откуда мы и куда движемся? Так как на вопросы подобного рода ответы быстрее всего дает наиболее мобильная часть художественной литературы – поэзия (лирика), студенты обратили внимание на стихотворные произведения русскоязычных авторов, прочитав стихи В. Шаповалова, С. Сусловой, О. Джурунцева и дав им свою оценку. Кроме того, по результатам работы лаборатории будущие библиотекари подготовили книжную выставку «Литература и революция».

В заключение стоит отметить сложности организации подобного рода мероприятий. Значительное сокращение часов по предметам гуманитарного цикла в средней общеобразовательной школе, а с недавнего времени и в высшей привело к тому, что сегодня преподаватели нередко сталкиваются с серьезным недостатком общей культуры у студентов, их неспособностью устно выражать собственные мысли, без подсказки с мобильного телефона воспроизводить большие куски текста, прочитанного при подготовке к занятию, с неумением находить и анализировать нужную информацию, нежеланием работать с литературой и т. д. Все эти недостатки в условиях работы лаборатории, когда часто нужны совместные усилия ученика и учителя по решению поставленных задач, сразу становятся очевидны. Казалось бы, все это не должно иметь отношения к студентам библиотечного факультета, чья будущая профессия напрямую связана с книгой и априори предполагает высокий уровень культуры, сопряженный со знаниями из разных областей науки, интерес к чтению, стремление к непрерывному самообразованию. Однако, к сожалению, в своей основной массе они немногим отличаются от тех, кто обучается на других факультетах. Даже в том случае, когда студент честно пытается выполнить свою часть работы, он постоянно нуждается в консультировании и редко не ждет

помощи от преподавателя. Конечно, организатору такого мероприятия приходится непросто: небольшое по продолжительности, оно требует масштабных интеллектуальных и эмоциональных затрат и, кстати сказать, не всегда может удалиться. И все-таки форму такого рода работы, как лаборатория, в современных условиях подготовки специалистов библиотечного дела трудно переоценить. Библиотекарь чуть ли не единственный специалист для детей и уж точно единственный для взрослых, который способен не просто принести им нужную книгу, а приобщить к духовным исканиям выдающихся писателей, воспитывать или поддерживать потребность в чтении. Это тем более касается таких произведений, которые не введены в образовательные программы, но являются художественной ценностью, побуждают находить связь между прошлым, настоящим и будущим, между национальным и общечеловеческим, объединяют в поиске правды.

Библиографический список

1. Гушул Ю. В., Тихомирова Л. Н. Новые форматы чтения и осмысления текста в образовании: опыт новых форм работы / Ю. В. Гушул, Л. Н. Тихомирова // Пятая Международная науч.-практ. конф. «Чтение и грамотность в образовании и культуре: итоги и перспективы». 6-8 апр. 2017 г.: сб. материалов. – Москва: Канон+ : РООИ «Реабилитация», 2017. – С. 76-78.
2. Гушул Ю. В., Тихомирова Л. Н. Междисциплинарная лаборатория как инновационная форма работы в современном образовательном пространстве вуза / Ю. В. Гушул, Л. Н. Тихомирова // Карамзинский сборник. Наследие Н. М. Карамзина в истории и культуре России: сб. материалов Международной науч.-практ. Конф. (Ульяновск, 5-6 декабря 2016 г.) / Дворец книги, Ульяновская обл. науч. б-ка им. В. И. Ленина, Ульяновский гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2017. – С. 299-309.
3. Тихомирова Л. Н. «Проблема исторической памяти в аналитическом осмыслении студента-библиографа: филологический аспект (из опыта работы литературно-библиографической лаборатории)» / Л. Н. Тихомирова // – Культура-искусство-образование: материалы XXXIX науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – С. 268-274.
4. Прокофьева О. С. Региональные особенности русской литературы в ближнем зарубежье: взгляд на Центральную Азию / О. С. Прокофьева. – Челябинск: Цицеро, 2017. – 135 с.

УДК 882.04-31

Агафонова О.

Научный руководитель: Бодрова Л.Т.

кандидат филологических наук, доцент (ЮУрГГПУ, г. Челябинск)

Поэтика имен и заглавий в романе Захара Прилепина «Обитель»

Роман «Обитель» принадлежит перу современного писателя Захара Прилепина, одного из самых значительных и оригинальных авторов сегодняшней России. Ведущей темой Прилепина является тема современной жизни России в аспекте размышлений и активных поисков ее героями, – как правило, это молодые люди, – путей достойной жизни, свободной от идеологических запретов, политической ангажированности и свободной от диктата властей предрержащих. В этом смысле наиболее известны сборник рассказов «Ботинки, полные горячие водкой», роман «Санькя» и ряд прецедентных текстов художественной публицистики – «Открытое письмо товарища Сталина современной интеллигенции», «Почему я не либерал» и т.п.

3. Прилепин окончил филологический факультет Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, интересуется вопросами современной экономики, бизнеса, классической и новой философией, социологией. При этом 3. Прилепин сочетает в своей биографии, кажется, вещи взаимоисключающие: писатель, профессиональный филолог, а с другой стороны – бывший омовец, имевший военный опыт (участие в войне в Чечне, на Донбассе).

В последнее время Прилепин ведет на телевидении авторскую программу «Захар Прилепин. Уроки русского», издал две книги – «Леонид Леонов» (в серии «ЖЗЛ») и исторический роман «Обитель» (2014).

Показательно, что Прилепин пишет под псевдонимом, представляющим, как декларирует Пелевин, его родовое имя. Захар Прилепин – подлинное имя его прадеда, крестьянина, который в 1920-е годы сидел в Соловках, то есть, как бы сказал А.И. Солженицын, «был замечен для адской работы в ГУЛАГ».

«Заветный» автобиографический – в плане прилепинской биографии, истории его рода и страны – роман «Обитель» – был написан в год присоединения Крыма, переломных событий современной истории России.

Действие «Обители» разворачивается в 1920-е годы в СЛОНе (Соловецком лагере особого назначения). Это один из первых лагерей будущего «Архипелага государственных лагерей особого назначения». Его учредитель и руководитель – «главный герой» Федор Иванович Эйхманис. Прилепин прибавил одну букву к имени Эйхманса, реального чекиста, разведчика, деятеля Коминтерна, троцкиста и масона. Он именуется в романе, как правило, «Эйхманисом», иногда «товарищем Эйхманисом», реже «Федором Ивановичем»; любовница в дневнике называет его «Он», «Ф.» или упоминает в безличных фразах: «<...> увидела – руки <...> в чернилах <...> Сам редко

пишет – только диктует. А тут, значит, подписывал. Вспомнила: были расстрелы. Подписывал расстрелы и гладит меня этими чернильными руками» [1, 727].

Прилепин не демонизирует психологический портрет масона и троцкиста, а показывает его абсолютную безнравственность, идущую от эгоизма, от циничного равнодушия к людям. Эйхманис с веселым цинизмом заявляет, что возглавляет «не лагерь, а лабораторию», декларируя, что принудительный труд заключенных будет не только приносить доход, но будет способствовать «перековке» сидельцев СЛОНа в нужный и полезный для социализма материал.

В этом контексте заглавие последнего романа Прилепина только кажется выпадающим из ряда заглавий предыдущих текстов писателя: «Грех», «Черная обезьяна», «Поедем на авто, несогласный?», «Ботинки, полные горячей водкой». На самом деле это заглавие само по себе взрывное, ибо здесь работает потрясающий контраст между умиротворяюще-спокойным, сентиментальным словом-образом монастыря, приюта спокойствия, трудов и молитв, и «раскаленной лавой смыслов» в основном тексте романа о первенце ГУЛАГа. Заголовочный комплекс в раме произведения контрастен смыслообразованию в тексте романа, благодаря чему создается мощный саркастический подтекст: тюрьма и каторга в святом месте.

Обратим внимание на построение книги: первый лист: «**Захар Прилепин. Обитель.** Роман. – М.: Изд-во АСТ, [2014], 2017. – 754 с. Последний лист: «18+. Содержит нецензурную брань». Содержание: От автора. **Книга первая. Книга вторая.** Послесловие. Приложение. Дневник Галины Кучеренко Некоторые примечания. Эпилог».

В строгом смысле заглавие (кроме главного – «Обители») в раме произведения здесь только одно: «Дневник Галины Кучеренко», остальное – это формальное обозначение композиционных частей. На наш взгляд, сделано это для того, чтобы автор вступил в активную коммуникацию с читателем, атрибутировав искусство различием между автором-демиургом в ткани произведения и автором «реальным», объективированным – автобиографом, социологом, историком и толкователем.

Автор в модернистской манере позиционирует себя нарратором, который размышляет в примечаниях: «Теперь я думаю: если бы я смотрел на все случившееся изнутри другой головы, глазами Эйхманиса? Галины? Бурцева? Мезерницкого? Афанасьева? – это была бы другая история? Другая жизнь? Или все та же? [1, 743].

Кроме того, Прилепин создает в структуре романа авторскую маску, которая в конце концов оказывается ходом-обманкой. Дело в том, что среди сидельцев лагеря появляется яркая фигура – молодой человек 27 лет Артем Горяинов. Поначалу он вызывает у читателя сочувствие, даже симпатию. Герой заступает за одного из арестантов, не боится спорить с уголовниками, что смертельно опасно. На него обращают внимание и те, кто находится в привилегированном, по сравнению с адской работой арестантами, положении. Это ученые, «теоретики» и «мозги лабораторные», а также монахи и

монастырские служители. Артем старается быть вровень с ними, демонстрирует свою начитанность, интеллигентность. Читатель начинает думать, что Прилепин через этого симпатичного молодого человека представляет реалии противостояния несправедливости, ибо «чувствительность» героя приближается к авторской. Тем более, что *lovestory*, необходимый компонент романа, связана именно с Артемом Горяиновым, который у самого всемогущего Эйхманиса увел любовницу. Но в идейной структуре романа все не так.

Во-первых, Артем Горяинов – это отцеубийца, который в заключение попал вовсе не как жертва борьбы с властью, а за уголовное преступление. Во-вторых, его поведение в лагере – это типичное поведение человека, который думает о том, как бы остаться в живых. Ни о каком героизме речи быть не может: вспомним В. Шаламова, показавшего, как лагерь разлагает человека, тем более проявившего слабинку. Более того, история любви оказывается не историей любви, а прецедентом экстремального секса зэк – чекистка.

И здесь права Л.Т. Бодрова, которая справедливо утверждает, что именно «народная точка зрения, став ведущим фактором поэтики романа Прилепина, вообще скорректировала жанр «Обители», убрав демонизацию «Федора Ивановича», профанируя детективно-авантюрные ходы, так что в основе наррации здесь живет неожиданное парадоксально-саркастическое припоминание классической беллетристики – романтического текста позапрошлого века – романа Стендаля «Пармская обитель» («*La Chartreuse de Parme*», 1839). С другой стороны, Прилепин явно наводит мосты с вариантом народной сатиры – сатирической сказкой В.М. Шукшина «До третьих петухов», где черти заняли лаской и обманом монастырь и вместо благодати несут теперь в мир разврат и ложь» [2, 23–24].

Возвращаясь к фигуре Артема Горяинова, скажем, что Прилепин прибегает в создании этого образа к интертекстуальности. Здесь явно есть намек на историю «семейного» преступления осужденного Горяничкова.

Герой «Записок из Мертвого Дома» Ф.М. Достоевского Александр Петрович Горяничков нужен здесь Прилепину для напоминания того факта, что Достоевский скрыл автобиографический характер повести за этой конкретной фигурой дворянина, оказавшегося внутри острожной жизни за убийство своей жены из ревности. «Однако в самом тексте «Записок...» это обстоятельство довольно скоро стушевывается, и проступают следы того политического обвинения, по которому был осужден Достоевский» [3, 189].

Как видим, есть различие в причинах, по которым «стушевалось» обстоятельство того, что Артем Горяинов не годится на роль героя-обвинителя общественного строя. Он «стушевывается»: как он ни крутился, как ни обманывал, он «жистянку», его зарезали в лесу уголовники. Поэтому интертекстуальность в ономастике ограничилась сходством фамилий, а также скрытым смыслами имени «человека без свойств», допустим, в народном присловии: «Тихого Артемия от Бога оттерли».

Эта ассоциация на может не возникнуть, ибо в характеристике Артема Горяинова возникает, к примеру, такой эпизод: он, нашедший было поддержку в необыкновенном знамении, когда над его нарами возникает лик святого на старой штукатурке, озлобленно в конце концов соскребает икону, тем самым от веры злобно отказавшись.

Показательно, что Прилепин рисует картину каторжной жизни, опираясь на рассказы деда, в которых оживали имена «Эйхманиса, взводного Крапина, поэта Афанасьева <...> Про Галю и Артема рассказал отец, когда мне было лет шестнадцать – тогда как раз наступала эпоха разоблачений и покаянного юродства. Отец к слову и вкратце набросал этот сюжет, необычайно меня поразивший уже тогда. Бабушка тоже знала эту историю. <...> Я сверял это с тем, как было на самом деле». «Истина – то, что помнится. Прадед умер, когда я был на Кавказе – свободный, веселый, камуфлированный» [1, 11–12].

Сегодняшний писатель Захар Прилепин оживляет истину и через ономастику совершенно особого рода.

Если говорить о вымышленных именах «рядовых» героев Соловков, то это раскаленная лава смыслов. Вот, к примеру, добрый, сочувствующий Артему Василий Петрович, интеллигентный, начитанный, умеющий ладить и с «сидельцами», и с чекистами человек. Пережив многие ужасы, он не сходит с ума, но, спасая свою шкуру, предает товарищей по несчастью. Когда всплывает то, кто он на самом деле, за что сидит в Соловках, то нареченный автором романа милым тезкой героя повести Ф.М. Достоевского «Слабое сердце» оказывается не слабым здоровьем маленьким человеком, а колчаковским офицером – «Вершининым», о котором «реальный» чекист Александр Петрович Ногтев, «балтийский матрос, участник штурма Зимнего, глава Соловецкого лагеря в 1923–1924 годах», рассказывал ужасающую истину: «Колчаковская контрразведка, он мне из спины мясо кусками отщипывал!» [1, 550].

В романе, кроме того, действует некий Филиппок (Прилепин двойным «пп» указывает на толстовского героя, умеющего складывать буквы, имя которого звучит в «реальном» тексте Толстого как «Филиппок». Прилепин дает это имя – «погоняло ээка» крестьянину, узнику лагеря. Он отказывается работать, выражая сектантский протест против насильственного труда. Несмотря на смертельную угрозу, он предпочитает «саморуб» – членовредительство. Автор вступает в полемику с Толстым, с его точки зрения, прославляющим примитивизм и юродство русского мужика. У Прилепина крестьянин, абсолютно не способный увидеть истину, тупой, ограниченный человек, сидит в Соловках за убийство матери. Автор делает его двойником Артема Горяинова.

Заканчивает свой роман Захар Прилепин несколькими комментариями, эпилогом и примечаниями. В том числе звучат реальные имена и рассказывается о конкретных судьбах героев Соловков. И в первую очередь – это имя прадеда, который, вернувшись с Соловков, продолжал жить, растить детей внуков и правнуков, реально творить историю. В разделе «От автора»

прочитывается аллюзия на Савелия, богатыря святорусского, героя бессмертной поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». «Клейменный, каторжный, клейменный, да не раб», – так и слышится в подтексте этого трагического и величественного гимна жизни.

Кроме прадеда Захара Прилепина, остались и другие герои Соловков. Читаем о них следующее: «...Не спрашивай, по ком звякнул почтовый ящик. <...> Троянский досидел свои Соловки и получил еще 15 лет в 1935 году. Дожил до глубокой старости.

Бокий Глеб Иванович, русский дворянин, лицо доброго сельского учителя, который иногда бьется оземь и выясняется, что это оборотень; он придумал сделать на Севере концентрационный лагерь <...>. Стал председателем петроградской ЧК, <...> курировал СЛОН.

Ксива окончил дни на Соловках во время эпидемии сыпного тифа. Борис Лукьянович сбежал в Финляндию в начале тридцатых. Моисей Соломонович <...> сгинул в 1937 г. Крапин навоевал целую гроздь орденов в Отечественную.

Про остальных ничего не известно, да и не важно все это» [1, 739–743].

Прилепин заканчивает свой текст словами: «...Скоро раздастся звон колокола, и все живые поспешат за вечерний стол, а мертвые присмотрят за ними. / Человек темен и страшен, но мир человечен и тепел» [1, 746].

Библиографический список

1. Прилепин, Захар. Обитель: роман / Захар Прилепин. – Москва: Издательство АСТ. Ред. Елены Шубиной, 2017 – 746 с.
2. Бодрова Л.Т. Фольклоризм Захара Прилепина в стратегии текста романа «Обитель» (контекст бинарных оппозиций) // VII Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в современно культурном пространстве: полифония и диалог смыслов»: мат-лымеждународ. науч. конф. Челябинск, 3–6 июня 2015 г. / Челяб. гос. ак. культуры и иск.; сост. Л.Н. Лазарева: ЧГАКИ, 2015. – 504 с.
3. Фокин П.Е. «Записки из Мертвого дома» – повесть Ф.М. Достоевского // Энциклопедия мировой литературы. Под ред. С.В. Стахорского. М.: Вагриус, – 2001. – 656 с.

УДК 82-32

**О. В. Богданова,
Е. А. Власова**
г. Санкт-Петербург

Проблемы рецепции и художественной преемственности: лермонтовские мотивы в «Заповеднике» Сергея Довлатова

В статье рассматривается интертекстуальное поле повести Сергея Довлатова «Заповедник» и устанавливаются лермонтовские и постлермонтовские диалоговые связи и межтекстовые аллюзии. Среди

претекстов Довлатова в работе рассмотрено маркированное в отечественном сознании стихотворение Лермонтова «Родина». В работе делается вывод, что выявление интертекстуальных связей в повести Довлатова позволяет выйти на более емкие и глубокие литературные аллюзии и параллели, установить смысловую синхронию между текстами классическими и современными.

Ключевые слова: современная русская литература, Сергей Довлатов, «Заповедник», интертекст, претекст, интертекстема

**Olga V. Bogdanova,
Elizabeth A. Vlasova**
Saint-Petersburg

***Problems of reception and artistic continuity:
Lermontov's motives in "The Reserve" by Sergey Dovlatov***

The article considers the intertextuality of the story of S. Dovlatov "The Reserve" and installed and lermontov's and postlermontov's connections and allusions. Among Dovlatov's pretexts, the work considers Lermontov's texts marked in the national consciousness — the lyrical poem "Motherland". However, as shown in the article, the mosaic of the pretexts of "The Reserve" is much wider and richer. Among postlermontov's intertexts are the poems of Marina Tsvetaeva. The work concludes that the interpretation of the intertext in the novel by Dovlatov allows you to enter more capacious literary allusions and parallels, set the semantic synchrony between different texts of classic and modern literature.

Key words: modern Russian literature, Sergei Dovlatov, "The Reserve", intertext, pretext, intertexthema

Повесть С. Довлатова «Заповедник» (1978, 1983) в большей степени, чем какая-либо иная его повесть (или рассказы), тотально интертекстуальна, ибо сюжетный фон ее наррации составляет история, произошедшая с главным героем — «репортером» [1, 224] Борисом Алихановым — в Пушкинском заповеднике — в пору его сезонной работы экскурсоводом. Интертекстема «пушкинский заповедник» изначально программирует экспликацию отлитературных связей и параллелей, затекстовых аллюзий и реминисценций, внутритекстовых отсылок и цитаций, а priori настраивая на множественность литературных переключек, должных возникнуть в тексте Довлатова и ориентированных (в первую очередь) на творчество А. С. Пушкина. Однако не менее емкую часть интертекстуального пространства повести занимает межтекстовый диалог с лермонтовскими претекстами, поэтическими и прозаическими.

Как становится ясным из текста, основным вопросом, стоящим перед героем довлатовской повести, оказывается вопрос: уезжать или не уезжать? отправиться вместе с женой и дочерью в эмиграцию или остаться на родине? Для главного героя Бориса Алиханова вопрос серьезно драматичен, он склоняется скорее к тому, чтобы остаться на родине, хотя для него, писателя, отсутствие свободы печататься, публично высказывать собственное мнение, вступать в диалог с читателем воспринимается острее и болезненнее, чем продуктивно-промышленный дефицит, бесконечные очереди или «рваные колготки» (которые лейтмотивом звучат в суждениях его жены).

Уже на сюжетном уровне интертекстуальный мотив путешествия (философский мотив) обретает черты не только собственно пушкинские и, как следствие, черты «странного» героя Онегина, по доброй воле решившего оставить петербургский свет, но и насыщается чертами «лишнего» героя Печорина, чей отъезд на Кавказ мотивирован не житейскими обстоятельствами, а «казенной надобностью» (парафраза ссылки). Добрая воля и принуждение в разных пропорциях соседствуют в образах Онегина и Печорина, и герою Довлатова (как показывает текст) ближе оказывается последний.

В повести Довлатова с первых страниц со всей несомненностью слышатся отголоски лермонтовского «Героя нашего времени» — как в избранной форме повествования (я-личностная наррация, почти исповедальный «Журнал Печорина <Алиханова>»), так и в содержательном плане — когда современный прозаик «нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых» («двойников» Митрофанова, Потоцкого, Маркова, Гурьянова и др.), создал портрет, «составленный из пороков нашего поколения» [2] («Предисловие» к роману Лермонтова). Более того, отдельные сцены и образы «Заповедника» знакомо и знаково — (мета)интертекстуально — отсылают к мотивам лермонтовского романа и лирического творчества поэта.

Так, если для поэзии Пушкина (казалось бы, должной ожить на страницах довлатовской повести и в целом ряде ракурсов отраженной в тексте «Заповедника») характерны образы пышной и чарующей взор русской природы — например, всем знакомые «в багрец и золото одетые леса», «мороз и солнце, день чудесный...», то, как свидетельствует лирика Лермонтова, образ природы у него не только более сдержан, но и прост, лишен картинности и красочности. И подобный взгляд на русскую природу, таковое отношение к ней оказывается много ближе довлатовскому герою, чем пушкинское.

Природа в изображении Довлатова скромна и лишена колористики, яркость красок уступает место черно-белым силуэтам, теням, отражениям. Однотонную сумеречность вечера подчеркивает, например, фраза «Тяжело и низко шумели липы...» [1, 174]. Отраженный в речной воде пейзаж, увиденный глазами главного героя, утрачивает живость и выразительность красок: «Я <...> спустился к реке. В ней зеленели опрокинутые деревья. Проплывали легкие облака» [1, 196]. «Обратное» изображение порождает впечатление ослабленного цвета, живописной искус(ствен)ности, экфрасичности. И подобного рода довлатовские пейзажи неизбежно пробуждают лермонтовские аллюзии,

вызывают апелляцию, прежде всего, к известному стихотворению Лермонтова — «Родина».

Как свидетельствует лермонтовский поэтический текст, любовь в родине лирический герой стихотворения определяет как «странную», «нерассудочную», не понятную. «Люблю отчизну я, но странною любовью...» [2]. И объясняет эту странность через неброскость русских природных картин, через неприметность отеческих красот и внешней притягательности родины — «дрожащие огни печальных деревень», «дымок спаленной жнивы», «в степи ночующий обоз», «пляска с топаньем и свистом», говор «пьяных мужиков». И памятная — «на холме средь желтой нивы» «чета белеющих берез» [2].

Примечательно, что герой Довлатова отправляется в Михайловское, в Пушкинские горы, но сопровождает его пейзаж далеко не живой и радостный пушкинский, но грустный лермонтовский: «холмы, река, просторный горизонт с неровной кромкой леса» — «в общем, русский пейзаж без излишеств» ([1, 176]; здесь и далее выд. нами. — О. Б., Е. В.). Почти вслед за лермонтовским лирическим героем довлатовский персонаж — едва ли не нарочито — отказывается «любить» родную русскую природу: «Короче, не люблю я восторженных созерцателей. И не очень доверяю их восторгам. Я думаю, любовь к березам торжествует за счет любви к человеку...» [1, 176].

И в реплике героя о «любви к березам» явственно отзывается образ лермонтовской «четы белеющих берез» (и тех самых берез, о которых спрашивала героя его оппонент-жена Татьяна: «Что тебя удерживает? Эрмитаж, Нева, березы?» [1, 236]).

Обращает на себя внимание некая параллель чувств, которые переживает главный герой в самые острые критические для него моменты. С одной стороны, известие о том, что «в четверг» Татьяна намерена отдать документы на выезд, заставляет героя Алиханова почувствовать «острую боль» и «невыразимую словами горечь» [1, 242]. С другой стороны, русский пейзаж, окружающий героя, его «обыденные <...> приметы» [1, 176], порождают у довлатовского персонажа сходное «необъяснимо горькое чувство...» [1, 176]. Причем в обоих случаях привлекает внимание лиризм повествования — эпитеты «невыразимый», «необъяснимый», кажется, чуждые иронизированной манере повествования Довлатова, но сознательно вынесенные прозаиком в «сильные» синтаксические позиции. И тогда эта «боль» в совокупности с декларативным заявлением о нелюбви героя к природе эксплицирует еще один интертекстуальный отзвук — не только лермонтовский, но и пост-лермонтовский — цветаевский.

С одной стороны, хорошо известны строки Марины Цветаевой «Я любовь узнаю по боли...» («Приметы»). С другой — всем памятно знаменитое и горькое цветаевское стихотворение «Тоска по родине! Давно...» [3], когда в одиннадцати строфах поэт решительно отказывается от любви к родине, но в двенадцатой строфе почти неожиданно, сталкиваясь в мыслях с придорожным кустом рябины, умолкает. Прием умолчания выдает истинное чувство лирической героини, ее «боль» любви к покинутой родине.

И в этом контексте становится очевидным, что все те многие слова, которые были звонко отчеканены героем Довлатова, «горькое чувство», о котором вскользь (кажется, незаметно) упоминает герой, глядя на окружающие неприметные картины, есть весьма близкое Цветаевой чувство мучительной любви к родине, к природе, к ее родным непритязательным пейзажам. Подобно лирической героине Цветаевой, герой Довлатова намеренно отрицает «суррогат патриотизма» [1, 176], но в унисон с цветаевской героиней умалчивает о боли и горечи любви к родным необозримо-однообразным просторам. В контексте тех мучительным переживаний, которые одолевают героя в решении остаться на родине или оставить родину, пронзительность «горького чувства» («необъяснимого» и «невыразимого») прочитывается по-цветаевски (в ретроспективе традиции — по-лермонтовски).

Библиографический список

1. Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука, 1999. Т. 2. С. 171–276.
2. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Воскресение, 2000–2002. URL: <ilibrary.ru>
3. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Терра, 1997. URL: <ruslit.traumlibrary.net>

УДК 882-32:156.3

Л.Т. Бодрова
(ЮУрГГПУ, г. Челябинск)

«Старомодный модерн» Василия Шукшина в XXI веке: к проблеме художественного исследования истории

В статье рассматривается феномен художественного исследования истории В.М. Шукшиным в пространстве современной и новейшей культуры как ценность. Поэтика протагониста будущей России раскрывается в сопоставлении с творчеством классиков и писателей, исследовавших исторические процессы на пути России к прогрессу.

Ключевые слова: Шукшин-историк, философия истории, «старомодный модерн», поведенческая политика, технология полижанровости.

L.T. Bodrova
Chelyabinsk

“Old-Fashioned Modern” by Vasily Shukshin in the 21st Century: to the problem of artistic study of history

The article deals with the phenomenon of the artistic study of the history of V.M. Shukshin in the space of modern and modern culture as a value. The poetics of the protagonist of the future Russia is revealed in comparison with the work of

classics and writers who have studied historical processes on the path of Russia to progress.

Key words: *Shukshin-historian, philosophy of history, “old-fashioned modern”, behavioral policy, polygenality technology.*

Цель предпринятого исследования – в контексте нашего времени выявить суть ценностного потенциала уникального художника-новатора, который одновременно с писательством выступал в ипостасях киноактера, сценариста и кинорежиссера, а по большому счету – протагониста будущего России.

Уяснение причин актуальности творчества Шукшина только в плане содержания не дает ответа на многие кардинальные вопросы жизни его текстов в «большом времени». Здесь необходим современный анализ поэтики, причем план выражения должен предстать во многих ракурсах.

В данном случае мы рассматриваем Шукшина в качестве автора-историка и летописца современности, исследовавшего глубинные процессы жизни народа в связях настоящего с прошлым, чтобы «прорваться в будущую Россию» [1, 475].

О глубине философского опыта Шукшина очень хорошо сказано в Энциклопедическом словаре-справочнике «Творчество В.М. Шукшина». Л.А. Коцей в статье «Мировоззрение Шукшина» пишет: «Философские взгляды Шукшина, определяемые его личностным жизненным миром, несли в себе все трагедии философствования в России. <...> его бытийное измерение выражают не сами идеи, а композиция идей, стиль говорения о вещах, идеях, образах» [2, 75]. С. Залыгин в предисловии к шестититомнику В. Шукшина 1992 года называл его одним из тех писателей, «без которых трудно, невозможно даже определить, откуда и какими путями пришел к нам наш день сегодняшний» [3, 75].

Лучшее в прозе В. Шукшина – новеллистика, однако и другие жанры (повесть, романы, киноповесть) предстают перед читателем как многослойный текст, стратегией которого является воплощение и исследование универсальной духовной драмы – «утраты человеком онтологических ценностей и трудностей обретения личных, экзистенциальных ценностей» [4, 3].

Автор одной из первых серьезных монографий о Шукшине – советский эмигрант третьей волны Евгений Вертлиб. В 1990 году в США он издал книгу «Василий Шукшин и русское духовное возрождение», где обозначил код творчества Шукшина как «старомодный модерн» [5, 90]. По его мнению, Шукшин-художник, проникая в глубины народной жизни, в русской национальной идентификации развивает практику интимизации события в структуре произведения. В ходе анализа прозы Шукшина автор исследования сопоставляет ее с прозой предшественников и писателей-современников (это тексты М. Зощенко, Ю. Трифонова, Е. Носова и др.) и приходит к выводу, что при всем признании их мастерства такой «внутренний драматизм» произведений, такая мощная техника современного художества в сочетании с

парадоксальной «старомодностью» оценок («как старомодны нравственные категории, вроде стыда, совести»!) могли быть только у Шукшина.

Современное шукшиноведение, следуя за Е. Вертлибом, В. Горном, а также О. Левашовой, С. Козловой, Д. Марьиным, А. Куляпиным, раскрывая идейный пафос прозы Шукшина, показывает, что, руководствуясь стратегией «старомодного модерна», Шукшин создавал систему образов на высоком уровне философского, психологического, социологического анализа фактов, строения сюжетов как концепции действительности, оценивал эту действительность, обманывая ожидания читателя сочетанием самых разных (зачастую экзотических) «точек зрения». Как утверждает Вертлиб, к примеру, «чтимый старообрядцами «Измарагд» – свод нравственных идеалов Древней Руси – оказался коммунисту Шукшину по духу ближе партийно-советского кодекса» [5, 164].

Парадокс Шукшина – его самобытность, яркая образность, диалектичность. «Тончайшая игра смыслов при обилии просторечных лексем» [6, с. 31]. Эту особенность и его автономность в литературном процессе 1960–1970-х годов заметили американские исследователи. «Уникальная авторская манера сводит на нет все попытки исследователей поместить его в какой-либо контекст, кроме его собственного», – пишет американский литературовед Кэтлин Нортэ.

Шукшин прославился в мировом масштабе как «продолжатель чеховской темы маленького человека, певец непритязательного смешного “чудика”» [6, 32]. Западные интеллектуалы уважали его за талант, даже за не скрываемое честолюбие и стремление к славе: это давало право на разговор с многомиллионной аудиторией. Его картинам рукоплескали Анджей Вайда и Райнер Вернер Фасбиндер. С ним дружили и полемизировали Андрей Тарковский, Владимир Высоцкий. Его направлял и учил Михаил Ромм, не разделяя многие его «выверты», но глубоко уважая его самобытный талант.

Реалии российской действительности, безусловно, связанные с проблемами катастрофизма бытия, рождают у русского почвенника Шукшина высокую ответственность за то, *как и чем* «слово наше отзовется». И потому он прежде всего руководствуется «философией мужественной», подчиня ей и «культивируемую глупость», и свои приемы «работы под наив». При этом Шукшин-сатирик бескомпромиссен по отношению к «нашему» (автора-героя-читателя) равнодушию, эгоизму, конформизму, к «нашей глупости» в конечном счете, к тому, что мы терпим несовершенство нашего бытия и быта. Социальная критика в рабочей записи того же 1972 года выглядит так: «Ни ума, ни правды, ни силы настоящей, ни одной живой идеи!.. Да при помощи чего же они правят нами? Остается одно объяснение – *при помощи нашей собственной глупости* (курсив мой – Л.Б.). Вот по ней-то надо бить и бить нашему искусству» [1, 491].

Подчеркнем: Шукшин видел назначение искусства в борьбе за Правду, которая есть прежде всего высокая Нравственность, а себя ощущал борцом за это, «бойцом тайным, нерасшифрованным». Читатели видят в нем писателя пушкинского типа.

Приведем пример из опыта работы в США преподавателя РГПУ им. А.И. Герцена Н.С. Красичковой. «Десять лет назад мои первые американские слушатели считали Шукшина писателем сугубо национальным, никак не соотносили шукшинские сюжеты со своей действительностью. Что это значит? Качественно изменилось преподавание русской литературы в Америке? Думаю, меняются студенты, они только начинают задумываться о духовном, о нравственном состоянии окружающего их мира, возникает пока еще едва уловимое чувство дискомфорта, а Шукшин хорошо накладывается на это еще не осознанное беспокойство благополучных американцев» [7, 69].

Особая миссия Шукшина-протагониста будущего, осознавалась и В.Г. Распутиным, который еще в преддверии лихих девяностых заявил: «Что-то мы не сделали после Шукшина, что-то необходимое и важное, в чем-то, за что бился, мы его не поддержали» [8, 9].

Сегодня польский литературовед А. Вовжинчик, исследуя почвенническую литературу России в историко-литературном контексте, доказательно формулирует суть шукшинских открытий: Шукшин не только ратовал за сохранение святого в душе, но и неукоснительно предостерегал от «упрямого противостояния народных начал цивилизационным <...> требовал <...> здоровой эволюции (народного характера – Л.Б.) <...>, ибо только развитие гарантирует сохранение» [9, 82].

Показательно, что, хорошо разбираясь в диалектике, Шукшин не абсолютизирует марксизм и активнейшим образом, художественно «шифруя», прибегает к философским открытиям прошлого и настоящего. К примеру, в размышлениях современных русских мужиков о смысле жизни, о добре и зле, о любви, о счастье, о долге, об истории и современности аллегорично присутствуют диалоги Сократа, его стоическое поведение, мифы о его жизни и смерти (рассказы «Алеша Бесконвойный», «Дядя Ермолай», «Как помирал старик», «Беседы при ясной луне».).

Абсолютно неожиданно Шукшин мог реинкарнировать в нашей рутине и пошлости великих мудрецов и философов далекого прошлого. Воскрешая метафизику героического поведения Человека, его открытий, Шукшин заставляет читателя приобщаться к сокровенным тайнам бытия. Вот, к примеру, реинкарнация великого Бенедикта Спинозы с его дерзкими поисками идеальных взаимоотношений человека и государства. Если Спиноза из принципа отказался от материальных благ, от престижного места в столичном университете и, одинокий, осмеиваемый обывателями, в болезнях и бедности для заработка шлифовал увеличительные стекла в маленьком городке, то шукшинский «Спиноза» (цикл «Штрихи к портрету») предстает в образе блаженного ремонтера телевизоров, пишущего трактаты о государстве, а его единственным читателем выступает начальник райотдела милиции, по казенной надобности знакомящийся с городским сумасшедшим, каковым «Н.Н. Князев-Спиноза» не является.

Живая история культуры и литературы присутствует в текстах Шукшина о современных проблемах жизни.

Вот, к примеру, знаменитый роман в письмах И.-В. Гете «Страдания юного Вертера», который служит претекстом рассказа Шукшина «Страдания молодого Ваганова». Он написан через 200 лет после случившейся в 1772 году истории любви молодого юриста-практиканта И.-В. Гете, который с негодованием открыл мир филистеров, мир пошлости и лжи, о чем его герой поведал возлюбленной и ее жениху. Разумеется, Шукшин, реинкарнируя Вертера в образе молодого провинциального юриста Георгия Ваганова, вовсе не калькирует «лирический дневник» в письмах героя сентиментального романа. Шукшин оживляет в полемике, в аллюзиях, в современных реалиях открытое великим немецким писателем противостояние искусства слова духовной пошлости и общественным порядкам, которые приводят к гибели талантливую личность. Концепция любви Гете, как и позиция Л.Н. Толстого по женскому вопросу, также в центре внимания Шукшина (см. рассказы «Беспалый», «Жена мужа в Париж провожала» и др.)

Показательно, что в разрабатываемой в 1960–1970-х годах концепции академика Аверинцева лежит представление о рефлексии и традиционности культуры при широком охвате литературной жизни, с обязательным включением современности. Нынешний этап развития литературы предполагает сохранение рефлексии в сознании автора при обязательном нарушении традиции, так что наличие традиционного жанрового сознания «не воспринимается как фактор несвободы <...> его наличие позволяет с тем большей остротой почувствовать универсальность эстетической деятельности как сумму творчески-личных усилий и свою причастность к ней как форму выражения своей субъективности» [10, 28].

Обзор ведущих концепций, которые были близки Шукшину, немыслим без анализа влияния на его творчество идей М.М. Бахтина. Как ученик Мастерской М.И. Ромма, В.М. Шукшин исповедовал идеи Бахтина и часто упоминал его имя в конкретных разборах своих и чужих текстов.

Здесь важно, что именно М. Бахтин, развив идеи предшественников, в первую очередь, А. Веселовского, философски обосновал специфику анализа культурных феноменов сугубо с точки зрения исторической поэтики.

Бахтинские аспекты содержательности художественных форм («тона форм») усложняют взгляд, «позволяют обратить его на “глубинные” мысли и чувства, состояния – творческие потенции – авторов и героев русской классики, а также на изменчивость их восприятия, т.е. бытование в культуре» [11, 4].

В этом плане Шукшин мог автобиографию в историко-культурном контексте зашифровать в тексте сказки «про Ивана-дурака, как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума» (посмертная публикация повести-сказки «До третьих петухов»), причем жанровая природа этого произведения свидетельствует о высокой технике письма и о владении технологией полижанровости. Многозначность смыслов рождается и в организации ее как «повести для театра» (Л. Аннинский), и как повести «сатирической и философской», «повести-гротеска» (А. Казаркин, Ю. Селезнев, В. Коробов, В.

Апухина), и в многослойной структуре современной «литературной сказки» (М. Липовецкий, А. Дуров, Ю. Никишов).

Уже после смерти Шукшина читатель и зритель открывали и продолжают открывать глубинные смыслы его произведений: «Сатирическое моделирование современности с опорой на маски персонажей литературы и фольклора позволяет трактовать повесть как игровое действие, как гротесковое заострение реальности, сатиру, продолжающую традиции Ф. Рабле, Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, М. Булгакова» [12, 81]. Дополним Т.Л. Рыбальченко: замечательная философская, гротесковая повесть Шукшина явно повлияла на создание современным писателем-новатором Захаром Прилепиным его «заветной» автобиографической книги – романа «Обитель», где трагифарсово обыгран жуткий смысл русско-советской истории ГУЛАГа, причем русская тема и вечные живые русские вопросы «Кому на Руси жить хорошо?», «Что делать?» и «Кто виноват?» трансформированы здесь с акцентом на вопрос Шукшина: «Что с нами происходит?!» Захар Прилепин явно учится у Шукшина давать ответы «интонационно-ценностные» (по Бахтину).

Подведем итоги: Шукшин, художественно исследуя историю, включал в творческую парадигму мифы, литературу и фольклор, работая в минималистском ключе. Он противостоял не только «простоте» массовой идеологии, в том числе и навязываемой советский Агитпропом «простоте» идеологии развития, но он противостоял и пафосу описательности «традиционалистов» (включая близких по позиции «деревенщиков»). Как уже говорилось, Шукшин принципиально отвергал «упрямое» противоположение народных начал цивилизационным. У него «настоящий» крестьянин – «потомственный, традиционный» – это человек, сочетающий в себе основы и цивилизации, и культуры. При этом Шукшин проводил идею здоровой эволюции народного характера, выражая в конечном счете идею: только развитие гарантирует сохранение.

Библиографический список

1. Шукшин В.М. Рабочие записи // Шукшин В.М. Тесно жить. – М.: ЗебраЕ, 2006. – С. 471–492.
2. Кощей Л.А. Мировоззрение Шукшина // Творчество В.М. Шукшина: Энци. словарь-справочник. Т.1. – Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2004. – С. 73–75.
3. Залыгин С.П. Шукшин и мы // В.М. Шукшин. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1992. – Т. 1.
4. Рыбальченко Т.Л. Вступление // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. – Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 1993.
5. Вертлиб Е. Василий Шукшин и русское духовное возрождение – Effekt Publishing. New York. 1990.
6. Ефремова, Д. Жил такой парень // Свой. Журнал Никиты Михалкова. – Июль 2014. – С. 30–32.

7. Красичкова Н.С. (РГПУ им. А.И. Герцена, СПб) О мировоззрении пиателя // Провинциальная экзистенция. К 70-летию со дня рождения В.М. Шукшина. Тезисы докладов V Всероссийской научной конф. –Барнаул. Изд-во Алтайского ун-та, 1999.
8. Распутин В.Г. Твой сын, Россия, горячий брат наш...: [предисловие] // Шукшин В.М. Мгновения жизни. – М., 1989. – С. 5–10.
9. Вавжинчик А. (Польша). Шукшинский герой в поздних рассказах Валентина Распутина (Рассказы о Сене Позднякове) // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Международной научн. конф., посв. 85-летию В.М. Шукшина. – Барнаул, 2014. – С. 80–90.
10. Аверинцев С.С., Андреев Н.Л., Гапаров М.Л., Гринцер П.А. Михайлов А.В. Категория поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания – М., 2004.
11. Евдокимова О.В. Историческая поэтика русской литературной классики: науч. ст., метод. мат-лы. – СПб., 2010. – 110 с.
12. Рыбальченко Т.Л. До третьих петухов. Сказка про Ивана-дурака, или Как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума//Творчество В.М. Шукшина: энц. словарь-справочник. Т. 3. – Барнаул: изд-во Алт. ун-та. – 2007. – С. 81–85.

УДК 37.013.32

Н.Е. Кутейникова,
г. Москва

***Трансформация жанров подростковой и юношеской литературы
как ответ на запросы нового времени***

В статье рассматривается жанровая трансформация современной детско-подростковой и юношеской литературы как попытка поиска новых форм для привлечения читателя-школьника, передачи нового содержания в адекватной ему форме и освоения иного художественного пространства. В контексте сегодняшней полемики по поводу формирования читательской культуры школьников в статье также рассмотрены возможные пути и формы приобщения обучающихся к чтению на основе знакомства и изучения современной литературы, роль данной литературы в мотивации к чтению и социализации личности учеников.

Ключевые слова: *современная детско-подростковая и юношеская литература; «высокая» и массовая литература; формульные жанры массовой литературы; социализация личности.*

N.E. Kuteynikova,
Moscow

Transformation of genres in children`s and young adult literature as a response to query of modern time

In the article the genre transformation of modern children`s and young adult literature is analyzed as an attempt to search for new forms in order to attract a schoolkid reader`s attention, to transmit new content in an appropriate form and to master another artistic space. There are also reviewed in the article all possible ways and forms of initiation to reading process on the base of acquaintance with modern literature and its studying in the context of modern controversy about emergence of schoolkids reading culture and the role of this literature in motivation aspect for reading and socialization of schoolkids identity.

Keywords: modern children's and young adult literature; high literature and mass literature; formulary genres of mass literature; socialization.

Современные литературоведы М. Литовская и И. Савкина считают *всю детско-подростковую и юношескую литературу формульными жанрами массовой литературы* [1], на наш взгляд, не со всем можно согласиться в этих выводах, так как данная литература начала XXI столетия *эkleктична: налицо размывание жанровых границ, иногда — смешение признаков родовых, а также функционально-жанровая эkleктика*. Сегодня очень сложно определить, что перед нами — школьная повесть или повесть о взрослении, балансирующая иногда на грани художественной и научно-художественной литературы. Ещё сложнее с *жизнеподобными произведениями*, являющимися по сути *реалистическими*, в которых появляются элементы жанра *фэнтези*, реже — *научной фантастики*. Однако многие признаки массовой литературы присутствуют в произведениях для юных в связи со спецификой восприятия мира и искусства неподготовленными в силу возраста читателями. Как постепенно в XIX веке *некоторые художественные особенности сентиментализма перешли из высокой литературы в массовую, так и многие приёмы массовой литературы «работают» в детско-подростковой, реже — юношеской*. Самый яркий пример — *счастливый конец*, хотя в *жизнеподобной прозе* он может быть просто *жизнеутверждающим*, показывающим возможные выходы из создавшегося положения, расставляющим акценты «что такое хорошо, а что такое плохо». Это, безусловно, сближает два потока литературы.

Современную детско-подростковую и юношескую литературу, по нашему мнению, как и взрослую, можно условно разделить на высокую и массовую, по-разному помогающую юному читателю подняться и по ступеням взросления, и по ступеням *читательского роста*. Первая в силу своих художественных особенностей, отмечаемых литературными критиками, писателями и читателями, и проблем детства, значимых во все времена, постепенно переходит в разряд *детской классики*, но более наглядно это будет видно лет через двадцать — тридцать, так как «*лицом к лицу лица не увидать*». Её уже читают люди разных поколений, со временем будут читать из поколения в

поколение. Её переводят на другие языки, потому что произведения этой литературы интересны, понятны и актуальны юным читателям разных стран и народов. Выходя за рамки сиюминутных проблем, конкретных реалий действительности, в то же время отражая детское мировосприятие с учётом развития психики детей разного возраста, классика для возраста 10—17 способствует психологическому и нравственному взрослению читателей той возрастной группы, которой адресована (младшие подростки, старшие подростки, юношество).

Лучшие образцы детско-подростковой и юношеской литературы затрагивают, а иногда и глубоко углубляются в *комплекс проблем* не только 1—2-й, но и 3—6-й ступеней [1, 39], выделенных М. Литовской и И. Савкиной, что сразу же даёт *многопластовость повествования*, повышает интерес к произведению разных читателей — подготовленных и неподготовленных, взрослых и той возрастной группы, которой данное произведение адресовано, и читателей значительно моложе, но интересующихся теми или иными затронутыми проблемами. Такие произведения готовят читателей не только ко взрослой жизни или каким-то её реалиям, но и к восприятию художественной литературы высшего порядка. Именно поэтому смело можно утверждать, что *эта группа произведений занимает пограничное положение между массовой литературой и жизнеподобной прозой (высокой), условно её можно назвать детско-подростковой и юношеской беллетристикой.*

В 2018 году вышло новое произведение **Аделии Амраевой «Я хочу жить!»** [2], сразу же вызвавшее горячую полемику среди взрослых и повышенный интерес среди школьников. Конечно, во многом и то, и другое объясняется актуальной на сегодняшний день темой — *темой подросткового и юношеского суицида* (собственно, она и заявлена в названии, никого не обманывая!). Во-первых, это уже не первое произведение, написанное на данную тему [3—6], во-вторых, Аделия Амраева подошла к ней, как всегда, нетривиально, в общем, так, как никто и не ожидал, поэтому оценки взрослой аудитории неоднозначны, а вот читатели-школьники оценивают произведение как интересное, актуальное, «трендовое». Почему опять, как и с «Футбольным полем» [7], не совпадают оценки взрослой и детской читательской аудитории?

В повести Аделии Амраевой «Я хочу жить!» ярко представлены архетипы разных народов — Европы, России, Казахстана, которые перенесены в сегодняшний день, в современный Казахстан, населенный разными народами, и при этом даны в *формульном варианте повести о взрослении*, где герой обязательно проходит несколько ступеней познания мира и людей, самого себя, выбирает свой путь, как правило, на стороне Добра, отвергнув Зло. Именно поэтому героев в повести трое — русский мальчик Ратмир, казахская девочка Саида и мальчик-призрак из прошлого Иво, из универсального прошлого Европы. Все герои в начале пути своего взросления пришли к мысли о суициде, что никогда не оценивалось положительно в культуре большинства народов Европы и Азии: ты пришел в эту жизнь, следовательно, должен познать ее и научиться жить, научиться принимать правильные решения с точки зрения

этики своего народа, ты должен сам научиться справляться со своими трудностями. А если эти трудности создают близкие тебе люди — твои родители? Как поступать в таком случае? Что будет хорошо и для тебя, и для близких в результате *твоего выбора*?

Здесь, как и в большинстве произведений для подростков и юношества последних лет, звучит «мысль семейная», потому что все дети в произведении были доведены до суицида своими родителями. Иво — мальчик из средневековой Европы — безумно любил свою мать и младшую сестренку, ненавидел отца-садиста и не знал, как помочь дорогим людям. Безусловно, подросток из прошлого принял неверное решение в состоянии аффекта — совершил самоубийство от отчаяния в своей беспомощности, горя из-за потери матери и сестры, ужаса от всего произошедшего. И в этом, по большому счету, *главная функция образа Иво в произведении*, а не его помощь другим детям из разных стран в образе призрака-скитальца. На наш взгляд, А. Амраева выбрала очень удачный приём, легко воспринимаемый современным читателем-школьником, — сочетание жизнеподобной прозы (*сюжетные линии с Ратмиром и Саидой*) и *полуфантастического, полусказочного сюжета из прошлого Иво*, которые переплетаются в настоящем времени при встрече современных подростков с мальчиком-призраком: Иво видят только те, кто уже принял решение уйти из этого мира или совершил такую попытку, но все, кто выбирает затем жизнь, перестают видеть своего помощника. Иными словами, перед читателем знакомый по фольклору и жанру фэнтези *герой-помощник*, который априори не может быть жизнеподобным. Но только на таком полусказочном сюжете можно было показать, к чему приводит отчаяние и что испытывал современный мальчик Сашка, повесившийся в начале произведения — *завязка действия, переплетение всех сюжетных линий повести*, так как, спасая Сашку, встречаются Саида и Ратмир, а рядом появляется Иво. По большому счету пересекаются не два мира — реальный и фантастический, а целых три — мир Иво, мир обеспеченных людей современного Казахстана, в котором живет Ратмир, и мир Саиды — мир большинства, мир неустроенный и нечуткий к чужим бедам и переживаниям, такой знакомый многим ученикам-читателям.

Именно поэтому нельзя полностью согласиться с высказываниями некоторых критиков, утверждающих, что *образ Иво схематичен*, не дана конкретная историческая реальность прошлого Европы: «С тем, что касается современности, у Амраевой все хорошо. Ее герои живые, в них веришь, им сочувствуешь.

А вот та часть, где речь заходит об Иво и его жизни в Средневековье, здорово портит впечатление от всей книги, потому что никакой исторической правды во всем этом, конечно, нет. А есть одни лубочные картинки, очевидно подчерпнутые из голливудских фильмов, и сладкий сироп, которым этим картинки склеиваются» [8].

Здесь можно согласиться только с двумя выводами автора статьи: 1 — жизнеподобные образы Амраевой удались, как и изображение современного

мира; 2 — проблемные семьи были всегда, так же как и подростки, пытавшиеся решить проблемы своих семей, и подростки, совершавшие самоубийство, о чем и пишет Аделия Амраева. Просто об этом раньше не принято было говорить, да и явление не было столь массовым, возможно, потому, что детей готовили к жизни и приучали к мысли, что все проблемы решаемы, кроме смерти. Вот об этом, на наш взгляд, и говорит А. Амраева образом Иво.

Несчастливого мальчика Сашку, пытавшегося повеситься из-за того, что родители-алкоголики заставляли его воровать, спасает хирург Толик, друг отца Ратмира, бессребреник, влюбленный в свое дело, не желающий брать деньги с родственников пациентов, пример *положительного взрослого* в повествовании. Он помогает Ратмиру и Саиде наладить общение с неговорящим Сашкой, показывает, как надо с ним заниматься, чтобы мальчик смог восстановиться и заговорить, тем самым помогая не только Сашке, но и двум ребятам — у них в жизни появляется ДЕЛО, важнее которого на данный момент нет ничего. Читатель понимает, что Сашка ничего сейчас рассказать о своих переживаниях и чувствах не сможет, его переживания даны во сне Саиды об Иво, в котором она видит и чувствует всё, что пережил мальчик-призрак.

Образ Иво явно «пришел» из массовой литературы, активно «потребляемой» современными юными читателями, поэтому посредством этого образа так легко объяснить им, до чего доводят спонтанные, неосмысленные действия: «<...> **Через массовую культуру, ее символы и знаки индивид имеет возможность правильно себя оценить и верно идентифицировать, то есть понять свою социальную роль** (выделено нами. — Н.К.). Она закрепляет образную систему национальной идентичности, корпус национальных традиций через постоянную трансляцию существующих стереотипов и внятное для неподготовленного потребителя внедрение новых. Во многом именно благодаря массовой литературе в обществе складывается единая система идей, образов и представлений» [1, 40].

Что из современной литературы перейдет в будущем в разряд классики, покажет только время, но уже сегодня можно выделить ряд достойных в *идейно-художественном отношении произведений*, которые с интересом воспринимаются разными категориями читателей. В них в большей или меньшей степени затронута «мысль семейная», являющаяся актуальной и для юных читателей, и для взрослых — родителей, педагогов, просто читателей, стремящихся понять и осознать, что происходит в современной семье и как преодолеть назревший кризис.

Библиографический список

1. Литовская М., Савкина И. Читать нельзя изучать: Книга о массовой литературе для учителей и учеников / М. Литовская, И. Савкина. — М.: Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. — 150 с.
2. Амраева А.А. Я хочу жить!: Повесть / Аделия Амраева. — М.: Аквилегия — М, 2018. — 384 с.

3. Беринг Т., Романова Л. Детки: Сборник рассказов / Таня Беринг, Любовь Романова. — М.: Изд-во «БерИнгА», 2014. — 120 с., ил.;

4. Васильева Н.Б. Гагара: повести / Надежда Васильева; [ил. Н. Агафоновой]. — М.: Дет. лит., 2015. — 320 с.: ил. — (Лауреаты Международного конкурса имени Сергея Михалкова);

5. Жвалевский А., Пастернак Е. Пока я на краю: повесть / Андрей Жвалевский, Евгения Пастернак. — М.: Время, 2017. — 256 с. — («Время — детство!»);

6. Эшер Джей. 13 причин почему / Джей Эшер; [пер. с англ. М. Балабановой]. — М.: Изд-во АСТ, 2017. — 320 с. — (Виноваты звезды).

7. Амраева А.А. Футбольное поле: Повесть / Аделия Амраева; Художник Н. Сапунова. — М.: Аквилегия — М, 2017. — 192 с.

8. Лисова Ирина. Остановись на краю / Ирина Лисова. Аделия Амраева. 14:41 07.03.2018 // [Электронный ресурс]. — URL: <http://mybyki.ru/> Дата обращения: 05.08.2018 г.

УДК 8.085:028.01

Леонова Е.П.

г. Челябинск

научный руководитель: **Терентьева Н.П.**

доктор педагогических наук, профессор (ЮУрГГПУ, г. Челябинск)

Семейное чтение как способ воспитания интереса к книге

В данной статье рассматривается значимость семейного чтения для воспитания читательского интереса у детей, определено понятие «семейное чтение», выделены отличительные особенности семейного чтения от других форм работы, представлена организация совместной читательской деятельности.

Ключевые слова: чтение, семья, семейное чтение, модель «семейное чтение», функции чтения, процесс семейного чтения.

Elizaveta P. Leonova

Family reading as a way to foster interest in the book

This article discusses the importance of family reading to foster reading interest in children, defines the concept of “family reading”, highlights the distinctive features of family reading from other forms of work, and presents the organization of joint reading activity.

Keywords: reading, family, family reading, family reading model, reading functions, family reading process.

Чтение является важнейшим процессом формирования личности человека, его культурного образования. В настоящее время мы сталкиваемся с проблемой детского чтения. Дети не хотят изучать литературу, читать классические произведения из-за временного барьера, некоторые школьники вообще не осознают значимости уроков литературы. Появление телевидения, интернета также играет большую роль в нежелании детей читать книги. С такой проблемой сталкивается практическая каждая современная школа. Именно поэтому система детской литературы как особого социального института, давно нуждаются в осмыслении. Каждый человек обязан заботиться о своём интеллектуальном развитии. И именно изучая литературу, читая книги, мы получаем колоссальный, обширнейший и глубочайший опыт жизни. Она делает человека интеллигентным, развивает в нем не только чувство красоты, но и понимание – понимание жизни, всех ее сложностей, служит проводником в другие эпохи и к другим народам, раскрывает перед вами сердца людей. Одним словом, делает мудрыми. Но все это дается только тогда, когда ребенок читает, вникая во все мелочи. Ибо самое главное часто кроется именно в мелочах. Практически все проблемы и конфликты, так или иначе, описаны и разобраны в классической литературе, и наша задача – суметь осмыслить, оперировать житейскими выводами на практике. Литература являет собой также и феномен самовыражения, учит каждого читателя пониманию его собственного характера: одобряя или отвергая поступки героев, человек познаёт самого себя, выказывает и выверяет свой характер вслед за писателем, психологически выстраивает свои личностные основы. Мы взрослые просто обязаны донести подрастающему поколению всю значимость чтения книг.

Среди различных социальных факторов, влияющих на становление личности, одним из важнейших является семья. В современном обществе семья рассматривается, как институт первичной социализации ребенка и важность ее обусловлена тем, что в ней человек находится в течение значительной части своей жизни. Семейное чтение – это целенаправленный непрерывный психолого-педагогический процесс совместного чтения детей и родителей с последующим обсуждением, анализом в любых формах (устных, письменных, игровых и др.). Семейное чтение предполагает духовное общение членов семьи, возникновение и упрочение невидимой чудесной духовной связи между людьми, имеет неповторимый библиотерапевтический эффект.

Значимость семейного чтения обуславливается рядом факторов: первая встреча человека с книгой происходит в семье (благодаря устным рассказам, чтению вслух). Семейное чтение изначально вводит ребенка в мир книжной культуры, является наиболее древним, проверенным способом воспитания человека, в том числе и как читателя, который начинает формироваться задолго до того, как выучит алфавит. Читательская деятельность и читательская культура формируются на основе слушания и говорения; регулярное чтение вслух с раннего детства знакомит ребенка с самим процессом чтения и способствует овладению самостоятельным чтением, определяет качество и предпочтения будущих читателей; семейное чтение развивает способности,

являющиеся основой для восприятия художественных образов; в процессе семейного чтения дети учатся внимательно слушать, усваивать и пересказывать прочитанное, а пожилые люди меньше ощущают одиночество и в естественной форме, без нравоучений и нотаций передают младшим свой жизненный опыт. Кроме того, взрослые имеют возможность наблюдать за духовным развитием ребенка и управлять им; семейное чтение – эффективный способ социализации подрастающего поколения.

Ю.П. Мелентьева определяет семейное чтение как одну из моделей чтения – наряду с деловым чтением, нормативным, учебным, развлекательным, самообразовательным. Семейное чтение отличается от других следующими особенностями: «в основе семейного чтения лежит практика «чтения вслух», в отличие от «чтения про себя»; модель «семейное чтение» предполагает совместное (но не коллективное) действие; модель «семейное чтение» тесно связано с понятием «личная, частная, домашняя, семейная библиотека» – как библиотеки особого вида; модель «семейного чтения» тесно связана с появлением такого «нового читателя», как женщина, хотя и роль мужчины, отца здесь весьма значительна; в модели «семейное чтение», в отличие от других моделей, одновременно реализуются практически все важнейшие функции чтения такие, как познавательная, воспитательная, развивающая, развлекательная, коммуникационная» [1].

Чтобы семейное чтение смогло играть роль духовно-развивающей среды, оно должно быть систематическим и целесообразным. Совместную читательскую деятельность можно представить в виде четырех взаимосвязанных блоков.

Первый блок – это круг чтения, который очерчивается следующими аспектами: чтение книг, основанное на одинаковых интересах; чтение литературы, специально изданной для совместного чтения; чтение любимых родителями книг.

Ко второму блоку относится собственно процесс чтения, который можно разделить на следующие этапы: подготовительный этап; смысловое восприятие прочитанного.

Третий блок – обсуждение прочитанного; он формируется из бесед о прочитанном и различного рода пересказов текста, а также повторного чтения.

Четвертый блок – это так называемое «последствие», когда происходит оценка прочитанного, обогащение восприятия художественного произведения. Все это проявляется в различных видах творчества: декламации, инсценировках, рисунках, лепке и т. п. [2].

Организатору семейного чтения важно учитывать «мотивацию как комплекс психологических характеристик, стимулирующих потребность в чтении; принцип энциклопедичности, предполагающий тематическое, жанровое, временное, национальное и авторское разнообразие произведений высокого качества; принцип «лестницы»: каждая из книг должна не только соответствовать возрастным особенностям, но и давать возможность личностного роста, восхождения ребенка к хорошей литературе, хорошему

вкусу, обеспечивая единственно возможную прививку от пошлости; важность активности детей и инициативности родителей; книга, выбранная для чтения и последующего разговора, должна быть интересной и для взрослых, и для детей» [3, 10].

Как отмечает И.И. Тихомирова, главным организатором чтения в семье является мама. *«Общие переживания и общие размышления исповедального характера – лучшие скрепы семьи. Пройдет время, ребёнок станет взрослым. Им забудутся авторы и рассказы, но чарующий голос читающей мамы останется в памяти сердца навсегда и найдет себе место рядом с совестью».* (И.И. Тихомирова) [4, 3].

И.И. Тихомирова является организатором нового проекта по чтению школьных библиотекарей России «Читающая мама – читающая семья – читающая страна». Проект призван объединить российские традиции привлечения к чтению с зарубежными разработками. Необходимо отметить, что еще сто лет назад идею обучающей практики материнского чтения реализовал известный педагог и главный редактор журналов «Детское чтение» и «Воспитание и обучение» Виктор Петрович Острогорский. Во время кризиса детского чтения и преподавания литературы в школе, который наблюдался в конце XIX века в России, он взялся за организацию материнских чтений. Через свои журналы он направлял матерям обучающего характера письма, как в домашних условиях помогать детям в литературном воспитании. Как отмечает Ирина Ивановна Тихомирова методическая система материнского чтения, разработанная В.П. Острогорским, на опыте которого училась и духовно развивалась вся Россия, сегодня нуждается в возрождении. Для российских мам этот проект позволит создать своеобразный хобби-клуб, клуб читающих мам, сообщество мам, которые хотят развиваться сами и развивать своих детей.

Процесс семейного чтения – это комплексная система, где все взаимосвязано и где невозможно выделить главные или второстепенные элементы. Семейное чтение незаметно прививает любовь и интерес к книге, во время чтения мы показываем образец культурного чтения, помогаем понимать текст, задавая вопросы по тексту и уточняя, как он понял смысл. Во время чтения объясняются непонятные слова и понятия. Возможность семейного чтения дает возможность обсудить вместе с ребенком прочитанное, направить мысль в нужное русло, установить причинно-следственные связи, расширить кругозор. Во время семейного чтения происходит очень важный момент социализации ребенка – происходит тесное общение, укрепляются семейные и дружеские связи между членами семьи, «совместное чтение есть не только индикатор семейной близости, но и предтеча семьи, «поле» любовного сближения людей». Буквально получасовое чтение каждый вечер помогает привить у ребенка любовь к познанию, сохраняет и развивает семейные традиции.

Очень важно сделать чтение привычкой ребёнка, ведь воспитательное воздействие книги на развивающуюся личность ребёнка неоспоримо. Именно в детском и юношеском возрасте происходят формирование мировоззрения, поиски идеала, своего места в жизни.

Чтение – как и любая другая деятельность – должно быть ребенку доступно и интересно. Ребенок должен чувствовать живой (неподдельный) интерес взрослого к чтению, видеть, что мама и папа тоже умеют и любят читать. С ребёнком нужно делиться впечатлениями о прочитанном. Необходимо создавать особую обстановку для чтения – уютное место в доме, приятное освещение, тишину, определенное время только для чтения. Предлагая ребенку новую книгу, нужно сообщить что-то интересное об ее авторе или рассказать интересный момент сюжета, сказав при этом, что остальное он сможет узнать сам. После чтения надо обсудить прочитанное.

Полезно использовать те познавательные интересы, которые у ребенка развиты. Если он интересуется техникой, любит конструировать, читайте с ним научно-популярную литературу о технике. Если он любит животных, читайте о них.

Любая деятельность ребенка должна быть для него успешна. Его необходимо хвалить и поощрять, даже если он сегодня прочел всего на 2 страницы больше, чем вчера, если он проявил интерес к тому, что месяц назад ему было еще не интересно. Можно сделать его успешность наглядной: вывесить на стене «Экран прочитанных в семье книг», где ребенок будет сам отмечать кто, когда, что и сколько прочел, или устроить домашнюю выставку рисунков по мотивам прочитанных книг. Интерес к чтению можно развивать в любом возрасте, так пусть помощь родителей будет действенной [5].

Таким образом, семейное чтение заключается в поддержке членами семьи друг друга, в развитии навыков чтения, создании ситуаций, когда члены семьи получают радость от чтения и рассказывания историй. Важность семейного чтения заключается в готовности человека к взаимодействию с книгой, раннему овладению речью, процессу чтения.

Библиографический список

1. Мелентьева Ю.П. Семейное чтение: теоретический аспект // Библиосфера. –2011.– № 18.– С. 11-14.
2. Акутина С. П. Социально-ценностная роль семейного чтения в развитии современных детей и подростков// Молодой ученый.–2015.–№ 22.1.– С. 1– 4.
3. Павлова А.П. Домашняя библиотека и семейное чтение //Семейное чтение. –2008.–№2.– С.9-12.
4. Тихомирова И. И. Добру откроем сердце: школа развивающего чтения (читаем, размышляем, выражаем в слове): метод. пособие для руководителей детского чтения, снабженное текстами литературных произведений для обсуждения с подростками // И.И. Тихомирова М. 2014. – 344 с.
5. Калинина Т. В. Роль семейного чтения в формировании нравственных качеств младших школьников // Молодой ученый –2015 –№23 – С. 871–873.

**Диалог как основа новаторства
(к вопросу о литературной эволюции)**

В статье предпринята попытка осмысления направлений литературной эволюции через призму понятий «традиция», «новаторство», «преемственность», выявления путей диалога между авторами разных поколений или национальностей и способов обращения к творчеству предшественников с целью создания нового, самобытного.

Ключевые слова: традиция, преемственность, новаторство, диалог, эпигонство

Anna V. Podobriy

***Dialogue as a basis for innovation
(on the question of literary evolution)***

In this article we attempted to analyse the ways of literary evolution through such notions as tradition, innovation and continuity. We also studied means of dialogue between writers of different generations or nationalities and their ways of addressing to predecessors' works aimed to create something new, original.

Key words: tradition, continuity, innovation, dialogue, epigonism

Вопрос о традициях и новаторстве всегда был и остается основополагающими для изучения закономерностей литературного процесса. Зачастую эти два понятия рассматривались как диаметрально противоположные. Так, например, В.Е. Хализев утверждал: «С точки зрения художественного творчества традиция представляет собой совокупность неких устоявшихся, сформированных средств, приемов, способов как художественной выразительности, так и идейно-эстетического плана, которые наследуются авторами последующих поколений» [13, 299]. А по мнению Ю.Н. Тынянова, традиция – это «неправомерная абстракция» и «говорить о преемственности приходится только при явлении школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой – борьба и смена» [12, 272, 258].

И та и другая позиция при всей их, казалось бы, противоположности вольно или невольно побуждают нас поставить вопрос о диалогичности в литературном процессе. Еще в 1960-е годы Д. Благой заметил: «Любое литературное произведение при всей его самоценности и неотъемлемой принадлежности индивидуальному творцу является органическим звеном в длительной цепи развития прежде всего данной национальной литературы, а затем и

литературного движения человечества. (...) Преемственность – это не только усвоение, но и отталкивание, не только продолжение и развитие, но и критический пересмотр» [3, 94]. Позже эту мысль развил А.С. Бушмин: «Высший эффект преемственного развития литературы состоит не в полноте и частоте сходства последующего с предыдущим, а в их различии. Если при этом сходство позднего с ранним и сохраняется, то сохраняется как нечто общее в разных индивидуальностях, как сходство отдельных аспектов в непохожем целом» [4, 82 – 83].

При этом важно учитывать, что преемственность и эпигонство – различные процессы. Эпигонство – слепое подражание, преемственность – диалог. Подражать можно только по каким-то нормам или правилам, не видоизменяя их, подражать можно тексту, но не художественному произведению².

Преемственность – процесс сознательного обращения писателя к наследию своих предшественников, творческое осознание его, поглощение и, в конечном итоге, создание нового. В основе этого процесса опять лежит диалог: диалог культур (национальных или социальных), диалог мировоззрений, диалог стилей и пр. Как утверждал М. Бахтин, «при диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» [2, 360].

Фонд преемственности духовно-практического и интеллектуального опыта, передаваемый от предков к потомкам, многопланов и разнороден. В его составе, прежде всего, входят представления об универсальных ценностях нации и человечества в целом, то, что в философии именуется «архетипами» национального сознания (К.Юнг[14], Е.М. Мелетинский [10]) или «концептами» (Ю. Степанов [11]). Следовательно, говорить о традиции того или иного писателя в творчестве последующих поколений литературных авторов, или преемственности, можно только в рамках диалога между ними.

Трудно, а порой почти невозможно доказать знакомство автора художественного произведения с творчеством его предшественников, т.е. невозможно говорить о сознательном следовании традициям. Однако возможно говорить о неких сходных «идеях», присутствующих в произведениях разных авторов, т.е. о диалоге между ними, причем диалог может быть осознанным или нет, но базой его будут те самые культурные константы, о которых речь шла выше.

Согласно теории К. Юнга, архетипы национального сознания обязательно проявят себя в любой «культурной обстановке». Любой писатель является выразителем не только коллективного, но и **личностного** начала, и его стремление создать свою художественную реальность может быть противопоставлено родовым, культурным представлениям о мире и о человеке в этом мире. В этом смысле убедительной является мысль А.С. Бушмина, что «плодотворность художественной традиции определяется не степенью

² Ю.М. Лотман жестко разграничил понятия «текст» и «художественное произведение». «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение – одно и то же. Текст – один из компонентов художественного произведения (...) художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений» [8, 24 – 25].

зависимости того или иного писателя от своего предшественника, не широтой использования элементов его стиля, творческой манеры и т.п., а качеством художественного результата, отразившим глубину творческого преобразования воспринятого опыта» [5, 108].

Однако вполне закономерным становится вопрос, как исследовать преемственность и традиционность в произведениях конкретного литературного автора; где заканчивается диалог (если он вообще был) и где начинается новаторство?

Наверное, единственно возможным (и, главное, доказательным) путем становится следующий. Во-первых, следует отказаться от широкого и не вполне конкретного понятия «традиция». («Традиция (лат. tradition – передача, предание) – общегуманистическое понятие, характеризующее культурную память и преемственность» [7, 1089].), и ввести иное понятие – «диалог». Во-вторых, в основу исследования диалога положить выдвинутое Ю. Степановым понятие «концепт». В-третьих, необходимо доказать, что исследуемый нами автор – родоначальник, а не ретранслятор той или иной идеи, образа, концепта, а для этого необходимо четко установить, какое преломление в творчестве исследуемого автора получает тот или иной концепт, и вычленить так называемы «авторские концепты» (новаторство), которых находят свое воплощение в ряде произведений исследуемого автора. В-четвертых, определить какие именно «авторские концепты» используются последователями и насколько они видоизменяются (новаторство) в их произведениях. Только в этом случае мы можем говорить о преемственности и диалоге, а, следовательно, и об эволюции литературного процесса.

В качестве примера, призванного проиллюстрировать возможность анализа диалоговых взаимоотношений, возьмем два рассказа на еврейскую тематику: «Уход Хама» Л. Леонова и «Кладбище в Козине» из цикла «Конармия» И. Бабеля, в каждом из которых в основу положены традиционные религиозные образы-концепты.

В основе «Ухода Хама» – библейская история об изгнании и проклятии младшего сына Ноя. Однако в данном случае мы можем говорить, скорее, об авторской интерпретации этой истории, а не о ее пересказе. Стилизуя монолог рассказчика под неторопливое эпическое повествование, Леонов добился того, чтобы его рассказчик, как это было принято в еврейской талмудической традиции, остался анонимным, а вот комментатор (в данном случае сам автор), на протяжении всего текста ни разу не перебивший рассказчика, и идейная подоплека рассказанного четко проявились в несоответствии «истинного» (леоновского) повествования с библейской его трактовкой.

В новелле «Кладбище в Козине» Бабеля ситуация иная. Плач на кладбище «выплакан» высоким библейским слогом, автор и рассказчик солидарны в своей грусти, их позиции почти схожи, голоса ПОЧТИ сливаются. Но если Лютюв вкладывает в этот плач еще и тоску по собственной жизни, которая далека от праведности лежащих на кладбище, тоску по прошлому, то Бабель, композиционно расположив новеллу между «Жизнеописанием Павличенки...»

и «Прищепой», четко расставляет «этические» знаки: творимое казаками – «минус», праведная жизнь вольтинских раввинов – «плюс».

На первый взгляд, оба автора строят **сходную** мифологическую модель мышления героев. Но если для Бабеля подобная модель естественная, то для Леонова – искусственная, экзотическая. Это видно даже в символике, использованной писателями.

Новелла И. Бабеля «Кладбище в Козине» [1] включена в цикл «Конармия» и одновременно является составляющей мини-цикла о хасидах. В предыдущих новеллах мини-цикла «Гедали» и «Рабби» образы хасидов овеяны запахом тления, приверженцами хасидизма остались лишь «бесноватые, лжецы и ротозеи» («Рабби»), святость, которую вечно искали и блюли в себе евреи, разрушена временем, она сохранилась лишь на кладбище, поэтому вся кладбищенская символика выражает чистоту и мудрость. Лютов видит «изображение рыбы и овцы над мертвой человеческой головой. Изображение раввинов в меховых шапках. Раввины подпоясаны ремнем на узких чреслах. Под безглазыми лицами волнистая каменная линия завитых бород». Эти символы носят явный мифологический характер. Для Лютова они «читаются» без труда, ибо мышление еврея насквозь мифологично.

Понятие головы в мифологической традиции тесно связано с понятием вечности, которая соотносится с понятиями молодости и жизненной силы. Но голова мертва. И не случайно над ней изображены овца и рыба. «Поскольку вода была символом Вселенной, символом божественной силы, то и рыба... выступала как символ спасения, сверхъестественной силы, мудрости» [9, 285]. Скотина, ягнята в частности, в древности считались священными, жертвенными, предназначенными богу существами. Мудрость и знание, святость и жертвенность – вот что символизируют рисунки на могилах. Отсутствие глаз на лицах, изображенных на каменных плитах, очень существенно. Глаза олицетворяли луну и солнце, они, подобно небесным светилам, могли излучать добро и зло. Лежащие в могилах этого лишены, они не могут нести зло потомкам.

Надпись же на скрижалях, «переведенная» Лютовым на русский язык, это эпитафия по почившей династии вольтинских раввинов. Надо заметить, что в этой надгробной надписи смерть выступает в своей мужской ипостаси. Смерть забрала не просто каких-то людей, а целую династию, подчинившую свою жизнь служению Богу. Все они не ушли от смерти, хоть и «предназначены» были Богу. В данном случае смерть рассматривается как антипод Бога, поэтому использован мужской род, ибо женщина – смерть нести не может. Смерть выстояла в противостоянии с Богом, со временем, лишь она сохранила в себе черты величия. Их-то и видит Лютов.

По-иному создается и воспринимается сказ Л. Леонова. Все части «Ухода Хама» [6], кроме двух последних, явно стилизованы под Библейские зачины. Эпичность и торжественность «библейской» речи передаются с помощью достаточно простых синтаксических конструкций: используется или набор простых предложений, следующих одно за другим (например, «первая бездна

упадет. Ключарь неба отверз узы Кешиля. Воин тьмы разрубил узел Химы. Отвесные ручки бегут и топят. Плачь, Адма!» и пр.), или бессоюзные сложные предложения, вторая часть которых раскрывает смысл первой (например, «верь слову Иафета: солнце будет всходить над водой» и пр.). Автор использует инверсию и безглагольные предложения. Характерно, что диалоги в словесном выражении ничем не завершены, они завершаются *действием*: Хам поджигает дом, отец благословляет Сима.

Символика, использованная Леоновым, также заимствована из древних мифологических и библейских преданий. Она не столь значима, как в новеллах Бабеля, но все же несет дополнительное значение. Суть символов вывести из текста или контекста леоновского сказа невозможно, с другой стороны, многие символы использованы как в прямом своем значении, так и в переносном, например, «Тяжела борода моя днями, как медом пчелиный сот. Пастух, возьми бороду мою и, намотав, как веревку, дерни вверх и вниз. И вытри ею ослиный помет с порога твоего шатра. Спаси сына!». Если рассматривать этот текст в прямом значении, то видно, что Иавал может пройти через любое унижение ради спасения своего семени, если же взглянуть более глубоко, то проявляется еще одно значение этих слов: борода ассоциировалась не только с мудростью, но и с плодородием, мужской силой. Иавал жертвует своим «плодородием», наделяя им сына. Предлагая свою дочь в качестве платы за спасение сына, Иавал не делал выбор между любимым и нелюбимым ребенком, он спасал семя рода.

Хочется обратить внимание на еще один момент. Легенда о Ное – из Ветхого Завета, почитаемого иудеями каноническим. Раввины – комментаторы божественного текста, а не «ниспровергатели» его, еврейская фольклорная культура получила письменное воплощение в религиозной литературе, то история, предложенная Леоновым, не характерна для иудейского мировосприятия. Скорее, можно говорить о влиянии славянского фольклора, изначально языческого. Мы предполагаем, что именно опора Леонова на традиции национальной русской культуры и была той направляющей силой, позволившей историю изгнания Хама увидеть в ином, отличном от библейского свете.

Таким образом, использование религиозных концептов, обогатилось авторской интерпретацией, и мы можем говорить и о преемственности Бабеля и Леонова по отношению к Библейской мудрости, и о диалоге с Библией, и о литературном новаторстве. Но при этом созданные писателями «авторские концепты» могут быть взяты «на вооружение» последователями, и тогда мы можем говорить о новом диалоге, но родоначальниками «традиции» будет уже не Библия, а Бабель или Леонов, и диалог пойдет между двумя конкретными писателями.

Библиографический список

1. Бабель, И. Сочинения в 2 т. М.: Художественная литература, 1990.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1983.- С.360.

3. Благой, Д. Диалектика литературной преемственности // Вопросы литературы. 1962. № 2. – С. 94 – 113.
4. Бушмин, А. С. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. М.: Современник, 1980. – 334 с.
5. Бушмин, А. С. Преемственность в развитии литературы. Л.: Наука, 1975. – 157 с.
6. Леонов, Л.М. Повести и рассказы [Текст]/ Л.М. Леонов. Л.: Лениздат, 1986. – 528 с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2003. – 1596 с.
8. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
9. Маковский, М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. -М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
10. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. М., 1976; Мелетинский Е.М. Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972.
11. Степанов, Ю.С. Константы: словарь русской культуры. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический проект, 2001. – 990 с.
12. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука 1977. – 574 с.
13. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. 3-изд. М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
14. Юнг, К.Г. Психология бессознательного. М., 1996. – 243 с.

УДК 8.08

Селютина Е.А.
(ЧГИК г. Челябинск)

***Проблема взаимоотношений автора и читателя в ситуации
просьюмеризма (постановка проблемы)***

Культура чтения рассматривается в аспекте влияния на нее просьюмеризма. Автор, взаимодействуя с читателем-просьюмером, оказывается в ситуации насильственного самоанализа, вынужденно сворачивая информацию о произведении до рецензии (текст о тексте). Автор зависит не только от стратегий издательства, но и от дистрибуции книги просьюмерами, в результате чего вовлекается в процесс приспособления текста под конкретную аудиторию.

Ключевые слова: культура чтения, просьюмеризм, читатель-просьюмер, саморецепция, новые медиа

Elena A. Selyutina

The Problem of the Relationship of the Author and the Reader in a Situation of Situation (Problem Statement)

The culture of reading is considered in the aspect of the influence on it of prosumerism. The author, interacting with the reader-consumer, finds himself in a situation of forced self-analysis, forced to minimize information about the work before the review (text about the text). The author depends not only on the publishing strategies, but also on the distribution of the book by prosumers, as a result of which he is involved in the process of adapting the text to a specific audience.

Keywords: *reading culture, prosumerism, reader-prosumer, self-concept, new media*

Культура чтения в современном мире интересует представителей всех гуманитарных наук, что вполне объяснимо: статус книги как главного поставщика знания изменился, изменились функции литературы, литература является материалом изучения потребительских предпочтений, социальной динамики. И современный читатель, как субъект информационного общества, более не хочет считать себя необразованным человеком, если не читает художественную литературу, а делает выбор в пользу non-fiction, или активно потребляет контент социальных сетей, осваивая материалы медиажанров. Информационная эпоха и новые принципы экономики, которые влияют и на книжную сферу, ставят перед исследователем интересный вопрос: как изменились отношения между читателем, автором и текстом в мире, где автор не воспринимается как Творец, книга как Книга, а читатель есть потребитель?

Экономисты и социологи еще в 1980-е годы заговорили о том, что специфика сферы потребления на современном этапе зависит от появления нового типа субъекта рынка, которого называют «просьюмером», т.е. не просто потребителем, но участником производства («producer» и «consumer» одновременно). Такой субъект появился в момент перехода индустриальной экономики в цифровую. В концепции Тоффлера, которую он изложил в работе «Третья волна» (1980), просьюмер осуществляет модернизацию потребляемых продуктов и благ, участвуя на различных этапах в их производстве [6]. По словам культуролога О. Мороз, просьюмер – «это тот, кто может пересобрать под себя реальность, в том числе какую-то повседневность, то есть то, что окружает его, под свои нужды с использованием тех предметов, которые вокруг него есть для того чтобы создать что-то новое» [2]. Показать такой процесс легче всего на примере индустрии моды, когда мировые бренды запускают процесс кастомизации, т.е. делают предметы массового производства уникальными за счет деталей, маркирующих предпочтения покупателя, предлагают «do it yourself» (см., например, на деятельность компании Levi's). Для нас в определении специфики просьюмеризма важным является то, что потребитель и производитель находятся в тесной коммуникации, явление обратной связи оказывается сверхважным.

Как мы полагаем, эта специфика потребления серьезным образом повлияла на динамику книжной среды. Речь идет не о проектах, подобных проекту «Роман» в Рунете (автор идеи Роман Лейбов) или сетевой книге «Миллион пингвинов», которую предложили создать пользователям сети интернет британское издательство «Penguin Books» и De Monfort University (проект завершился в 2007 году), и даже не об игровых проектах, изучающих психологию читателя, подобных «Осьминогу» Б. Акунина, который в 2016 году предлагал читателям самим выбрать концовку книги, а о более глубинных процессах. Понимая, что издательства проводят серьезные маркетинговые исследования, отслеживая спрос и пытаясь его предугадать, мы полагаем, что ориентация на читателей-просьюмеров повлияла на стратегии презентации книг, в том числе и с точки зрения авторской самопрезентации.

Теоретик литературы В. Тюпа предлагает рассматривать литературный процесс как последовательную смену «парадигм художественности» и в учебнике по «Теории литературы» приводит слова Г. Гегеля: «хотя художественное произведение и образует согласующийся в себе и заверченный мир, все же оно в качестве действительного, обособленного объекта существует не для себя, а для нас, для публики» [7, с. 92]. И вместе с этим, произведение пишется не только для общества, а является результатом автокоммуникативного взаимодействия «креативного и рецептивного состояний одного сознания, обладающего коммуникативным опытом обеих позиций и причастного (посредством этого опыта) к интересубъективному сознанию социума» [7, с. 93]. Другими словами, автор, понимая, что его труд имеет коммуникативную природу, не может в современных условиях избежать позиции читателя собственного произведения, т.к. является участником продвижения книги, а значит и субъектом, занимающимся ее оценкой.

Мы уже писали о том как влияют стратегии презентации книжных новинок в сетевых медиа на вовлеченность читателя в процесс чтения (об этом см. 4), отмечая особенности сегментирования, сегрегации книг, деятельность по выявлению нового канона в критической среде, а также об активном функционировании книг в области эдьютейнмента (об этом см. 5). Было показано, что подобный подход ведет к исключению текста как такового из сферы внимания читателя, т.к. произведение заменяется текстом о тексте (рецензией), книга становится «пустым знаком».

Понимая читателей как просьюмеров, мы можем говорить о том, что их желание участвовать в жизни авторов, ставит последних в ситуацию постоянной насильственной ревизии своего вклада в культуру, в литературу, авторефлексии, подобной деятельности критика. Авторы ведут страницы в социальных сетях (см., например, персональную страницу в сети 3. Прилепина, которую он ведет сам, 3), у них есть персональные сайты с возможностью обратной связи (см., например, сайт писателя А. Иванова, 1) Вопрос «что вы хотели сказать своей книгой» и любые его вариации помещает писателя в область жанра рецензии, аннотации, т.е. предлагают свернуть текст до формулы, которую затем можно будет процитировать в блоге, в виде твита или

подписи к фотографии в Instagram. И автор участвует в этом процессе, понимая, что дистрибуция его произведения может остановиться, если он не ответит взаимностью на чувства читателей.

Автор должен сформировать непротиворечивое высказывание, соотносимое с процессом сегментирования книжного рынка (как сферы досуга), кастомизации товаров и услуг (эта книга создана специально для тебя), ситуации быстрого выбора читателем (как потребителем) книжной «новинки», быстрой реакции на книгу (обратная связь в сети интернет), экспертных реакций (сфера критики) и позицией автора-творца, осуществляющего эстетический жест. Автор находится в ситуации публичной саморефлексии, необходимости транслировать идеологическую позицию и эстетическую программу. В этом смысле особой ценностью обладают материалы интервью, которые авторы дают по поводу издания книг или событий, их продвигающих. Наиболее сложным, пороговым, кризисным моментом для автора может считаться дебют, первая публикация произведения, которая может стать трамплином для дальнейшей успешной литературной карьеры, или же окончательной точкой в деле реализации писательских амбиций. Дебют – это своеобразный момент «означивания» автора в мире искусства. Он появляется на литературной карте, а вот войдет ли в пантеон новой словесности – еще вопрос.

После того как автор публикует произведение, в дело вступают журналисты, литературные критики, коллеги по литературному цеху, персоны, оценке которых автор доверяет (может быть, семейный круг), а также самый широкий круг читателей или зрителей, если речь идет о драматургии или экранизации художественного текста. Рецепция произведения, модус которой для нас, безусловно, важен (факт реакции прогнозирует во многом модальность «вторичной» самопрезентации), вызывает ответную реакцию писателя, существующего в ситуации глобального давления массовых коммуникаций и осознания, что если отклика нет, то, возможно и нет тебя как творческой единицы. Те интенции, с которыми автор вступает в литературный контекст, корректируются, автору приходится объясняться – «утверждать» или «оправдываться». И если идеологический аспект авторского «вторичного» высказывания может быть очевиден (я нов, потому что мой взгляд на мир нов), то, на наш взгляд, основная проблема доказательства, верификации себя как автора в современной литературе лежит в плоскости эстетической и в плоскости поэтики. Доказать, что твой текст – новый текст с точки зрения эстетики и поэтики, в современном литературном процессе, очевидно, задача сложная. Потому что сами особенности литературного процесса невольно говорят авторам, что шанса на эстетическую, а следом за ней, стилистическую, жанровую и иную новизну у них просто нет.

Таким образом, мы полагаем, что автор в ситуации просьюмеризма репрессивно включается в активную коммуникацию вокруг культурного явления, подчиняясь логике распространения информации в новой коммуникативной среде, в том числе и выступая критиком самого себя.

Библиографический список

1. Иванов Алексей: персональный сайт [Электронный ресурс]. <http://ivanproduction.ru/askme.html>. Дата обращения: 01.10.2018.
2. Мороз, О. Просьюмеризм и культура потребления [Электронный ресурс] / О. Мороз. <https://postnauka.ru/video/72615>. Дата обращения: 01.10.2018.
3. Прилепин Захар: персональная страница сети Вконтакте [Электронный ресурс]. <https://vk.com/id424612876>. Дата обращения: 01.10.2018.
4. Селютина, Е. А. Рецепция современной литературы в сетевых медиа: подходы, имена, вопрос о пантеоне новой словесности (на материале “Горький.Media” и “Афиша.Daily”) [Текст] / Е. А. Селютина // Литература в контексте современности : сборник материалов IX Всероссийской научной конференции с международным участием (Челябинск, 8–9 декабря 2017 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова; ЮУрГГПУ. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2017. – С. 84-88.
5. Селютина, Е. А. Языковая личность и книжная культура: экспертирование литературных новинок в сетевых медиа [Текст] / Е. Селютина // Языковая личность в современном коммуникативном поле: коллективная монография / ред.-сост. Е.А.Селютина, О.Г.Усанова. – Челябинск: Энциклопедия, 2017. – 180 с. – С. 134 – 151.
6. Тоффлер, Э. Третья волна. М.: ООО "Фирма "Издательство АСТ", 2004. http://www.umk.virmk.ru/study/VMK/LITERA/Toffler_Tretiya_volna.pdf. Дата обращения: 01.10.2018.
7. Тюпа, В. И. Парадигмы художественности (понятие о литературном процессе) [Текст] / В.И. Тюпа // Теория литературы: учеб. пос.: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С. 92 – 106.

УДК 821.161.109"18

Тихомирова Л. Н.
(ЧГИК, г. Челябинск)

Три «Ночи» М. Ю. Лермонтова

В статье рассматриваются стихотворения раннего Лермонтова («Ночь I», «Ночь II», «Ночь III») как семантическое единство, анализируются связанные с ними изменения в структуре «ночного» сверткста русской поэзии.

Ключевые слова: «ночная» поэзия, сверткст, цикл, состояние сознания

Tikhomirov L. N.
Chelyabinsk

"Three Nights" By M. Lermontov

The article deals with the poems of Lermontov's early work ("Night I", "Night II", "Night III" as a semantic unity, analyzes the related changes in the structure of the "night" supertext of Russian poetry.

Key words: "night" poetry, supertext, cycle, state of consciousness

Традиционная для «ночной» поэзии проблема – проблема смерти – в очередной раз оказывается в центре внимания гениального художника, когда в литературу приходит М. Ю. Лермонтов, однако ее осмысление у молодого поэта носит совершенно иной характер, чем у его более взрослых предшественников.

Если те преимущественно рассматривали смерть как переход к новой, настоящей жизни, то, в понимании шестнадцатилетнего юноши, любой финал человеческой жизни – это всего лишь ужасающий путь в мрачную пустоту небытия. Он не верит в то, что «жизнь временная есть сон мыслящей силы, ... придет час, сон кончится, ...и все временное, как сон встающего, уничтожится» [1, 409], сомневается в бессмертии души, в ее грядущем воскресении, не принимает идею искупления жизни смертью, а потому смерть представляется ему неким противоестественным, даже насильственным актом, не укладывающимся в сознании. Трагический разлад человека с миром, созданным по воле Бога, становится предметом осмысления раннего Лермонтова. Написанный им в 1830 г. цикл «ночей» («Ночь I», «Ночь II» и «Ночь III»), по мнению современного исследователя, кардинально изменяет сложившийся к тому моменту «ночной» свертхтекст русской поэзии: «пафос страстного размышления приходит на смену пафосу гармонического удовлетворения души», а «мотив “ропота” ...против неправильного миропорядка ...выводит “ночную” лирику к освоению совершенно иных отношений человека и Космоса» [2. 40].

В год написания своего небольшого стихотворного цикла Лермонтов пытается переводить «Сон» и «Тьму» Байрона. Апокалиптические картины, представленные в произведениях английского поэта, частично воссоздаются и в лермонтовских текстах, однако в отличие от Байрона, занимавшего позицию стороннего наблюдателя, юный автор в центр своего поэтического повествования помещает себя, связывая гибель мира с собственным физическим концом. Создавая в «Ночи I» сцену встречи своей бессмертной души с ее материальной земной оболочкой – мертвым телом – поэт буквально шокирует читателя натуралистическими подробностями превращения в прах «последнего, единственного друга»: «Здесь кость уже была видна – здесь мясо / Кусками синими висело – жилы там / Я примечал с засохшею в них кровью... / С отчаяньем сидел я и взирал, / Как быстро насекомые роились / И поедали жадно свою пищу». Жуткая картина тления рождает у лирического героя неистовое желание остановить происходящее, вернуть тело к жизни, осуществление которого за гранью человеческих возможностей: «И я помочь ему желал, но тщетно – / Уничтоженья быстрые следы текли по нем / ... В гробу

был прах и больше ничего». Безуспешные попытки оживить мертвое тело впервые заставляют его отчетливо осознать несовершенство человека: трагическую антиномию его телесной ограниченности и безграничности духа, стремящегося к совершенству. «Лермонтов, – пишет С. Г. Семенова, – мучительно бьется об узкие пределы земной судьбы; сильнее развитое в нем чувство личности, неподлинности и неразложимости духовно-душевно-телесного единства, включает острое неприятие разрушения этого единства, внутреннюю убежденность, что возможности этой личности безграничны, если бы не роковые материально-природные границы существования» [3, 56].

Свое физическое исчезновение и уничтожение собственного «Я» (как, впрочем, и превращение «в ничто» любой человеческой индивидуальности) представляется герою Лермонтова ужасной несправедливостью, допускаемой Всевышним и заставляющей усомниться в разумности сотворенного им мира и целесообразности посылаемых им страданий и радостей бытия: «Как беден тот, кто видит, наконец, / Свое ничтожество и в чьих глазах / Все, для чего трудился долго он, – / На воздух разлетелось...». Осознание собственной изначальной обреченности и невозможность изменить установленный Высшей волей порядок рождают надлом в мятежной душе героя, а отчаяние, обусловленное собственным бессилием от неспособности противостоять Божественному замыслу, вынуждает его бунтовать: «И мне мелькнула мысль (творенье ада): / Что, если время совершит свой круг / И погрузится в вечность невозвратно, / И ничего меня не успокоит, / И не придут сюда простить меня? / И я хотел излить хулы на небо».

Гораздо более страшную форму этот бунт получает в монологе «Ночь II», в котором Лермонтов создает аллегорический образ Смерти, имеющей беспредельную власть над мирозданием: «Вот с запада Скелет неизмеримый / По мрачным сводам начал подниматься / И звезды заслонил собою... / И целые миры пред ним уничтожались, / И все трещало под его ногами». Переживание смерти во втором стихотворении цикла становится еще трагичнее, нежели в первом. К собственным душевным страданиям героя добавляется еще и требование «определить неизбежный жребий»: выбрать, кто из двух его любимых друзей должен погибнуть. Сама мысль о необходимости такого выбора кажется герою непереносимой: смерть для него есть выражение предельного зла, загубленности данных при рождении сил, прерванности всех творческих начинаний. Она подводит человека к тому крайнему рубежу его жизни, за которым, согласно лермонтовской художественной философии, пустота: «Как исчезает время, / Так и люди, / Его рожденье – только Бог лишь вечен». Поэтому и принятое героем решение жестоко: умереть должны оба, невозможно ценой жизни одного человека обеспечить отсрочку гибели для другого: «И наконец, преодолев свой ужас / К скелету я воскликнул: «Оба! Оба!.. / Я верю: нет свиданья – нет разлуки!...».

Иными словами, нет жизни – нет и смерти. Но отрицание перспективы «вечного покоя» после нее и страх «исчезнуть совершенно» («И ты умрешь, и в вечности погибнешь») становятся источником самых пессимистических

настроений лермонтовского человека. Бунт его приобретает inferнальный характер: он уже готов отвергнуть высший дар Творца – жизнь, обесмысленную нелепостью такого конца («Проклятье этому подарку! Мы без него тебя бы не знавали»), и восстать против Бога, создавшего столь алогичный и неразумный мир: «...Долго, долго, / Ломая руки и глотая слезы, / Я на Творца роптал, страшась молиться!..». В бунте лермонтовского героя В. С. Соловьев видел странную форму тяжбы поэта с Богом и какую-то личную обиду [4. 395] на него, а Д. С. Мережковский, напротив, усматривал «религиозно утверждавшую себя непримиримость», родственную «окончательно забытому в христианстве святому богоборчеству» Иакова и Иова. По его мнению, Лермонтов «первым в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле», связанный «с глубочайшим вопросом теодицеи, оправдания Бога человеком: “Почему, зачем, откуда зло? Если есть Бог, то как может быть зло? Если есть зло, то как может быть Бог?”» [5. 305].

Так или иначе, но мысль о враждебности мира человеку, едва ли не впервые открыто высказанная в цикле «Ночей», будет еще не раз повторяться в произведениях художника. Исследователи, на протяжении большого исторического периода осмыслявшие творчество Лермонтова в отличающихся системах мировоззренческих координат, в разные годы устанавливали и разные причины такого умонастроения поэта, усматривая их то в слабости его религиозной веры, то в недостатках социального уклада, то в подражании западной «романтической» моде. Бесспорно, все перечисленное вряд ли можно полностью игнорировать, однако думается, что основные причины трагического жизненного состояния поэта не только религиозные или социальные, но и онтологические, коренящиеся в изменившемся сознании русского человека лермонтовского поколения. Именно на рубеже 20–30-х годов XIX в. «в сомнении и муках выходит сознание из безразличного покоя непосредственной жизни, подымается над житейской суетой, – и мир оказывается для него мыслительной загадкой или вопросом» [6. 234]. Однако самой большой загадкой в этом изменившемся мире становится для человека истинное содержание его собственной души, темные колодцы и чердаки которой внезапно открылись ему: «Лишь в человеке встретиться могло / Священное с порочным. Все его / Несчастья происходят оттого» – «1831 июня 11 дня».

Не прекращающаяся ни на минуту в душе лермонтовского героя борьба «священного с порочным» рождает особое внутреннее состояние, когда «жизнь ненавистна, но и смерть страшна», которое сам поэт называет «сумерками души». «Сумерки души» порождены не только амбивалентностью человеческой природы и пониманием своей изначальной чуждости мирозданию, но и осознанием невозможности до конца реализовать собственные силы в кратком времени быстротекущей жизни, непросветленностью души взыскующей «света, взлета, завершения и осуществления своего назначения», но беспрерывно ощущающей «ничтожество, пустоту и тленность этого мира» [7. 50]. Попытка прорыва к иной, осмысленной жизни через сильное чувство, героический поступок, творческий порыв только усугубляют эту тоску, обнаруживая

онтологическую обреченность человека на одиночество и обнажая тщетность и суетность его исканий. Поэтому в поэзии Лермонтова понятие «сумерки» выступает эквивалентом состояния незащищенности, безысходности, отчаяния, смятения и страха, не оставляющего надежды на лучшее: «...Если даже тот, / Кому счастливый небом дан удел / В уме своем минувшее пройдет, / Увидит он, что мог счастливей быть, / Когда бы не сумела отравить / Судьба его надежды» – «1831-го июня 11 дня». Это же дисгармоничное состояние сознания нашло отражение во всех стихотворениях его «ночного» цикла, и именно им обусловлены жуткие видения и страшные сны, составившие содержание двух первых «Ночей».

Ни в «Ночи I», ни в «Ночи II» «проблема “Я и Смерть”» так и не будет решена. «Вероятно, она и не могла быть разрешена: слишком уж сосредоточен лирический герой на себе самом, – пишет С. И. Ермоленко. – ...Слишком много личного приносит он в решение главного вопроса бытия, требующее некоей отстраненности от субъективной заинтересованности «Я». И потому истина ускользает, делая неизбежными дальнейшие раздумья лирического героя» [8. 102]. Зато в напряженном умственном диалоге с самим собою герою открываются истоки глубинных потребностей человеческого естества, мятежного начала, с рождения вложенного в его душу.

Лермонтов одним из первых в русской поэзии не только почувствовал двойственность натуры мыслящей личности, но и попытался осмыслить причины ее трагического миропонимания. Поэтому в «Ночи III», последнем стихотворении рассматриваемого цикла, терзаемый думами герой из вымышленного «бездушного пространства» двух первых «Ночей» перемещен в подчеркнута гармоничную земную реальность ясной летней ночи:

Темно. Все спит. Лишь только жук ночной,
Жужжа, в долине пролетит порой;
Из-под травы блистает червячок,
От наших дум, от наших бурь далек.
Высоких лип стал пасмурный навес,
Когда луна вошла среди небес...
Не первый раз прелестна так она!..

Поэтическое описание засыпающего мира, с которого начинается стихотворение, внезапно обрывается появлением на его фоне человека («Он здесь. Стоит. Как мрамор у окна»), который один оказывается не включен в общую неспешную динамику ночной жизни. Красота и умиротворенность окружающей природы, таким образом, только подчеркивают дисгармонию внутреннего состояния героя, всецело сосредоточенного на собственных мыслях («Недвижный взор поднят, но не к луне»). Мир, в котором нет места человеку, живет по своим, неведомым ему законам, блистая сиюминутной красотой и оставаясь совершенно равнодушным к его душевным терзаниям. «Тема мучительного противоречия души и природы пронизывает все творчество Лермонтова, – пишет М. Н. Эпштейн. – Природа величава и безмятежна – душа же мятется от постоянной тревоги и одиночества» [9. 24].

Думается, что в данном случае «тревога и одиночество» героя – производное понимания того, что во всем природном мире он единственное существо, способное не только хотеть и чувствовать, но и осмысливать свои чувства и стремления, ища «над непосредственным желанием и влечением безусловной правды о сущем и должном» [10. 134]. Только ему знаком «души недуг», ведом «яд страстей», «любви огонь живой» и леденящее кровь «презрение». Он один способен скрывать свои чувства от ближнего и в то же время надеяться на его понимание и помощь – только надеяться, но не получать: «О, если б мог единый бедный друг / Хотя смягчить души его недуг». Он оторван от природных корней своими «слишком человеческими» переживаниями, и потому в общей идиллии беззаботных обитателей ночного мира, далеких «от наших дум, от наших бурь», чувствует себя посторонним.

Сказанное выше дает нам основание полагать, что выводы современного исследователя о том, что в «Ночи III» «у романтического юноши сквозь несовершенство еще неустановившегося стиха отчетливо прорываются нотки какого-то самоупоения, едва ли не любования собственной демоничностью, непостижимостью для обывателей людей» [11. 42], чересчур упрощены. Экзистенциальная драма, переживаемая героем двух первых «Ночей», находит в последнем стихотворении цикла своеобразное завершение – герою Лермонтова открываются причины его душевных страданий: ад оказывается заключен в нем самом, он вечный пленник собственной несовершенной и противоречивой человеческой природы. Таким образом, «Ночь III» органично заключает «ночной» цикл философских медитаций раннего Лермонтова, как бы подводя итог сказанному поэтом в двух предыдущих стихотворениях.

Библиографический список

1. Сковорода Г. С. Собрание сочинений Г. С. Сковороды. Т. 1 / Г. С. Сковорода. – СПб., 1912. – XVI. – 543 с.
2. Ложкова Т. А. «Ночная» лирика М. Ю. Лермонтова: традиции и новаторство / Т. А. Ложкова // Лермонтовские чтения: материалы зональной научной конференции / НУДО «Межотраслевой региональный центр». – Екатеринбург, 1999. – С. 33-41.
3. Семенова С. Г. Преодоление трагедии: «вечные вопросы» в литературе / С. Г. Семенова. – М. : Сов. писатель, 1989. – 439 с.
4. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. / В. С. Соловьев. – М. : Искусство, 1991. – 701 с.
5. Мережковский Д. С. Лермонтов – поэт сверхчеловечества / Д.С. Мережковский // Полн. собр. соч.– СПб. – М. : Изд. т-ва М. О. Вольф, 1911. – Т. 10. – С. 288-334.
6. Флоровский Г. А. Пути русского богословия / Г. А. Флоровский. – Париж: YMCA – PRESS, 1983. – 600 с.

7. Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. – М. : Книга, 1994. – 446 с.

8. Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы / С. И. Ермоленко. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 420 с.

9. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» : система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 1990. – 303 с.

10. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни / Е. Н. Трубецкой. – М. : Республика, 1994. – 431 с.

11. Ратников К. В. Жанровые формы ночной медитации в русской поэзии XVIII – XIX веков / К. В. Ратников // Проблемы изучения литературы и фольклора: Исторические, культурологические и теоретические подходы: Сб. науч. тр.– Челябинск : Восточные ворота, 2008. – Вып. IX. – С. 32-52.

УДК 82-311.6

В.В. Федоров
г. Челябинск

Рассказы об истории: композиционно-речевая организация исторического повествования в современной прозе

На материале русскоязычных произведений 2000-х годов, получивших литературные премии, рассматривается специфика композиционно-речевой организации исторического нарратива. Автор делает вывод о художественной рефлексии истории России, которая повлияла на формирование речевых и повествовательных стратегий современной исторической прозы.

Ключевые слова: *композиционно-речевые формы, исторический нарратив, современная проза, модели историзма.*

Vasilii V. Fedorov

Stories about the history: compositional and speech organization of historical narration in modern prose

The material of the Russian-language works of the 2000s, which received literary awards, examines the specifics of the composition and speech organization of the historical narrative. The author makes a conclusion about the artistic reflection of the history of Russia, which influenced the formation of speech and narrative strategies.

Keywords: *compositional speech forms, historical narrative, modern prose, models of historicism.*

Одной из ключевых тенденций современной прозы является актуализация исторического нарратива – совокупности повествовательных стратегий, основывающихся на использовании исторических моделей как средства осмысления современной действительности. И это не единичные факты. Так, с 2008 года победителями почти всех крупных литературных премий («Русский Букер», «Большая книга») становились произведения, обращающиеся к осмыслению истории. Среди них: «Журавли и карлики» Л. Юзефовича, «Письмовник» М. Шишкина, «Мой лейтенант» Д. Гранина, «Лавр» Е. Водолазкина, «Время женщин» Е. Чижовой, «Цветочный крест» Е. Колядиной, «Ложится мгла на старые ступени» А. Чудакова и др. Многие тексты из названных являются «псевдоисторическими», лишь используют форму исторического повествования для осмысления современности. Поэтому, мы можем говорить о функционировании исторического нарратива в современной прозе. Под историческим нарративом мы понимаем повествовательные прозаические тексты, предметом изображения в которых становится историческое событие в самом широком смысле, то есть событие хронологически отдаленное от современной социокультурной ситуации. Поскольку «исторический нарратив» это межтекстовое, или сверхтекстовое явление, то наше исследование акцентирует внимание, на специфике организации повествовательных стратегий, композиционно-речевых форм в текстах, составляющих феномен современной исторической прозы. С другой стороны, описывает модель историзма (концепцию истории), создаваемую в произведении.

Среди факторов, формирующих специфику исторического нарратива современной прозы, можно назвать влияние постмодернизма. Оно выразилось в недоверии к рассказам об истории, историческим мифам и симулякрам, а также в понимании истории как текстового образования, строящегося согласно дискурсивным практикам эпохи и определенной идеологии.

Современная проза продолжает использовать различные постмодернистские приемы, но трансформирует их.

Во-первых, возникает установка на воспроизведение речевых практик, предметом изображения становится сама дискурсивная модель. Здесь используются такие композиционно-речевые формы, как несобственно-прямая речь, поток сознания, сказ, стилизация. Они объединены установкой на воспроизведение сознания и голоса, аутентичных для своей эпохи.

В романе Елены Чижовой «Время женщин» создается коллаж из немаркированных речевых зон различных субъектов повествования, прямая речь рассказчицы, матери, перемещивается вставками несобственно-прямой речи, потока сознания старух, соседок по коммуналке, мужчин, второстепенных героев, подруг героини-рассказчицы, которые передают необработанную устную речь в виде лексико-грамматического коллажа:

«К раннему чаю собирались на кухне. Тут, пока дите не проснулось, решали все важное – строили планы. День открывался затемно, как долгий век. Дневное время, дальняя дорога, катилось с оглядкой на полосатые версты – раз навсегда.

В девять – встать, одеться, умыться. В десять сказка по радио. В два часа – обед. После обеда тихий час: спи, не спи, а полежать надо» [6, 8].

Каждая из героинь имеет свою историю (Ариадна, Гликерия, Евдокия – разные социальные слои, разные дискурсы, крестьянка, интеллигентка, городская мещанка). Нарочитый монтаж разнородных по семантике и форме речевых зон позволяет взглянуть на славные события страны советов по-иному, по-бабьи. Здесь представлена не высокая трагедия, а человеческая боль:

«Рубашечка крестильная у Евдокии Тимофевны нашлась. Долежала в комодке эва с каких времен. От Василия, сына старшего. Его уж и кости истлели, а рубашечка жива.

Материя тонкая, невесомая: ангельское облачение. Кружева вот только слезались, будто палое перо. Внуку не пригодилась. Сын с невесткой не дали: у нас, дескать, своя вера» [6, 9].

В тексте появляются вставки и внутренней речи главной героини – девочки. Они возникают как внешний комментарий к основной фабуле, воплощают наивное сознание. Но постепенно повествование более или менее унифицируется, появляется четко выделенная речь героя-рассказчика, символизирующая становление личности.

Роман М. Шишкина «Письмовник» реализует установку на воспроизведение дискурсивных практик. На первый план в его произведениях выходит многообразие дискурсов, голосовая полифония как форма проявленности человека. Поэтому, по мнению критиков и литературоведов, в основе произведений М. Шишкина лежат особые нарративные стратегии и техники, основанные на принципах фрагментации, монтажа или коллажа. Сюжет в них не имеет линейного развития, строится не на причинно-следственных связях, «темпоральных» мотивах [8, 135], а на текстуализации дискурсивных практик, то есть автору не столько интересны диегетические события (рассказанная история), сколько законы создания истории в виде повествовательного текста, сами механизмы воспроизведения событий в языке.

Так, роман «Письмовник» использует эпистолярную форму, точнее, это – стилизация жанра романа в письмах. Нарратив представляет переписку двух героев, Александры (Саши) и Володи. Они, как выясняется в финале, живут в разные эпохи и даже не могут знать о существовании друг друга. По сути дела, перед нами шаблонные, типичные образцы мужского и женского дискурсов. Само заглавие («Письмовник») отсылает к популярным в свое время сборникам, содержащим образцы и схемы документов, «формулы речевой учтивости, вежливости, обходительности, необходимые для написания частных и деловых писем» [5], образцы лирики, галантные истории. Самый известный из них сборник Н. Г. Курганова (XVIII век). Для М. Шишкина это метафора языкового конгломерата вечных и общечеловеческих проявлений, это некие

архетипы мужского и женского голосов. Поэтому временной границы между ними не существует, это надвременные голоса, повторяющиеся в разные эпохи.

В романах Е. Колядиной «Цветочный крест» и Е. Водолазкина «Лавр» используются сказовая манера, стилизация.

Повествовательная структура романа «Цветочный крест» строится на сказовой манере с использованием стилистически окрашенной лексики: историзмы, архаизмы, диалектизмы, варваризмы и библеизмы; элементов устных фольклорных жанров (поговорки, пословицы и т. п.) Автор сознательно создает «лоскутное полотно» русской речи XV–XVI веков, делая предметом изображения языковую картину той эпохи. Е. Колядина выбирает установку на реализацию карнавализации жизни в бахтинском понимании. Поэтому, возникает антитеза: речь книжная, «законническая», – отец Логгин, официальные лица, – и живая грубая речь. Роман начинается словом, которое создает когнитивный диссонанс между народной живой культурой и культурой официальной, построенной на догме: «В афедрон не давала ли?..» [4]. Фраза вызывает смех через нагромождение несуразностей и создает веселую катастрофу в трактовке М. М. Бахтина (герои диалога открывают точки зрения другого). Антитеза композиционных речевых форм и организует нарратив романа. С одной стороны, потоки живой, «низовой» речи, с другой – клише и стереотипы официального стиля.

Е. Водолазкин использует жанровые и речевые модели диалога, поучения, экфрасиса, в которых передается священное знание, нравственное и этическое воспитание. Например, старец Христофор обучает врачеванию внука, будущего святого-юродивого, Арсения (сам автор также указывал на жанр жития как формирующий книгу) [1]. Используя несобственно-прямую речь, автор актуализирует архаические модели в современной речевой ситуации, снимает временную дистанцию.

Показательно, что в последних двух романах происходит странное сочетание современных клише и стереотипов разговорной речи, официально-делового, книжного стилей и средневековой речи русского обывателя. Например, у Е. Колядиной читаем: *«рассчитывая провести первую в своей жизни исповедь в соответствии с последними достижениями теологической мысли...»* [4].

Во-вторых, специфическим в таких произведениях является соотношение времени событийного ряда (истории) и наррации, то есть ситуации рассказывания. Почти во всех произведениях нет гомогенного исторического времени и единого места действия. Такой хронотоп выполняет амбивалентную функцию, воссоздает ту или иную историческую эпоху, а также сам становится принципом организации нарратива. Однородность исторического времени нарушается через использование паратекстуальных элементов (эпиграфы, фикциональные комментарии, вступления и т. п.). Например, в романе Е. Чижовой эпиграф-вступление и комментарий в эпилоге создают кольцевую композицию, выводят имплицитного читателя на понимание того, что есть другая история Союза, история, в которой все держалось не на официальных

лозунгах и политических образах, а на плечах простых людей с их повседневной жизнью. В финале, хронологически и стилистически отделенном от основной фабулы, появляется голос рассказчицы, обретший полную силу, в котором ставится вопрос о судьбах простых людей в контексте большой истории.

Показательна ориентация авторов при отборе фабульных событий и эпизодов – часто это малозначительные, нелепые случаи из частной жизни, и даже авантюры.

Ж. Женетт описал в качестве риторических повествовательных приемов различные виды анахроний – несовпадение, несоответствие между порядком истории и порядком повествования. Две ключевых формы: аналепсис (ретроспективность) и пролепсис (проспекция) [3, 83, 100]. В произведениях, выделенных нами, эти приемы организуют повествование.

На ретроспекции строится соотношение фабулы и повествования в таких романах, как «Ложится мгла на старые ступени», «Журавли и карлики». Здесь используется рамочная композиция. Возникает эффект пересмотра исторических событий, их новое открытие. В этом аспекте важно сказать, что возникает образ ребенка, который проходит становление, познание жизни. Поэтому субъект повествования делает героем свое собственное сознание, конфликт возникает из расхождения знаний и понимания жизни этими разными повествовательными инстанциями.

В романе А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» герой-рассказчик Антон возвращается в места своего детства и юности, он все проверяет через воспоминание о прошлом. Отталкиваясь от нового впечатления, он рисует уникальную жизнь в Казахстане (городок Чебачинск) времен ссылки, переселения. Вновь мы видим построение фабулы через бытовые истории, анекдоты и курьезные случаи, семейные предания и легенды. Композиция текста разбита на главки, в названии которых содержится элемент анекдота, сценки («Армреслинг в Чебачинске», «Гений орфографии Васька Восемьдесят Пять» и т. п.). Это двойное видение раскрывает закрытую эпоху (30–50 годы XX века) для массового читателя.

Пример использования проспекции можно найти в романе Д. Гранина «Мой лейтенант». Конфликт как раз построен на расхождении представлений о войне, подвиге, родине между рассказчиком и героем этого повествования (молодым лейтенантом). Автор выносит этот конфликт во вступление книги, когда поясняет, о ком пойдет речь: «Что Вы, этого человека уже давно нет».

Событийный ряд также выстраивается по принципу описания происходящего, но с комментарием, «мы не знали тогда еще», «не так было на самом деле» (так переосмысляет первое убийство, награды, первые послевоенные годы, отношение к высшим офицерам):

«Ведь был же полк, были офицеры, почему не выставили охранения, дозоров, как нас могли застать врасплох, почему мы могли разбежаться из-за нескольких паршивых мотоциклов? Почему мы так глупо воюем? Но тогда мы ничего не понимали...» [2, 27].

В-третьих, в большинстве произведений использована стратегия Я-повествования (перволичные формы): герой-рассказчик, рассказчик-наблюдатель, свидетель; господствует внутренняя точка зрения, включенная в изображенный мир, а значит – ориентация на субъективность, личностное начало, интерес к психологическому переживанию истории. Но перволичные формы здесь нарушают классические формы Я-повествования: происходит интерференция сознания и точки зрения рассказчика-героя, более опытного, знающего жизнь, обладающего более полным представлением о жизни, и героя, который является объектом изображения, «Я», отдаленное во времени и опыте от рассказчика. Эта двойственность, расщепление субъектов повествований и точек зрения, создает эффект открытия истинного смысла истории, правды истории, увиденной реальным участником, пережившим обман и мифологизацию истории.

Но есть примеры более классического сочетания различных речевых зон: повествователь передоверяет рассказчику поведать историю, возникает фабульная мотивировка – воспоминание («Журавли и карлики», отчасти в «Ложится мгла на старые ступени»). Он-повествователь проявляется в обобщениях и комментариях, в рамочной части текста, комментирует развитие героя. Например, в романе А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени»:

«Дед был очень силен. Когда он в своей выгоревшей, с высоко подвернутыми рукавами рубаше работал на огороде или строгал черенок для лопаты (отдыхая он всегда строгал черенки, в сарае был их запас на десятилетия), Антон говорил про себя что-нибудь вроде: “Шары мышц катались у него под кожей” (Антон любил выразиться книжно)» [7].

В меньшей степени использована форма Он-повествователь. Но и здесь часто создается «двухголосая» повествовательная композиция, включающая голос Он-повествователя, стоящего на внешней точке зрения, всезнающего, и эксплицитного повествователя (тоже становится объектом изображения, его речевая манера и мировоззрение).

Конструирование точки зрения и повествовательные стратегии позволяют говорить о движении к эмпирической правде, живой истории, данной в личностном восприятии.

Анализ технической организации композиционно-речевых форм исторического нарратива в современной прозе позволяет говорить о моделях историзма:

- господствует неофициальная точка зрения на большую историю страны, интересна частная история, разрушающая мифы, переосмысляющая «парадную» историю. Возникает ощущение противостояния двух культур, двух историй;
- звучит критика современности, через выражение идеи повторяемости истории и непреложности законов исторического развития, через поиск в истории нравственно-этических ориентиров.

Библиографический список

1. Водолазкин Е. Лавр : роман. М. : Астрель, 2012.
2. Гранин Д. Мой лейтенант : роман. М. : ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2013.
3. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт // Фигуры : Работы по поэтике / Ж. Женетт ; пер. с фр. ; в 2 кн. Кн. 2. М. : Изд-во им. Сабашникова, 1998.
4. Колядина Е. Цветочный крест : роман. <https://www.litmir.me> (дата обращения: 28.10.2018).
5. Письмовники // Энциклопедия «Кругосвет» : универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия. <http://www.krugosvet.ru/enc/istoriya/PISMOVNIKI.html> (дата обращения: 28.10.2018).
6. Чижова Е. Время женщин : роман. М. : Астрель, 2010.
7. Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени : роман-идиллия // Знамя. 2000. № 10. <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/10/chuda.html> (дата обращения: 28.10.2018).
8. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. М. : Языки славян. культуры, 2003.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



УДК 81

Н.В. Мамонова
(ЧелГУ, г. Челябинск)

*Современные трансформации сказочного дискурса
(на материале английских народных сказок)*

В статье анализируются современные трансформации сказочного дискурса под влиянием процессов глобализации и возросшей роли телекоммуникационных систем и интернета. Рассматриваются особенности процессов самоорганизации сказочного дискурса в целом, ядро которого сформировано английскими народными сказками.

Ключевые слова: *английская народная сказка, сказочный дискурс, интернет, социальные сети, британский сказочный дискурс, фольклор.*

Natalya V. Mamonova

***Modern transformations of a fairy tale discourse
(on the material of the English folk fairy tales)***

The article is devoted to the modern transformations of a fairy tale discourse under the influence of globalization process and the increased role of telecommunication systems and the Internet. Features of processes of self-organization of a fairy tale discourse in general which core is created by the English national fairy tales are considered.

Key words: *English fairy tale, fairy tale discourse, Internet, social networks, British fairy tale discourse, folklore.*

На сегодняшний день с развитием телекоммуникационных сетей и интернета все более доступными и массовыми к просмотру являются интерпретации английских народных сказок. Развитие технологий стимулирует читателя к пассивному времяпровождению. Зачастую рассказчиком становится студийное видео- или аудиозапись. Народное устное творчество передается уже не из уст в уста, а посредством электронных носителей и электронных средств передачи информации.

Данный факт имеет, безусловно, положительный эффект. Разнообразие форм исполнения и доступность дает читателю пространство для выбора, в какой форме воспринимать информацию. С другой стороны, исчезают интерпретации фольклорного знания, привносимые каждым рассказчиком через личный опыт и оценочные суждения о любой народной сказке. Это явление может несколько унифицировать ценностную матрицу подрастающего поколения.

Дэвид Бернет, рассуждая о современном британском фольклоре, отмечает, что четверть из опрошенных жителей Британии не может назвать хоть одну английскую фольклорную сказку. При этом 80 % респондентов слышали о сказочных героях и в среднем припоминали два героя. 64 % отметили, что не собираются читать народные сказки своим детям, не считая их способом развития детского воображения [2, URL].

Казалось бы, жанр фольклорной сказки вымер и исчез, вытеснен цифровыми технологиями. Это не так. Сказки бытуют, но в обновленных формах.

С приходом эры интернета и мобильных устройств, всё большее влияние приобретает создание и использование специальных приложений (Рис.1). В этих приложениях можно читать сказки с иллюстрациями, если имеются дополнительные опции, еще и слушать. В перечне английских сказок можно встретить такие популярные как “Mr. Vinegar”, “The story of the three bears”, “The woman and her pig”, “Three little pigs”, “The Cat and the Mouse”, “The Ass, the Table, and the Stick” и другие [3].

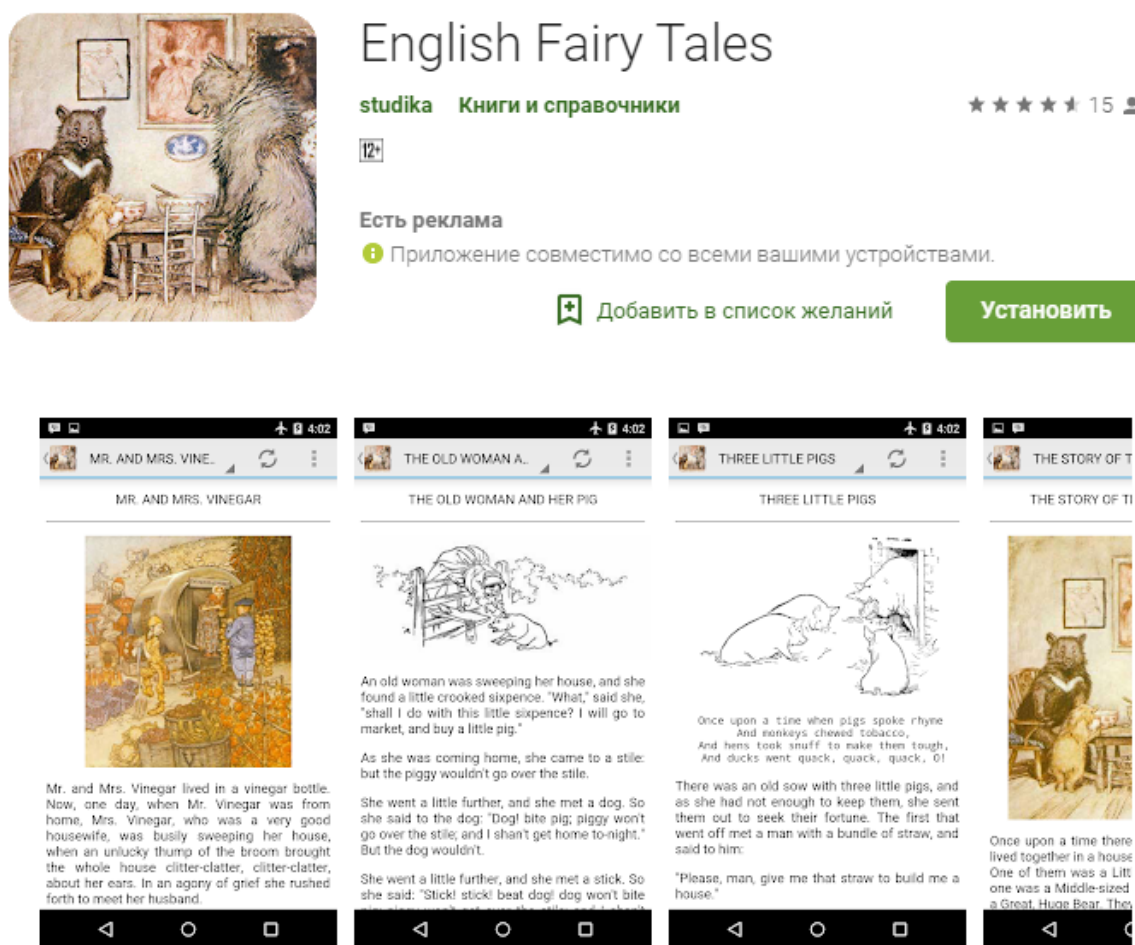


Рис.1. Скриншот приложения «English Fairy Tales»

Одна из распространенных форм бытования сказок – это экранизация сказок и их интерпретаций. Наиболее известны работы студии Дисней, выпускающей как мультипликационные, так и полнометражные фильмы. Сказки получают яркими и запоминающимися, привлекательными для детей и взрослых, подающими информацию не только в выразительном аудио исполнении, но и красочном видеоряде. Так, например, картина «Jack the Giant Slayer» (Джек – покоритель великанов, 2013), созданная кинокомпанией Warner Brothers, по мотивам английской народной сказки «Adventures of Jack the Giant-Killer» стала одним из лидеров среди фильмов в рейтинге наиболее ожидаемых новинок. Новая трактовка старой английской сказки со зрелищностью подачи

информации (аудио и видеоэффекты) предстала перед зрителями в виде увлекательного приключенческого фильма.

Также интересной формой воспроизведения народных сказок стали аудиозаписи. Диктор или группа профессиональных актеров, разыгрывающих целую аудио постановку, становится источником передачи коллективных знаний, опыта и морально-ценностных ориентиров. Как пишет И.А. Голованов, «для осуществления фольклорной коммуникации» «необходима ориентированность, «настроенность» коммуникантов друг на друга, владение традицией, знанием элементов обрядовой и необрядовой деятельности, опытом взаимодействия в процессе ее осуществления» [1, 27].


При этом исполнитель сказки не абстрактный индивид, а носитель определенных знаний с духовно-нравственными интенциями, характерными для той или иной социальной среды и эпохи. С приходом цифровой эры устная передача сказок непосредственно от взрослых детям уходит на второй план, подменяемая исполнением сказок профессиональными актерами. Данный феномен сужает вариативность интерпретации сюжетных линий фольклорных сказок, несколько обедняя внешнюю и внутреннюю морально-нравственные составляющие, сводя весь возможный спектр интерпретаций к нескольким доминирующим версиям, широко рекламируемым ведущими телекоммуникационными корпорациями.

В наши дни становится все более популярной такая форма передачи народной мудрости как трансляция информации в формате платформы «TEDx talks», позволяющей рассказчику перед огромным залом со сцены в свободной форме интерпретировать и передавать фольклорные знания, опыт и традиции предков.

Еще одну форму воспроизведения сказочного дискурса необходимо упомянуть – это социальные сети. Так, как английские народные сказки передаются в социальной сети Твиттер (Рис.2)?

Особую популярность приобрел тренд #FolkloreThursday (#фольклорный четверг). Каждый четверг с 2015 года в Твиттере каждый желающий может выложить пост о фольклоре на английском языке с хештегом #FolkloreThursday.

Это направление, по мнению создателей, стимулирует интерес читателей к изучению фольклорных традиций. Каждый пост содержит картинку и небольшой текст с хештегами [5]. Например:

«In Welsh folklore, the fae would travel by corgi  #FolkloreThursday #Mythology #Corgi #Fairy»



или «'Have you seen the fairy folk...sitting by the old, wise oak' 
 'Fairy Folk' by British book illustrator, Arthur Rackham #fairy #arthurrackham #FolkloreThursday» [6].



Рис.2. Скриншот страницы «FolkloreThursday» в социальной сети

Данные посты в социальных сетях насыщены эмоджиками, означающим интернациональные понятия. Эти паралингвистические средства письменной речи, не являясь речевыми единицами, способствуют смысловой конкретизации текста в целом и в частности.

Основные формы бытования сказочного дискурса в наши дни достаточно разнообразны и связаны, так или иначе, с технологическим прорывом, меняющим способы восприятия и обработки информации. Самоорганизация сказочного дискурса отмечена некоторой тенденцией к сокращению объема читаемого текста, вплоть до свертывания в краткое высказывание с эмоджиками. Большое значение уделяется визуализации текста или в виде красочного видеоряда, или картинки к тексту.

Стоит отметить такую особенность, наблюдаемую в данный период. Происходит размывание границ между английскими фольклорными сказками и сказками других национальностей и этнических групп. Сказки народов мира теряют свою национальную идентичность и как бы сливаются в один массив фольклорного творчества, транслируемого глобальными телекоммуникационными сетями. Косвенно об этом свидетельствуют разные факты. Например, приложение с названием «English Stories» (Английские сказки) включает в себя сказки не только английские, но и арабские, индийские и других народностей мира (Рис.3) [4].

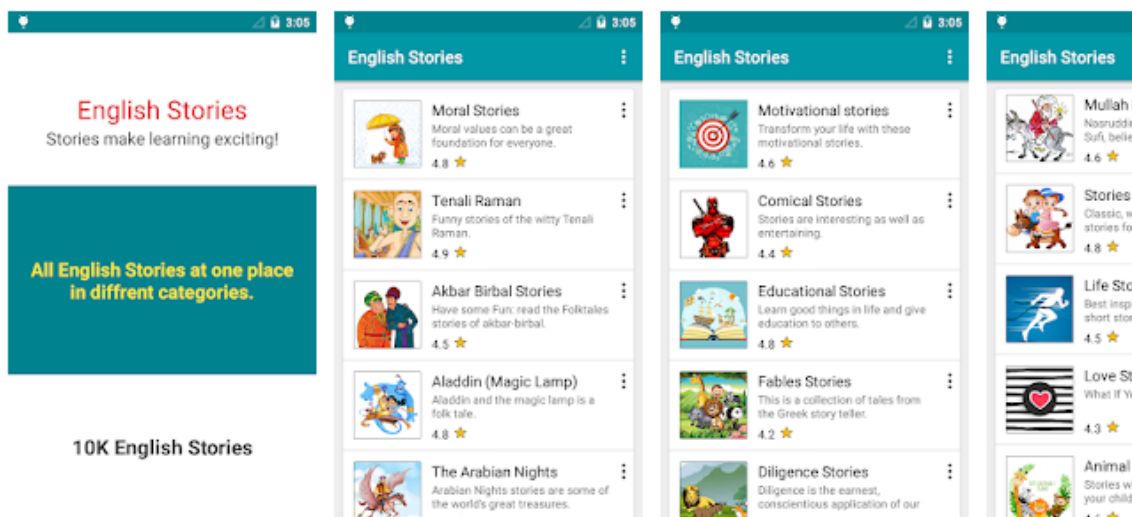


Рис.3. Скриншот приложения «English Stories»

Тренд #FolkloreThursday также свидетельствует о смешении фольклорных сказок, легенд, верований разных народов на английском языке. Другими словами, любой пользователь глобальной сети репрезентирует своё собственное толкование чьей-то культуры. Зачастую читатели в онлайн потоке информации не разделяют английские это сказки, или немецкие, или арабские. Фольклорные сказки сливаются в единый смысловой субстрат, образуя сказочный дискурс. В связи с тем, что большинство постов публикуется на английском языке, формируется англоязычный сказочный дискурс, ядром которого, безусловно, выступает британский сказочный дискурс.

Жанр фольклорных сказок не изжил себя. С приходом новых технологий этот жанр трансформируется и продолжает существовать в новых электронно-цифровых формах.

Библиографический список

1. Голованов И. А. Специфика художественной коммуникации в фольклоре. / И. А. Голованов. Слово и фразеологизм: взаимосвязь мышления, языка и культуры. Сб.ст.к 90-летию проф.А.М. Чепасовой. Челябинск, Изд-во: Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2017.– С.25-37.
2. Barnett D. (2017) British folklore: How the traditional tales are benefiting from modern culture. Available at: https://www.independent.co.uk/news/long_reads/folklore-traditional-tales-benefiting-from-modern-culture-a7837456.html
3. English Fairy Tales. Available at: <https://play.google.com/store/apps/details?id=studika.co.englishtales>
4. English Stories (Offline). Available at: <https://play.google.com/store/apps/details?id=story.english.stories>
5. Folklorethursday. Available at: <http://folklorethursday.com/the-latest-from-folklorethursday/#sthash.vgsRhH8W.dpbs>
6. Folklorethursday. Available at: <https://twitter.com/folklorethurs>

***Национальные гетеростереотипы: образ России в дилогии Марка Леви
«Первая ночь» и «Первый день»***

На материале романов современного французского писателя Марка Леви «первая ночь» и «Первый день» рассматривается отражение в зарубежной литературе национальных стереотипов о русских. Исследование показывает, что рецензии романа, действие которого происходит в 2000-х годах, не отличаются от стереотипов, заложенных в годы «холодной войны»

Ключевые слова: национальные стереотипы, Марк Леви, образ России в зарубежной литературе

T. V. Savelieva

National heterostereotypes: the image of Russia In mark levy's dilogy "the First night" and " the First day»

By the material of novels of the modern French writer Mark levy "the first night" and "the First day" the reflection of national stereotypes about Russians in the foreign literature is considered. The study shows that the reception of the novel, which takes place in the 2000s, do not differ from the stereotypes laid down during the "cold war"»

Key words: national stereotypes, mark levy, image of Russia in foreign literature

«Теоретическая мысль, обращенная к проблеме национальных отношений в современном мире, к самому представлению о сущности нации и связанных с нею разнообразных понятий, в последние 15–20 лет заметно активизировалась», – констатирует С. Фелюшкина [1]. При этом возрастает внимание исследователей к субъективному фактору, к тому, как одна нация воспринимает другую, т.е. к национальным гетеростереотипам.

Национальные стереотипы, как авто, так и гетеро, связаны с проблемами национальной идентичности. Любой стереотип является своеобразным социальным конструктом, концептом, способствует ориентации человека в жизни, служит источником мотивации его повседневных действий. «Стереотип, в том числе национальный, тесно связан с языковым фактором и, так же, как национальная идентичность, имеет дискурсивную природу» [1].

Традиционно исследователи изучают в стереотипе три аспекта: познавательный, эмоциональный и прагматический. В прагматике стереотипы выделяют четыре функции: объединяющую, оборонительную, идеологическую

(мировоззренческую), политическую. Эмоциональный фактор стереотипа обусловлен тем, что он всегда несет в себе оценку другой нации — положительную или отрицательную. Очевидно, что поговорки, фразеологизмы, анекдоты, сказки и другие виды народной культуры отдадут дань, прежде всего, отрицательным национальным стереотипам, положительные встречаются гораздо реже. Фольклор и литература используют негативные национальные стереотипы, прежде всего, в идеологических целях — в тех случаях, когда между нациями существует длительное противоборство, соперничество в каких-либо областях.

“Стереотип” в переводе с греческого – твердый отпечаток («stereos» и «typos»). В научном обиходе термин появился благодаря американскому социологу У. Липпману, он рассматривает стереотип как особую форму восприятия окружающего мира, оказывающую определенное влияние на данные наших чувств до того, как эти данные дойдут до нашего сознания. В монографии “Общественное мнение” ученый попытался определить место и роль стереотипов в системе общественного мнения [2]. Следующий виток интереса к национальным стереотипам наблюдается с конца 40-х годов. Тогда ЮНЕСКО инициировало масштабное исследование с целью выявления: во-первых, как представители одной нации воспринимают другие народы, во-вторых, какие факторы определяют это восприятие.

В национальных стереотипах массовой культуры фактор узнаваемости всегда выше, чем фактор достоверности [3], так как это собирательные, условные образы, они отражают этнические и культурные особенности и народа, специфику национальной психологии и традиции, причем как нации, о которой говорят, так и нации, которая говорит.

Отдельного интереса исследователей заслуживает отражение национальных стереотипов в литературе. Писатели нередко используют стереотипный, клишированный образ иностранца, но подчиняют его своим художественным целям. Есть в литературе примеры поведенческих моделей людей одной и той же нации, строящихся на различных основах. Наше исследование посвящено отображению стереотипов французов о русских в диалогии Марка Леви «Первый день», «Первая ночь».

У французской и русской наций – долгий и непростой путь формирования взаимопредставлений под влиянием различных исторических, социальных, политических, литературных, в том числе, факторов. Международные контакты России с Францией (несмотря на небезызвестную Анну Ярославну, королеву Франции) оформились достаточно поздно по сравнению с другими государствами Европы. Одна из первых работ, рассматривающих проблему рецепции России во французской литературе, является монография французского ученого Абея Мансюи «Славянский мир и французские классики в XVI-XVII веков». Аналитический обзор представлений о России у французов на примере литературных произведений содержится в работах А. Р. Ощепкова, Ю. В. Николаевой и др. Многие исследователи отмечают, что, несмотря на существенные различия культурного и религиозного характера,

отсутствие взаимных экономических интересов, межнациональное общение Франции и России в некоторые периоды истории двух государств было весьма тесным [4]. Регулярный и массовый характер русско-французские отношения стали приобретать в XVII веке. «Редкие французские путешественники, посещавшие когда-либо «Московию», говорили о ней, как о стране дикой и варварской, с суровым, холодным климатом, находящейся где-то на краю земли». По словам В.О. Ключевского, «отчуждение между Европой и Россией до Петра I было велико. Западноевропейское общество было практически в полном неведении о положении дел в России. Ехать сюда боялись, т.к. это очень далеко, на краю света, и многое для европейца было не понятно...» [3]. Несмотря на все это, представления о характере русских у европейцев были весьма приближены к существующим автостереотипам русских. Интерес к русским в Европе усиливается в XIX веке

Мадам де Сталь, например, отмечает у русских сочетание противоречивых качеств: веселья и тоски, мягкости и упрямства, лени и энергии. Арман Домерг, посетивший Россию в 1808 году, записал в своем дневнике, что русские — особая нация. Французского режиссера удивляли гостеприимство, хлебосольство русских, щедрость, переходящая в расточительность, упорство и рвение до фанатизма. Еще более его удивляет, что русские вовсе не похожи на варваров, какими их принято считать.

Интересен образ России в сочинениях и записках Дюма-отца, который искренне считал, что главное в России – это выжить первые три дня, а потом с кем-нибудь познакомишься, и вступит в силу закон русского гостеприимства, что позволит путешественнику вовсе обходиться без средств. Писатель замечает, что ни за что бы не стал жить в России собственным домом, так как дело это весьма разорительное. Все вышеперечисленное вполне согласуется с автостереотипами русских.

«В целом, – приходит к выводу А.Р. Ощепков, – образ России, сформированный французской прозой XIX века, оказался амбивалентным, сочетающим в себе представление об огромных территориях, природных богатствах, таланте, силе и мощи, стойкости и терпеливости русского народа, способного на сильные чувства и героические деяния, с критикой развращенной верхушки общества, варварского государственного устройства, обрекающего этот загадочный народ на рабство, невежество, унижение человеческого достоинства [5].

Вернемся ко второй половине XX века и романам Марка Леви. Что изменилось в представлении французов о России? Марк Левй – современный французский писатель, романы его пользуются большой популярностью как на родине, так и за рубежом. Они переведены на 40 языков, а общий тираж произведений М. Леви в мире уже в [2008 году](#) превысил 15 миллионов. Вышесказанное позволяет предположить, что клише, отраженные в романах Леви, ретранслируются не только во Франции.

Россию в рассматриваемой диалогии мы видим глазами двух главных героев, которых поиски разгадки таинственного амулета забрасывают в Москву,

затем в Иркутск и, наконец, на Северный Урал. Оба героя принадлежат к ученым кругам. Кейра – археолог, мечтающая найти истоки жизни на Земле. Эдриен – известный астрофизик, также пытающийся разгадать происхождение жизни, но уже целой вселенной. Не обыватели, молочник с сапожником, не бывавшие нигде дальше своей улочки. Однако Леви не дает себе труда отступить в чем-либо от клише времен холодной войны между США и СССР, несмотря на то, что действие происходит в наши дни (оба романа написаны в 2009 году, на русском языке их выпустило издательство «Иностранка» в 2011). Все, что они видят, вписывается в коллективный миф о России, характерный для среднего западного человека XX века [6].

Во-первых, запуганность всех без исключения граждан России спецслужбами, с которыми они вынуждены сотрудничать, больше напоминает середину XX века, а не начало XXI.

— *Они явились в Академию наук и пытались получить сведения об одном бывшем торговце антиквариатом. Принимавший их чиновник счел это подозрительным и позвонил в милицию* [7, 37].

Напротив, некоторые аспекты повседневной жизни россиян, особенно в сфере обслуживания, сервиса не достигли уровня, приписываемого Леви. Так, например, Кейре и Эндриэну, двум иностранцам, удается купить билеты на поезд дальнего следования в автомате, без предъявления паспортов и таким же образом сесть в вагон.

Нередко мы наблюдаем совпадение авто и гетеростереотипа. Приведем лишь два примера. Первый: *«Тому, кто жалуется на хамство парижских таксистов, нужно хоть один раз прокатиться с их московским собратом»* [7, 60].

Узнаваемой, с точки зрения россиян, выглядит дорога в Сибирь: *«поезд проезжал мимо деревень с бревенчатыми избами, останавливался на маленьких станциях, где местные жители торговали вареной картошкой, оладьями и блинами, вареньем, пирожками и вареными курами. Потом состав трогался и продолжал свой путь по величественным и пустынным российским равнинам»* [7, 37].

Однако любой русский человек знает, что всевозможную домашнюю снедь ему продадут только на маленьких станциях, в романе это делается, например, и в Екатеринбурге.

Второй образ, представленный Леви, относится к Иркутску. Медведи на улице сменились у писателя шаманами, которые в XXI веке по-прежнему правят всей жизнью индустриального Иркутска, город же подается в романе почти исключительно как бурятское поселение. К шаману герои обращаются, чтобы найти нужного им человека. Самого же шамана, по мнению Леви, найти несложно: любой мальчишка на улице покажет, где живет шаман.

«Иркутск, где умирали медленной смертью покосившиеся деревянные дома, где по улицам шли старые бурятки в традиционных, завязанных под подбородком шерстяных платках с корзинками через руку, а мимо них, звеня по рельсам, медленно полз выдавший виды трамвай, показался мне городом с

загадочным прошлым... Да ведь в этих местах в каждой долине, на каждой горе живет свой дух, здесь поклоняются небесам, а прежде чем выпить рюмку водки, брызгают несколько капель на столешницу, мысленно чокаясь со своими богами» [7, 38].

В-третьих, без сомнения, ретранслируется закон гостеприимства, хотя трапеза, которую разделили герои со старым бурятом, своеобразна: жилистое вареное мясо с картошкой, чай с салом и хлеб. При этом богатые россияне («новые русские») живут на манер французской аристократии, в частности, имеют дома не только прислугу, но и дворецкого.

Рискуя навлечь упреки в чрезмерном цитировании, позволю себе все же привести несколько отзывов русских читателей о романе Леви.

«Господи, ну как же самому автору не тошно от своих бесконечных штампов: и ржавые «Жигули», и бабки в платках, и любовь к матрешкам!» [8]

«Очень насмешило видение автором современной Москвы. У него в 2009 году до сих пор ездят только на Ладах, русские женщины поголовно ходят в платках, всюду шныряет милиция!» [8]

«Заставляя своих героев путешествовать по всему миру, автор восхищается романтическим Парижем, таинственной Эфиопией, даже плато Атакама, захватывающими древностями Китая, умудряется передать очарование туманного и дождливого Лондона. Но когда речь заходит о России – здесь автор не смог преодолеть давно дотертые до дыр западноевропейские шаблоны».

При чтении страниц, где образованный и остроумный автор рисует перед читателями клишированный образ России, возникает закономерный вопрос: не находимся ли мы сами сегодня во власти стереотипов о других нациях, навязанных нам, в том числе, литературой, и не является ли развенчание этих стереотипов важной задачей, учитывая этнические проблемы современного мира?

Библиографический список

1. Фелюшкина, С. Национальный стереотип в массовом сознании и литературе (опыт исследовательского подхода) // Логос. № 4 (49). – 2005. С. 141-155 [Электронный ресурс]: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/49/06.pdf> (дата обращения: 03.04.2018)
2. Lippman, W. Public Opinion. N.Y., 1950, С. 95, то же У. Липман Публичная философия, М., «Идея-Пресс», 2004. – С. 34.
3. Щербакова, В. И. Кино как способ формирования, отражения и распространения стереотипов: На материале фильмов Голливуда о России последних 10 лет. – Автореферат диссертации на степень канд. культурологии. – М., 2004. [Электронный ресурс]: <http://www.dissercat.com/content/kino-kak-sposob-formirovaniya-otrazheniya-i-rasprostraneniya-stereotipov-na-materiale-filmov> (дата обращения: 03.04.2016)
4. Ключевский, В. О. Сказания иностранцев о Московском государстве. Изд-во «Прометей» МГПИ им. В. И. Ленина, 1991.

5. Ощепков, А. Р. Образ России по французской прозе XIX века: автореферат дисс. на соискание степени доктора филолог. наук. – М., 2011.

6. Елистратов, В. С. Россия как миф. // Материалы 1-ой международной конференции «Россия и Запад: диалог культур». – М., 1994.

7. Леви, М. Первая ночь / Литмир: электронная библиотека [Электронный ресурс]: <http://www.litmir.co/br/?b=140231&r> (дата обращения: 03.04.2018)

8. Социальная сеть читателей книг / [Электронный ресурс]: <https://www.livelib.ru/book/1000456055> (дата обращения: 03.04.2016)

УДК 820-32

Седова Е.С.
(ЮУрГГПУ, г. Челябинск)

Образ «космической собаки» в рассказе Дж. Уинтерсон “The 24-Hour Dog”

В данной статье анализируется образ «космической собаки» в рассказе Дж. Уинтерсон «Щенок на сутки». Животное является ключевым образом в произведении и представлено с точки зрения философской (проблема Времени, «между хаосом и порядком»), психологической (щенок – отражение героя, его души) и мифологической (пес назван Нимродом как охотник из Книги Бытия).

Ключевые слова: Дж. Уинтерсон, рассказ, мифологический, психологический, философский, «между хаосом и порядком», Нимрод.

Sedova E.S.

The image of “a cosmic dog” in Jeanette Winterson’s “The 24-Hour Dog”

The article is devoted to the analysis of a ‘cosmic dog’ in Jeanette Winterson’s short story “The 24-Hour Dog”. The animal is a key image in the story and presents as philosophical (the problem of Time, “between chaos and space”), psychological (a dog reflects the inner world of the character) and mythological (a dog’s name is Nimrod as “a mighty hunter before the Lord” in the Book of Genesis) one.

Key words: J. Winterson, short story, mythological, psychological, philosophical, “between chaos and space”, Nimrod.

Дженнет Уинтерсон (Jeanette Winterson, род. в 1959 г.) – признанный мастер современной англоязычной прозы. Ее перу принадлежат романы, рассказы, эссе. Российскому читателю ее творчество известно по романам «В мире есть не только апельсины» (*Oranges Are Not The Only Fruit*, 1985) «Страсть» (*The Passion*, 1987), «Хозяйство света» (*Lighthousekeeping*, 2004),

«Бремя» (*Weight*, 2005), «Разрыв во времени» (*The Gap of Time*, 2015) и многим другим. Дж. Уинтерсон – обладатель престижных премий и международных литературных наград: премия Уитбрета (1985), премия Джона Льюеллин-Риза (1987), премия Э.М. Форстера и др. В 2006 г. Уинтерсон была награждена орденом Британской Империи, врученным писательнице «за служение литературе» Ее Величеством королевой Елизаветой II.

Изучением творчества Дж. Уинтерсон в России занимаются Е.С. Куприянова, Н.С. Поваляева, Е.А. Солодуха, Е.В. Тега, Т.М. Хацкевич и другие ученые; за рубежом наследие художника слова становится предметом научного интереса в монографиях С. Андермар (Andermahr S. Janette Winterson: A Contemporary Critical Guide. London: Palgrave Macmillan, 2009. 194 p.), С. Онега (Onega S. Janette Winterson. Contemporary British Novelists. Manchester: Manchester University Press, 2006. 274 p.) и ряде статей (Antosa S., Morrison J. и др.). Ученые отмечают тесную связь произведений писательницы с ее биографией, а также наличие аллюзий религиозного и мифологического характера. По замечанию Е.В. Тега, «в своем творчестве она (Уинтерсон – прим. Е.С.) обращается не только к библейским мифам, но и к кельтской мифологии, к мифам древней Греции, автор «пересказывает» известные истории, наделяя их современным смыслом» [1, 3]. Например, романы «Страсть», «Тайнопись плоти» (*Written on the Body*, 1992), «Бремя» и другие. По признанию самой Уинтерсон, она рассказывает историю, и это всегда ‘cover story’ [2, 6]. Она пишет искренне и правдиво, считая, что художнику слова нельзя молчать о несправедливости мира, о жестокости, о не всегда счастливой жизни и прочем: «Когда мы рассказываем историю, мы всегда контролируем, но таким образом, чтобы оставить «зазор», отправную точку. Это вариант, который никогда не является окончательным. И, возможно, мы надеемся, что это молчание будет услышано кем-то еще, и история может продолжаться, может быть снова рассказана. Когда мы пишем, мы предлагаем молчание, равно как и историю. Слова являются частью молчания, которое может быть высказано» [Там же, 8].

Рассказ «The 24-Hour Dog» из сборника «The World and Other Stories» (1998), известный в переводах как «Щенок на сутки» (О. Варшавер) и «Пес на 24 часа» (А. Орлова), также как и вышеназванные (и не названные) истории Уинтерсон содержит мифологический образ – щенка по имени Нимрод – и представляет на суд читателя трагическую по своему содержанию историю. Рассказ, как и многие произведения автора, написан от первого лица. Герой не назван по имени, нет указания на его гендерную принадлежность, мы не знаем и род его/ее деятельности. Однако известно, что у него/нее есть партнер, подруга (в тексте – ‘partner’, ‘girlfriend’). Как и в романе «Тайнопись плоти» Дж. Уинтерсон «разрушает традиционные рамки прочтения литературного произведения в рамках стабильных гендерных координат» [3, 9]. Важно одно – человек с его внутренним «хаосом и порядком», сомнениями, поисками, глубоким самоанализом. Этим объясняется отсутствие хронологии в рассказе – она намеренно нарушена автором. Уинтерсон начинает свою историю с

описания пса, которого уже взял в дом рассказчик. Затем идет серия флешбэков, когда:

1) рассказчик вспоминает о своих утренних занятиях и приготовлениях к появлению в доме щенка перед тем, как забрать животное с фермы. Он представляет себя собакой и обнюхивает каждый уголок, смотрит на свой дом глазами воображаемого пса;

2) повествователь описывает события за день до того, как он принесет собаку: герой занимается перестановкой мебели и пр.;

3) герой воспроизводит события, произошедшие неделей ранее: поход с подружкой в магазин “Mothercare” в поисках детского манежа и бессонная ночь на новом, набитом бобами матрасе («Я притворился собакой» [4³]).

Завершается рассказ описанием чувств и мыслей героя в настоящем и принятием им решения вернуть пса на ферму и, как итог, возвращение собаки и прощание с ней. Рассказывая историю не в хронологическом порядке, Дж. Уинтерсон показывает момент духовного прозрения героя, которое наступает с появлением в доме (и в жизни персонажа) щенка – «космической собаки» (“a cosmic dog”). Сюжет произведения, по словам Йенса Кирка, «выстроен на сильнейшем возможном контрасте между началом с его чувством единения и концом с его принятием разъединения» [5]. Можно утверждать, что «Щенок на сутки» – это рассказ об ответственности и о невозможности героя нести это Бремя. Собака – это своего рода «рефрактор» внутренней сущности главного героя, который осознает, что находится «между хаосом и порядком», где хаос – его жизнь, а порядок – то, что может привнести собака в его бытие.

«Космическое» животное является ключевым образом в произведении и представлено в тексте с точки зрения философской (проблемы Времени, бытия), психологической (щенок – отражение героя, его души) и мифологической (пес назван Нимродом как охотник из Книги Бытия).

Психологическая составляющая образа животного тесно связана с философской: взяв щенка на сутки, герой по-новому открывает для себя Бытие, иначе смотрит на свою жизнь, задумывается о вопросах Времени, свободы и несвободы, счастья.

С первых страниц мы видим противопоставление героя и щенка как взрослого и ребенка. Описывая собаку, Уинтерсон подчеркивает в ней воплощенное чувство радости, счастья, полноты жизни, наслаждение каждым проживаемым моментом. Пес познает мир всем своим существом – пробует на вкус, узнает о возможностях своего носа, лает, наблюдает, ловит каждое слово своего хозяина. Рассказчик отмечает особенность пса бегать кругами, в том числе и вокруг него, «создавая» некую орбиту (“He orbited me” [4]), в то время как он, напротив, целеустремленно идет по прямой. Метафора круга частотна в тексте: щенок умел двигаться исключительно по кругу, и даже лапы у него были созданы для этого движения (“Being a circular kind of dog” [Там же]), что

³ Здесь и далее перевод мой. Некоторые цитаты приведены в переводе О. Варшавер, на что есть указание в тексте статьи.

пересекается с дефиницией «космическая собака». Пес создает вокруг героя некую вселенную.

Рассказчик описывает, как щенок ловит его первое слово – легко, словно мячик – и он, человек, «очутился на краю Времени, между хаосом и порядком» (“this was the edge between chaos and shape” [Там же]). Он ощутил мгновение первозданной чистоты, «когда не существует еще автомобилей, самолетов. Сикстинская капелла не расписана, ни одна книга не написана. Есть только луна, вода, ночь, потребность одного существа в другом и ответ того, другого. Момент между хаосом и порядком, и я произношу его имя, и он слышит меня» (“In this moment there are no cars or aeroplanes. The Sistine Chapel is unpainted, no book has been written. There is the moon, the water, the night, one creature's need and another's response. The moment between chaos and shape and I say his name and he hears me” [Там же]).

Примечательно, что собака, словно из космоса, приходит на зов, чтобы изменить человека и его видение самого себя и мира, в котором он живет. Любопытен в этом плане эпизод в гараже, когда занятый своими делами герой видит, как щенок, бегая исключительно по кругу, приносит своему хозяину разные вещи – совершенно ненужный хлам, что заставляет рассказчика задуматься: «Зачем я хранил шестифутовое ковровое покрытие? У меня нет ковров. Вопросы, которые мы задаем Вселенной, начинаются и заканчиваются подобными вопросами. Он был космической собакой» (“Why was I storing six feet of carpet underlay? I don't have any carpets. The questions we ask of the universe begin and end with questions like these. He was a cosmic dog” [Там же]).

Хлам – ни что иное как хаос. Герой задумывается, что есть Время в системе его жизненных координат: время и игрок, и часть сегодняшнего дня. Возникает параллель с романом Дж. Барнса «Предчувствие конца», где также обсуждается философская проблема Времени [6]. Жизнь героя Уинтерсон, показанная в течение 24 часов (напомним, что у Барнса проходит гораздо больше времени и все исчисляется годами), проходит сквозь призму прошлого, настоящего и будущего. И щенок связывает эти временные пласты.

Кроме того, в образе Нимрода отражено «новое начало» – Время до и после, запечатлена безусловная любовь. В своем рассуждении о щенке рассказчик вновь подчеркивает, что собака должна стать для него спасением между хаосом и порядком: «Я смотрел на него — доверчивого, беззащитного, полного безоглядной любви. Он только начал жить, а с каждым новым началом возрождается мир. Внутри него таились первобытные леса и нетронутая морская ширь. Он был картой — с четкими контурами и невысказанной надеждой. Он был временем — до и после. Сейчас не успело его тронуть и испортить. Он был моим единственным шансом меж хаосом и порядком» [7] (“I looked at him, trusting, vulnerable, love without caution. He was a new beginning and every new beginning returns the world. In him, the rain forests were pristine and the sea had not been blunted. He was a map of clear outlines and unnamed hope. He was time before or time after. Time now had not spoilt him. In the space between chaos and shape there was another chance” [4]).

В человеке подчеркивается внутренний раскол, о чем свидетельствует противопоставление его и собаки. Намерение героя взять в дом животное продиктовано, с одной стороны, желанием быть, прежде всего, хозяином (попытка приручить пса, проверить его преданность), с другой – стремление быть чьим-то и, наконец, полюбить. *Герой задумывается о счастье, в чем оно – в свободе или в желании быть чьим-то, быть нужным (привязанность)? Можно ли пожертвовать свободой ради «несвободы», когда ты принадлежишь кому-то? Перед нами размышления одинокого и разочарованного человека. В щенке он видит сочетание этих двух составляющих, поскольку Нимрод олицетворяет собой счастье свободы и счастье «несвободы»: «Щенок бегал кругами, теплый, меховой, снова счастливый, потому что он был свободен и потому что принадлежал мне. В жизни любого из нас есть борьба на пути к этому, узкая тропа между свободой и желанием быть чьим-то. Я не раз поступался свободой ради того, чтобы быть нужным, но чаще всего я оставлял всю свою надежду на это» (“He circled along in his warm skin, happy again because he was free and because he belonged. All of one's life is a struggle towards that; the narrow path between freedom and belonging. I have sometimes sacrificed freedom in order to belong, but more often I have given up all hope of belonging” [4]).*

Герой и щенок очень похожи – они оба нуждаются в любви: «Мы оба – и пес, и я – состояли из множества углов, одинаковой бесшабашности и любви. Я знал цену любви. Я никогда не подсчитываю, но знаю, сколько она стоит» (“We were so many edges, dog and me, and of the same recklessness. And of the same love. I have learnt what love costs. I never count it but I know what it costs” [Там же]). Герою, в отличие от Нимрода, трудно принять счастье для себя. Можно предположить, что он страшится ответственности и того, что не сможет ответить щенку тем же – безусловной любовью и привязанностью, несмотря на то, что он любит животное; он боится разрушить счастье пса. Казалось, герой все продумал заранее и постарался наилучшим образом организовать жизнь собаки, но он не учел одного, чего не вычислить – «его (пса – прим. Е.С.) сердце и мое». Между ними есть единение, когда показан, как констатирует ученый Кирк, «естественный или докультурный момент идеального общения, который, как сказано в тексте, существует на границе времени между хаосом и порядком», что является кульминацией всего рассказа [5].

Рассказчик осознает, что собака открыла в нем «новое начало», сделала «маяком» для самого себя, но он этого испугался. Отказ от пса означает отказ от всего этого. Также герой боится разрушить внутреннюю чистоту и красоту пса. Кроме того, Нимрод, как он считает, «не станет той собакой, которой он смог бы стать, если бы мы встретились нашими углами, его энергия и моя. Может быть, это к лучшему. Может быть, это лучше для меня. Я живу в пространстве между хаосом и порядком. Я хожу по планке, которая ежеминутно представляет опасность разрушиться подо мной, бросая в темную пропасть, лишённую всякого смысла. В другие моменты моя планка так оплетена проводами, что светятся подошвы, постепенно – все мое тело до тех пор, пока я не становлюсь

маяком для самого себя, и тогда я вижу красоту вновь созданных миров, красоту, которая не может быть случайной. Новое начало. Все это я увидел в нем, и оно меня испугало» (“I know he won't be the dog he could have been if I had met him edge to edge, his intensity and mine. Maybe it's better that way. Maybe it's better for me. I live in the space between chaos and shape. I walk the line that continually threatens to lose its tautness under me, dropping me into the dark pit where there is no meaning. At other times the line is so wired that it lights up the soles of my feet, gradually my whole body, until I am my own beacon, and I see then the beauty of newly created worlds, a form that is not random. A new beginning. I saw all this in him and it frightened me” [4]).

Опасаясь разрушить эту красоту и чистоту, герой возвращает пса обратно на ферму. Также он боится, что Нимрод проникнет внутрь его и сделает видимым все его несовершенство: «Я знаю, что я убогий сосуд, но захочется ли мне об этом знать каждый день?» (“I know I am a leaky vessel but do I want to know it every day?” [4]).

В этой системе координат мифологическим смыслом наполнено имя животного, которое на страницах рассказа мы слышим лишь в финале. Нимрод (Нимврод, Немврод) – имя, которое рассказчик выбрал для своего пса неслучайно: это аллюзия к библейскому мифу. В Книге Бытия говорится, что правнук Ноя Нимрод был «сильный зверолов перед Господом» (Быт. 10:9), который всегда приносил домой свою добычу. Он отличался тем, что умел выслеживать своих жертв. Себя рассказчик считает добычей зверолова – «Он нашел/выследил меня» (‘He found me out’). Примечательно, что в оригинале фраза ‘He found me out’ звучит, когда герой осознал, что пес уже все понял про него, узрел его душу, и в конце произведения, когда рассказчик говорит о том, что Нимрод его нашел, т.е. выследил. Он предвидел встречу со звероловом, который тоже в свою очередь приручил его, стал частью его внутреннего бытия «между хаосом и порядком». В этой фразе проявляется также «тот страх перемен, которые принесло бы с собой появление собаки» [8]. По верному замечанию Е.В. Тега, «использование мифологических сюжетов и образов позволяет Дж. Уинтерсон передать всю напряженность драмы человека, потерявшего изначальную целостность. С помощью мифологических бинарных оппозиций она показывает его внутренний раскол» [1, 3].

Итак, образ «космической собаки» Нимрода в рассказе Дж. Уинтерсон представлен с точки зрения философской, психологической и мифологической. Щенок словно «рефрактор» внутренней сущности и подсознательных желаний главного героя.

Библиографический список

1. Тега Е.В. Мифологизация в романах Дженнет Уинтерсон: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук (10.01.03) / Екатерина Владимировна Тега; Моск.пед.гос.университет. – Москва, 2016. – 18 с. – Режим доступа: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01006661528#?page=8>, свободный.

2. Winterson, J. Why Be Happy When You Could Be Normal? [Текст] / Jeanette Winterson. – London: Vintage Publishing, 2012. – 240 p.
3. Поваляева, Н. В. Дженет Уинтерсон, или Возрождение искусства лжи: Монография [Текст] / Н.В. Поваляева. – Мн.: «РИВШ», 2006. – 281 с.
4. Winterson, J. The 24-Hour Dog [Electronic recourse] / Jeanette Winterson. – URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/the-24-hour-dog-1250448.html>, свободный.
5. Kirk, J. Between Chaos and Shape: Notes towards an Analysis of Plot and Theme in Jeanette Winterson's "The 24-Hour Dog" [Electronic recourse] / Jens Kirk. – URL: http://www.hum.aau.dk/~i12jk/jenskirk/undervisningsmappe/tekstanalyseoghistorie06-07/modelbesvarelseessay1.htm#_ftnref1, свободный.
6. Дезорцева, М.А., Седова, Е.С. Проблема Времени в романе Д. Барнса «Предчувствие конца» [Текст] / М.А. Дезорцева, Е.С. Седова // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: материалы Всеросс. студ. научн.-практ. конф. (г. Пермь, ПГНИУ, 22 апр. 2015 г.) / отв. ред. В.А. Бячкова; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2015. – С. 333-338.
7. Уинтерсон, Дж. Щенок на сутки (пер. О. Варшавер) [Электронный ресурс] / Дж. Уинтерсон // Иностранная литература. – №11. – 2001. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/11/w.html>, свободный.
8. Ермакова, А.А. Метафоричность и аллюзивность постмодернистского письма Джанет Уинтерсон (на основе рассказов «Щенок на сутки» и «Ньютон») [Электронный ресурс] / А.А. Ермакова // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам X междун.науч.-практ.конф. – М., 2017. – С. 56-62. – Режим доступа: https://elibrary.ru/download/elibrary_30732929_92420480.pdf.

УДК 821. 112.2

Н.Э. Сейбель
(ЮУрГГПУ, г. Челябинск)

Доминанты пространства в романах Фр. Верфеля начала 30-х годов («Барбара, или Благодетель» и «Сорок дней Муса-Дага»)

На материале романов рубежа 1920-30 годов рассматривается, как в картине художественного пространства примиряются религиозные и художественные противоречия выдающегося австрийского прозаика Ф. Верфеля. Трудный конфессиональный выбор и отказ от экспрессионизма подвигли его на создание своей иерархии поверхностей, материалов, природных объектов, соединяющих вечное и человеческое, космическое и историческое.

Ключевые слова: роман, Верфель, хронотон, природные материалы, символика пространства

Dominants of space in novels *The Weerfels of the early 30s* (“*Barbara, or Piety*” and “*The Forty Days of Musa Dagh*”)

The material of the novels of the turn of the 1920s and 30s considers how religious and artistic contradictions of the prominent Austrian writer F. Werfel are reconciled in the picture of the artistic space. Difficult confessional choice and rejection of expressionism prompted him to create his own hierarchy of surfaces, materials, and natural objects connecting the eternal and human, the cosmic and the historical.

Keywords: *novel, Werfel, chronotope, natural materials, space symbolism*

Тема геноцида армян в начале Первой мировой войны поднималась на протяжении XX века неоднократно: Верфель «Сорок дней Муса-дага», Эдгар Хильзенрат «Предсмертная сказка», Питер Балакян «Армянская Голгофа». Почти всегда авторы обращаются к ней в свете размышлений о становлении самосознания человека «в контексте национального, религиозного и государственного самоопределения» [1, 24].

Немецкий писатель Эдгар Хильзенрат – автор таких романов, как “Ночь” (1964), “Нацист и парикмахер” (1971) и “Предсмертная сказка” (1989), являющихся, по его собственному определению, «неплохим сплавом черного юмора и поэзии» и повествующих о холокосте и о геноциде армян – создает историю человека, утратившего связь с родом и родиной, но обретающего её на исходе жизни.

Американский поэт Питер Балакян – создатель нескольких книг на одном и том же историческом материале «Пылающий Тигр», «Черная собака судьбы» и «Армянская Голгофа» снова и снова возвращается к теме, которую освещает из двойной исторической перспективы: от лица молодого, лишь вступающего в жизнь лирического героя, столкнувшегося с ужасами геноцида, и от лица людей нового века, ведущих раскопки и постепенно погружающихся в историю.

В начале 30-х годов австрийский писатель и драматург Франц Верфель создает два романа о Первой мировой войне, общим сюжетом которых становится самоопределение молодого человека, занимающего изначально позицию отстранения.

Герой романа «Барбара, или Благочестие» – Фердинанд Р., наблюдатель, ощущающий себя **чужим**:

- и в армии, где он оказался больше «по наследству»: его отец-полковник умер, когда ребенок был еще слишком мал, чтобы самому выбрать себе поприще и Фердинанд был отдан в военную школу;

- и на фронте; где он даже делает некоторую карьеру, но получив приказ расстрелять дезертиров, не может сохранять «нейтралитет» и отменяет казнь, после чего оказывается в штрафной команде;

- и среди столичных друзей-революционеров, которые за патриотическими лозунгами, как кажется герою, часто скрывают тщеславие.

Габриэл – герой романа «Сорок дней Муса-дага»: «Не только другим чужой, но и себе, в своём внутреннем мире» [3, 30] Европейец Багратян стечением обстоятельств оказывается на родине предков, с которой давно утратил связь; он плохо говорит на языке, выделяется своим европейским костюмом, иначе воспитывает сына и ведет хозяйство, но когда необходимость заставляет защищать эту землю, он осознает свою с ней связь, понимает, что это – его дом и его судьба.

Эти «чужие» герои проходят в обоих романах путь обретения себя, восстановления национальной идентичности.

Неопределённость самосознания героя в обоих случаях поддержана национальной **неопределенностью и нелокализованностью** границ «своего» пространства:

Фердинанд – сын австрийского офицера – видит страну, которую он защищает набором «осколков» терпящего крушение корабля: мадьяры, чехи, украинцы;

Мотив «раскола» – центральный мотив первой половины романа о защитниках Муса-дага: часть народа живет в Российской империи, часть в Османской, «война вас раскалывает. Вы рассеяны по разным странам» [3, 38].

Лучшие герои Верфеля проходят путь к открытию, к озарению, к **прорыву**:

Молчание, точность соблюдения приказа, выполнения *обязанностей*, *смирение* перед испытаниями и искушениями – в обоих случаях та жизненная стратегия, при помощи которой герои пытаются противостоять страху и жестокости мира. Габриэл Багратян убеждается: чем больше известно его собеседникам о бедах, высылках и погромах, тем больше решимость молчать и даровать, тем самым, землякам последние дни покоя и безмятежности перед катастрофой. Однако действительность провоцирует на «взрыв», на действие, вынуждает принять бой. Разбитый турками город Зейтун несколько недель выдерживал атаку провокаторов, но оказалось, что вечно уходить от конфликта невозможно. Майрик Антарам решает судьбу пяти тысяч жителей Муса-Дага, которые идут защищать свой дом после ее призыва. *Каждый раз поступок готовится долгой внутренней работой, накоплением энергии протеста.* Фердинанд, честно служивший пять лет и прошедший через разнообразные впечатления войны, не в состоянии выполнить приказ о расстреле трех крестьянских парней, виновных лишь в недоносительстве. Это становится «взрывом собственного “я”», «побегом вперед, ... сотрясением закрытого запасного выхода, когда огонь уже достиг спины» [2, 140]. Порыв решает не только собственную судьбу героя – весь отряд («Барбара») отправлен на самое гиблое место, жизнью отвечает за проявленную одним лейтенантом человечность.

Принцип «айсберга»: внутреннего объема, прорывающегося вынужденным взрывом-подвигом, организует образы героев.

Он же организует повествование. Романы имеют сходную **«якорную» композицию**: последствия события предваряют рассказ о самом происшествии. Повествование распадается на несколько ясно очерченных эпизодов, каждый из которых даёт герою повод для переосмысления позиции. Так, «Барбара» делится автором на четыре «Lebensfragmente». Внутри которых текст строится на сложной системе «забросов якоря повествования» в будущее и возвратов:

- Воспоминание о крике отца на параде – повод рассказать о детстве, об измене матери, о подготовке войск к параду в честь дня рождения императора и о смерти полковника Р., которая и стала «входными воротами жизни» [2, 67] для Фердинанда.

- Описание пути на богомолье, куда мальчик отправляется с доброй служанкой, ширится за счет воспоминаний о каникулах, первом знакомстве с крестьянским трудом и бытом, о друге-Франте и преодоленном страхе воды.

- В религиозных диспутах со школьным товарищем Инглендером Фердинанд вспоминает о первых школьных годах, дружбе с Вебером и его смерти, вражде с одноклассником-Штайдлером, закончившейся угрозами, истерикой юного Фердинанда и отчислением из школы.

Этот принцип чередования «предчувствий» и выводов, предваряющих рассказ о фактах, подвигших героя к выводам поддерживается и в «Муса-даге». Так, мнимая смерть является «прологом» настоящей в романе Верфеля «Сорок дней Муса-Дага». Исход паствы Нохудяна – путь к смерти, первый шаг крестного пути, благородное свидетельство готовности страдать за свои идеалы. Выбрав непотворение, они покидают Муса-Даг, и оставшиеся борцы провожают их почтительным молчанием, осознавая, что провожают на добровольную гибель, что это люди, уже стоящие за чертой жизни, что их вера достойна приносимой ей жертвы. Будущая гибель защитников Муса-Дага будет героична, но не менее героичен этот исход.

Повторяющийся порядок в этих «якорных» частях: пейзаж – люди, переживающие катастрофу, – чувства героя – пейзаж. Внутри каждой повествование движется от общей характеристики к подробностям, от «общего плана» к «крупному». Картины пространства, в котором происходит действие строятся по общей логике **«прорывов», разрушения конвенционального порядка**.

Крупные планы рисуют непроницаемые поверхности: горная гряда, уходящая вдаль дорога – прочный, разнообразный в своих плоскостях, но непроницаемый для изучения его объема камень, сам по себе воплощающий силу и порядок, наделенный божественным светом справедливости. Например, в «Муса-даге» камни развалин пустыни, основанной святым Фомой, охраняют «медно-красные змеи в коронах» [3, 16] из старой сказки – Габриэл никак не может вспомнить, кто ему её рассказал: камень прирастет к горбу вора до конца его дней. В «Сорока днях» устойчивая константа пространства – это «благодатная гора» с семью деревьями [3, 41], «благословенная гора» [3, 42] в «Барбаре» – живописная равнина, казалось бы невредимая даже после артобстрелов.

Однако, чем «ближе» читатель смотрит, тем очевиднее он наблюдает **соединение стихий**: каменная плита «выступает так далеко вперед, что если человек, влекущийся к смерти, бросится отсюда в морскую бездну, которая находится четырехстами метрами ниже, он сразу канет на дно, не разбившись о скалы» [3, 21]. Камень вступает в сложные взаимоотношения с воздухом и водой, обретает измерение объема, ассоциируется с несвойственными ему характеристиками:

- текучести. Например, появляется образ лавы, погребавшей тела и оставляющей мертвецов, похожих на живых – символ пережитого горя, соединяющий стихии воды и камня [3, 72].

- внутреннего объема. Так, появляется образ пещерного города – «священного места и реликвии, вызывающая ненависть», которую составляют «соты старого города», врезанные в гору [3, 75].

Парадокс, принципиальный для пространственных картин Верфеля: **чем подробнее нарисован пейзаж, тем более он контрастирует с читательскими ожиданиями, тем он непостижимее**. Причем это не та «божественная непостижимость», о которой написано на подаренной Агой Рифаатом Берекетом (воспитателем Габриэла) монете: «Непостижимому в нас и над нами» [3, 35], это непостижимость человеческой жестокости, дисгармонии, которую война привносит в мир, человеческих экскрементов, мотков проволоки, консервных банок и т.д. Война деформирует мир: просыпающиеся утренние ландшафты, широкие белые ленты дорог, «торжественно размышляющий шаг времени» [2, 207] после крупных планов людского страдания, обломков и следов битвы предстают пространством распада. Герои начинают видеть то, чего не видели раньше. Красота природы контрастирует с бытовой конкретностью описываемых деталей, которые в свою очередь, складываются в «ритмичное, медленное, сомнамбулическое... потрясающее единство» [2, 209]. Усиливает эффект дисгармонии активно используемый **контраст цвета**. Первый же пейзаж «Сорока дней Муса-дага» создает цветовой конфликт: «дивный багрянец» «гиганских красных анемонов» вытесняет «целомудренную белизну высоких нарциссов, которым тоже пришло время цвести» [3, 10].

В этом смысле «Барбара» и «Муса-даг» используют две принципиально разных стратегии: первый – музыкальный, военный мир в нем – мир какофонии звуков, во второй введена цитата из Коран о важности цвета, в нём активно используются живописные приемы.

Наконец, **крупные планы** в обоих романах преимущественно отражают водную стихию. В творчестве Верфеля сама антитеза жизни и смерти устойчиво связана с поверхностью (зеркалом) и толщей (объемом) воды. Жизнь – поверхность, смерть (инобытие) – омут. Все самое важное происходит, когда человек «заглядывает» за пределы зеркальной поверхности, когда происходят «прорывы» неизведанного. Поэтому в сознании Габриэла Багратяна горы постепенно начинают восприниматься как закрытое пространство («западня захлопнулась» [3, 70]). Возникают «поток мысли», течение времени. «Поток

базара» «не знает ни спешки, ни приливов, ни отливов, а неуклонно и мерно катится невеста куда, как время – к вечности» [3, 28]. Целостность горного пейзажа распадается на «несчетные ручьи», которые «именно Муса-даг посылал в море» [3, 41]. Героя «захлёстывают» общие эмоции. И именно водной стихии оказавшийся наедине с самим собой герой боится, в отношении неё чувствует «беспомощность, которая неизбежно где-то проявится» [2, 117]. В заигрывании с глубиной – «неистовое высокомерие человека, которое ведет его к бездне» [3, 36]. Прорывы страха и отчаяния – становятся поводом к осмыслению себя, истории, нации, культуры. Настоящий героизм верфелевских персонажей проявляется в ситуации безвыходности перед бездной. Когда знакомый мир обнаруживает скрытые смыслы, показывающие человеку всю его беспомощность и уязвимость перед великими угрозами. Загнанный в ловушку «гордыни и страха», но становится «не столько к жертвой, сколько к герою» [4, 7].

Библиографический список

1. Karsten, St. Der Völkermord an den Armeniern in Romanen von Werfel, Hilsenrath, Mangelsen und Balakian. München : GRIN Verlag GmbH, 2007. S. 390
2. Werfel, F. Barbara oder die Frömmigkeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl., 1988. S. 620.
3. Верфель Фр. Сорок дней Муса-Дага / Пер. с нем. Н. Гнединой, Вс. Розанова. Ереван: Совет. грох., 1988. 720 с.
4. Дудин М. Предисловие // Сорок дней Муса-Дага. Ереван: Совет. грох., 1988. с. 5 – 9.

УДК 884.0

М.С. Щукина
(КГПУ, г. Красноярск)

Пьеса Я. Гловацкого «Фортинбрас спился» как пример польского национального варианта переосмысления прецедентного текста

В статье рассмотрена трагикомедия польского драматурга Я. Гловацкого «Фортинбрас спился». В своей пьесе драматург переосмысляет трагедию У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» с норвежской «точки зрения». Основное внимание в статье обращено на политический контекст пьесы Я. Гловацкого.

Ключевые слова: «Гамлет, принц Датский», Януш Гловацкий, «чужое слово», черный юмор, политические аллюзии.

Marina S. Shchukina

The play «Fortinbras gets drunk» by J. Glowacki as an example of the Polish national version of the rethinking precedent text

The article is devoted to the tragicomedy «Fortinbras gets drunk» by the Polish playwright J. Glowacki. The Shakespeare's tragedy «Hamlet, Prince of Denmark» is reconsidered from the viewpoint of Norwegian characters. The main attention is drawn to the political context of the play by J. Glowacki.

Key words: *«Hamlet, Prince of Denmark», Janusz Glowacki, «alien word», black humor, political allusions.*

Трагикомедия «Фортинбрас спился» (1983) принадлежит перу польского писателя Я. Гловацкого (1937–2017). Среди его наиболее известных в России работ, помимо указанной пьесы, можно назвать такие, как «Охота на тараканов» (1987), «Антигона в Нью-Йорке» (1992), [«Четвертая сестра» \(2000\)](#), [«Последний сторож» \(2001\)](#), [сатирически изображающие реалии современной американской и польско-советской жизни](#). Я. Гловацкий считал, что «... ирония – это лучший способ выразить очень трагические и серьезные чувства» [1]. В целом для творческого метода Я. Гловацкого характерны социальная сатира, критика общества и культуры, черный юмор, обращенность к «чужому слову».

В своем творчестве Я. Гловацкий не единожды обращался к фигуре и наследию У. Шекспира. В статье «Hamlet», а Mirror Of the Times» («Гамлет, зеркало времен», 1988) автор говорит о зависимости рецепции шекспировской трагедии от культурно-исторических условий её воплощения [2]. Именно эта мысль легла в основу «гамлетовского», а шире – «шекспировского», свода текстов Я. Гловацкого, среди которых важное место занимают фельетоны «Читая Шекспира» и «В защиту Полония» [3]. В них автор иронизирует о том, как насквозь политизированная реальность диктует свое прочтение мировой классики, в том числе и трагедии У. Шекспира, где в образе призрака отца Гамлета склонны видеть шпиона: «Уж не пришел ли он (призрак) прямиком из норвежского, идеологически чуждого лагеря, чтобы спровоцировать раскол при дворе?» [3, 236].

Трагикомедия «Фортинбрас спился» – своеобразный итог переосмысления Я. Гловацким трагедии У. Шекспира в контексте современных культурно-исторических реалий просоветской Польши. Драматург частично воспроизводит фабулу трагедии «Гамлет, принц Датский», переосмысляя её в традициях жанра чёрной комедии. Через призму шекспировской трагедии отображен Я. Гловацким один из напряженных моментов в истории Польши второй половины XX века, ознаменованный противостоянием объединения польских профсоюзов антикоммунистической направленности («Солидарность») и правящей Польской объединенной рабочей партии (ПОРП).

Я. Гловацкий разворачивает действие пьесы при норвежском королевском дворе, актуализируя сюжетную линию претекста, выстроенную вокруг взаимоотношений Дании и Норвегии и оставленную в нем «за кадром». Произошедшие в шекспировской трагедии события изображаются Я. Гловацким с норвежской «точки зрения»⁴, а соответственно, в их основе лежат иные причинно-следственные связи. Избранное драматургом место действия раздвигает пространственные границы трагедии У. Шекспира, открывая широкий простор для её интерпретационного потенциала. Смена повествовательного ракурса позволяет запустить механизмы деконструкции шекспировского текста, создав альтернативный ему вариант – гротескно представленную модель польско-советских отношений начала 1980-ых.

Внешняя политика Норвегии в пьесе носит агрессивный характер, что не противоречит ни эстетическому опыту читателей, ориентированному на претекст, ни историческому, подсказывающему аналогии с Советским Союзом, угрожавшим Польше вторжением⁵. Драматург обрисовывает и внутреннюю жизнь Норвегии, подчиненную деспотической воле ее правящих кругов. Таким образом, если предпосылки для создания образа Норвегии, посягающей на свободу соседних стран, содержатся в претексте, то образ тоталитарного государства – результат репрезентации жизненного опыта драматурга, эмигрировавшего в 80-ых в США. Из этого следует однозначность политических аллюзий, связывающих образ Норвегии из «Фортинбрас спился» с реалиями Советского Союза, распространившего «социалистический режим» на соседние западные страны, в частности, и на Польскую Народную Республику, представленную в пьесе в образе Дании.

Выразителен в этом отношении образ «трупa» на норвежском троне, олицетворяющий безликость и бездушность механизма власти и метафорически указывающий на политику ближайшего окружения первого секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева, которое в период ухудшения состояния его здоровья фактически управляло государством [4]. В пьесе Я. Гловацкого подобная ситуация представлена в гротескном свете: труп норвежского короля два года используется министром внутренних дел Стернборгом и его помощником Восьмиглазым в качестве «реквизита» в спектакле, разыгрываемом с тем, чтобы от его лица управлять страной. Показательна сцена покушения на короля, когда «реквизит» рассыпается на части, а «торжественный голос» из-за сцены сообщает о нанесенном ущербе [5]. Таким образом, в пьесе высмеивается проводимая советской партийной номенклатурой политика «культa вождя», широко используемая для сохранения режима, обеспечивающего ей власть.

В пьесе Я. Гловацкого атмосфера страха, подкрепляемая шпионажем и насилием, царит и в Дании. Так, Полоний, прибывший в Норвегию в качестве посла, рассказывает о подавлении восстания⁶ против норвежской оккупации и

⁴ Термин Б.Л. Успенского

⁵ Например, в декабре 1981 года, когда партийно-государственным руководством Советского Союза обсуждался план введения советских войск на территорию Польши.

⁶ Восстание датчан – художественный отклик на антисоциалистические волнения в Польше начала 80-ых годов, приведшие в декабре 1981 года к решению руководства ПОРП о введении военного

поддерживающего её короля Клавдия, при котором в стране царит «нищета, голод, бесправие» [5]. Подобная социально-политическая обстановка в стране лишь частично соотносится с претекстом, где Дания при новом короле напоминает Гамлету тюрьму. Несмотря на деспотическую манеру правления, в интересах шекспировского Клавдия оказывается предотвращение внешней военной угрозы. В польской пьесе Клавдий – норвежский агент, взойшедший на датский престол, благодаря интригам Стернборга. Поэтому в интересах героя поддерживать политический курс, направленный на оккупацию Дании. С другой стороны, с образа Клавдия снимается ореол злодейства, поскольку он «марионетка» [5]. Таким образом, фигура Клавдия в пьесе Я. Гловацкого, в силу заданного драматургом ракурса восприятия и проводимых им культурно-исторических параллелей, лишь отчасти напоминает шекспировского героя. Вместо цельного характера, олицетворяющего в претексте силы зла, Я. Гловацкий рисует бесхарактерного персонажа, играющего роль пешки. Очевидно, такой слабохарактерной и беспринципной представляется драматургу отечественная верхушка власти, позволившая иноплеменным стернборгам манипулировать собой.

Олицетворением царящей в пьесе атмосферы наущничества и доносительства становится образ Восьмиглазого – персонификации шпионажа и тотального контроля. В его характеристике звучат саркастические ноты: он «видит все, в том числе вещи, которые не существуют» [5]. Подобно шекспировскому Полонию Восьмиглазый – «способный политик» [5], но в отличие от него, он – «убийца» [5], готовый на все ради личного благополучия. Таким образом, в фигуре Восьмиглазого нашли художественное отражение в пьесе советские спецслужбы, осуществляющие контроль над всеми сферами жизни государства.

Не менее выразителен образ Стернборга, напоминающий шекспировского Клавдия – узурпатора, убившего брата. Однако Стернборг более искусный политик: он не только захватывает власть в стране, но разрабатывает хитроумный план по оккупации Дании. С этой целью он подстраивает встречу Гамлета с актером, изображающим призрака его отца, запуская тем самым механизмы шекспировского конфликта, обусловленного в пьесе Я. Гловацкого политическими причинами. По замыслу Стернборга, семейная драма должна отвлечь датчан от решения более серьезных проблем, таких, как норвежская оккупация. Так, персонажи-датчане в пьесе Я. Гловацкого становятся пешками в руках изобретательного игрока-политика, спланировавшего всё вплоть до шекспировского финала.

Таким образом, в пьесе Я. Гловацкого образ Стернборга – обобщенный образ современных политиков, взращенных на почве глобальных военных конфликтов, политических интриг и международных заговоров. Он «лучший дипломат нашего века, и он же – «палач» [5], безжалостно убивающий тех, кто стоит на его пути. Персонажи, подобные Стернборгу и Восьмиглазому,

репрезентирующие мощные политические силы, находятся у руля власти и в Финляндии, где образ «труппа на троне» сменяется гротескной фигурой «впавшего в детство старикашки» [5]. Этим двум «великим людям», по саркастическому замечанию одного из финнов, предстоит нести «ответственность за будущее всего человечества» [5].

Итак, идея Я. Гловацкого об использовании шекспировской трагедии в качестве зеркала для своего времени подготавливалась драматургом в его художественно-критических работах задолго до написания пьесы «Фортинбрас спился», ставшей результатом её художественного воплощения. Опираясь в построении художественной действительности своей пьесы на событийную основу претекста, изображаемую с иного, нежели в шекспировской трагедии, ракурса, Я. Гловацкий вводит в неё политический контекст. В пьесе «Фортинбрас спился» через образы Стернборга и Восьмиглазого получает характеристику государственное устройство Норвегии, а соответственно, Советского Союза, где подобно шекспировской Дании, «подгнило что-то...». С их помощью максимально политизируется художественная действительность произведения, репрезентирующая его культурно-исторический контекст. На смену гамлетовскому ощущению разлаженности века приходит осознание абсурдности эпохи, породившей бездушный государственный механизм, выстроенный по законам современной политики и не несущий, благодаря своей безликости, ответственности перед гражданами стран, попавших в его жернова. Отсюда и прямое соотнесение политики и убийства, ставших в пьесе Я. Гловацкого контекстуальными синонимами.

Библиографический список

1. Гловацкий, Я. Януш Гловацкий / Голос Варшавы – Февраль 12, 1995 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.januszglowacki.com/interviews> (дата обращения: 21.07.2018)
2. Glowacki, J. Hamlet, a Mirror of the Times / New York Times – November 2, 1988 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.januszglowacki.com/articles> (дата обращения: 17.08.2018)
3. Гловацкий, Я. Фельетоны: Читая Шекспира, В защиту Полония / Я. Гловацкий // Иностран. лит. – 2014. – №8. – С. 230–237
4. Верт, Н. История советского государства 1900– 1991: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1992. – 480 с.
5. Гловацкий, Я. *Фортинбрас спился: Пьеса в 2 актах* / Пер. с пол. И. Щербаковой-Знаменской. – Москва: Культура (ВААП), 1991 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://culture.net/avtor/Glovatskiy-Yanush> (дата обращения: 11.09.2018)

Рекурсивная структура докучных сказок и её роль в развитии ребенка

В докучных сказках несколько раз воспроизводится один и тот же сюжет. Рекурсивная структура докучных сказок играет немаловажную роль в развитии ребенка: это способ развития ребенка в целом, формирования у него способности к анализу произведения.

Ключевые слова: рекурсия, рекурсивная структура, докучные сказки, повтор, анафора, эпифора, синтаксический параллелизм, лексический повтор.

Lyudmila P. Uzgova

Recursive structure of tiring fairy tales and its role in children's development

The article studies the recursive structure of tiresome tales, clarifies the concept of recursion, it analyzes the role of tiring tales in child development. A tiring fairy-tale reproduces one and the same plot. Recursive structure of tiring fairy-tales plays significant role in children's development as a whole: it educates the child as well as forms his ability to analyze a piece in general.

Keywords: recursion, recursive structure, tiring fairy-tales, repetition, anaphora, epiphora, syntactic parallelism, lexical repetition.

Термин *рекурсия* произошел от латинской лексемы *recursio* – *возвращение*.

Рекурсия как метод сначала применялся в программировании и физике. Однако отличительной чертой нашего времени стал взаимообмен идеями и методами между различными науками. «Различные науки и научные дисциплины развиваются не независимо, а в связи друг с другом, взаимодействуя по различным направлениям. Одно из них – использование данной наукой знаний, полученных другими науками. Ход мыслей, развитый в одной ветви науки, часто может быть применен к описанию явлений, с виду совершенно отличных» [1, 86-87].

Понятие *рекурсия* сейчас используется и в искусстве, и в лингвистике, и в литературе, хотя значительно реже, чем, в информатике.

Рассмотрим рекурсивную структуру докучных сказок, а также причины того, почему докучные сказки существуют, почему детям нравятся эти сказки и какую роль они играют в развитии ребенка.

Рекурсивным называется объект художественного творчества (в нашем исследовании *докучная сказка*), частично состоящий из самого себя или определяемый с помощью самого себя.

Например, рекурсивной является следующая сказка:

– *Рассказать ли тебе докучную сказочку?*

– Расскажи.

– Ты говоришь: расскажи, я говорю: расскажи; рассказать ли тебе докучную сказочку?

– Не надо.

– Ты говоришь: не надо, я говорю: не надо; рассказать ли тебе докучную сказочку? и т.д.

Докучные сказки, таким образом, – такие сказки, в которых много раз повторяется, воспроизводится один и тот же сюжет.

В докучной сказке присутствует цепь повторяющихся звеньев, их количество зависит только от желания исполнителя или слушателя. Например, звено докучной сказки, в которой количество звеньев не ограничено:

Летел гусь, сел на дорогу – упал в воду.

[1 звено. *Мок-мок, кис-кис – вымок, выкис, вылез – сел на дорогу и опять упал в воду]*

[2 звено]

[3 звено]

[4 звено]

и т.д.

1 звено = 2 звено = 3 звено = 4 звено и т.д.

Рекурсию нельзя путать с видами повтора, хотя сравнивать, конечно, можно.

Повтор – это повторение слов, выражений, композиционных элементов в художественном тексте.

К повторам относятся *анафора*, *эпифора*, *синтаксический параллелизм*, *лексический повтор* и др.

Анафора (от греч. *anaphora* – вынесение вверх) – стилистическая фигура, заключающаяся в повторении одних и тех же элементов в начале каждого стиха, строфы или абзаца.

Эпифора (от греч. *epiphora* из *epi* – после и *phoros* – несущий) – стилистическая фигура повторения одних и тех же элементов в конце стиха, строфы, предложения, абзаца).

Синтаксический параллелизм (от греч. *parallelos* – идущий рядом) – однородное синтаксическое построение предложений или их частей.

Лексический повтор – повтор одного и того слова, его форм.

Так, например, в докучной сказке про сапог представлены **лексический повтор** (*шли/шли, нашли/нашли, дал/дал, взял/взял*), **синтаксический параллелизм** (*используются однотипные вопросительные предложения*).

– Мы с тобой шли?

– Шли!

– Сапог нашли?

– Нашли!

– Я тебе его дал?

– Дал!
– Ты его взял?
– Взял!
– А где же он?
– Кто?
– Да не кто, а что!
– Что?
– Сапог!
– Какой?
– Ну, такой! Мы с тобой шли?
– Шли!
– Сапог нашли?
– Нашли!

Анафора используется в докучной сказке про царя Додона (*стали/стали*).
В этой же сказке используется и **эпифора** (*перемочили, пересушили*).

*Жил царь Додон. Строил он костяной дом.
Набрал со всего царства костей,
Стали мочить – перемочили.
Стали сушить – пересушили.
Опять намочили – перемочили.
Стали сушить – пересушили...
Ну что же дальше было?
А когда намокнут, тогда доскажу!*

Рекурсия, с одной стороны, похожа на повтор, но эта похожесть поверхностная. Рекурсия – бесконечное дословное повторение одного из звеньев текста. Эта цикличность является своего рода признаком необратимости происходящего, круг действий в докучной сказке замыкается многократно; наблюдается связанность «категорий начала и конца», «текст мыслится как некоторое непрерывно повторяющееся устройство», «как непрестанно повторяющийся цикл» [2, 207]. Конец повествования постоянно становится мостиком перехода к началу повествования, а начало, естественно, завершается концом повествования. И так происходит до бесконечности. Сюжет докучной сказки замыкается сам в себе. Повествование в докучной сказке «совсем не имеет целью поведать каким-либо слушателям нечто им неизвестное, а представляет собой механизм, обеспечивающий непрерывность течения циклических процессов в самой природе» [2, 207].

Докучная сказка, безусловно, обладает особой магией, притягательной силой. Цель рассказывания докучной сказки, в целом повествования в докучной сказке совсем не ее сюжет, а нечто другое, примерно то же самое, что и в заговоре, в молитве, где повторы циклов тоже многократны. Закрутить, заворожить, взять в плен – вот примерно та цель, которая преследуется

в докучной сказке. Интересен факт, что прием рекурсии взяли на вооружении и копирайтеры, однако его использование в рекламе носит примитивный характер. Многократное повторение рекламы в один и тот же момент не завораживает, а раздражает. Воздействие рекурсивной подачи рекламы на потребителя рекламы еще предстоит изучить.

Вернемся к рекурсии в докучной сказке. Количество повторов звеньев, циклов в докучной сказке, с одной стороны, не ограничено, с другой стороны для того, чтобы «программа не зависла», нужно предусмотреть выход из нее, то есть ограничить количество повторов. Предположительно количество повторов может быть до семи раз. Число семь, как известно, – число магическое. В процессе эволюции человек выработал отношение к разным числам, среди таких чисел и число семь, отраженное в многочисленных фразеологизмах, поговорках, пословицах (*семь пятниц на неделе; семь верст до небес; до седьмого колена; семи пядей во лбу; семеро по лавкам; семь раз отмерь, один раз отрежь; семеро одного не ждут; у семи нянек дитя без глаза* и многие др.).

В докучных сказках представлена как прямая рекурсия, так и рекурсия косвенная.

Прямая рекурсия в отличие от косвенной рекурсии представляет собой прямое воспроизведение текста без каких-либо предисловия или вставки (1 блок = 2 блок, количество блоков не ограничено). Прямая рекурсия представлена в сказке про чучело-мяучело:

[1 блок. *Чучело-мяучело на трубе сидело,
Чучело-мяучело песенку запело.
Чучело-мяучело с пастью красной-красной,
Всех оно замучило песенкой ужасной.
Всем кругом от чучела горестно и тошно,
Потому что песенка у него про то, что
Чучело-мяучело на трубе сидело...* **[2 блок ...].**

Косвенная рекурсия представляет собой повтор самого себя с какой-либо вставкой. Например:

[Неповторяющийся блок.
*Шла собака через мост,
Завязила в тине хвост],*
[Блок 1. *Тянула, тянула, вытянула хвост,
Только завязила в болоте нос.
Тянула, тянула, вытянула нос,
Только завязила в болоте хвост].*
[Блок 2]...
Блок 1 = Блок 2

Персонажами докучных сказок являются примерно те же, что и персонажи традиционных русских сказок: дед, бабка, царь, ворона, журавль, овца, баран, медведь, кот, корова и т.д.:

*У бабушкиной избёнки
Жевала травку Бурёнка...*

*Пробежал медведь – удивился,
Со страху спать повалился...
Пришли баран да овца,
Съели весь стог сенца...*

*Взял ворону я за хвост,
Положил её под мост –
Пусть ворона мокнет!*

Докучные сказки называют кумулятивными (от лат. *cumulatio* – накапливать), так как они способны за счет рекурсивной структуры накапливать, сохранять смысл, делать смысл сюжета ярким, запоминающимся.

Докучные сказки от слова *докучать*, то есть надоедать, допекать кого-либо просьбой сделать, прочитать, рассказать что-либо. Известно, что ребенок нередко просит много раз показывать ему понравившийся мультфильм, читать одну и ту же сказку, ставшую любимой.

Повторение играет в развитии ребенка немаловажную роль.

С одной стороны, повторение – это способ развития человека: у ребенка совершенствуется память, формируется способность к анализу сказки, в целом осуществляется интеллектуальное развитие. С другой стороны, многократное повторение закрепляет формирующиеся навыки и сделанные ребенком выводы о стабильности, упорядоченности действительности, предлагаемой сказкой. Кроме того, ребенку в силу его возраста и развития требуется повторение: с каждым повтором он замечает новые детали, обстоятельства описываемого в сказке.

Нельзя не отметить и тот факт, что ребенок, как и взрослый, испытывает удовольствие, положительные эмоции от того, что слышит, видит понравившееся ему ранее еще раз. Разница между восприятием окружающего мира ребенком и взрослым человеком лишь в объеме воспринимаемого положительно: ребенок еще только осваивает мир, взрослый уже в значительной мере освоил. Если человек испытывает от чего-то удовольствие, то он будет стремиться к повторению того, что приносит ему радость, удовлетворение.

Многократное повторение сюжета в докучных сказках может косвенно успокаивать ребенка, ведь если дальнейший сюжет известен, то для тревожности оснований нет.

При повторном чтении художественного произведения ребенок может идентифицировать себя с каким-то персонажем, восхищаться его качествами. Повторение в любом случае полезно: «повторение – мать учения». Через повтор

ребенок учится более полно воспринимать информацию, замечать детали, анализировать происходящее в произведении и делать выводы.

Рекурсивная структура докучных сказок, безусловно, играет определенную роль в развитии ребенка.

Библиографический список

1. Парахонский, А.П., Венглинская, Е.А. Интеграция и дифференциация наук, их связь с образованием / А.П. Парахонский, Е.А. Венглинская // Успехи современного естествознания. – 2009 – № 9 – С. 86-87.
2. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек, текст, семиосфера, история / Ю.М. Лотман. – М.: «Языки русской культуры», 1996 – 464 с.

УДК 830-21

Цыкунова О.С.

Научный руководитель: **Сейбель Н.Э.**

доктор филологических наук, профессор (ЮУрГГПУ, г.Челябинск)

«Интертекст в пьесе Х. Мюллера "Цемент"»

Статья посвящена актуальной проблеме интертекстуального изучения художественного произведения.

Ключевые слова: интертекст, постдрама

O. Tsykunova

Scientific adviser: **Seibel N.E.**

doctor of Philologi, Associate Professor

«Intertext in H. Muller's play "Cement"»

The article is devoted to the actual problem of the intertextual study of a work of art.

Key words: intertext, postdrama

Хайнер Мюллер (1929 – 1995) – немецкий драматург, поэт и режиссёр – одна из наиболее значительных и противоречивых фигур в литературном процессе Германии второй половины XX века. Его творческое наследие насчитывает около 60 пьес, более 80 стихотворений, 30 рассказов, 14 переводов. О его творчестве написано значительное число научных работ, освещающих разнообразные аспекты его деятельности, однако тема русского интертекста еще не привлекала внимания.

В России вплоть до выхода в 2012 году книги «Хайнер Мюллер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги», творчество драматурга было практически неизвестно, хотя сам он неоднократно приезжал в страну и в своих пьесах нередко перерабатывал сюжеты русской литературы (пьеса «Цемент» написана по мотивам одноименного романа Гладкова; «Маузер» – по мотивам романов Шолохова и рассказа Бабеля; первые две части «Волоколамского шоссе» – на основе двух глав из одноименного романа Александра Бека; трагедия «Владимир Маяковский» – по тексту Маяковского).

В 1973 году Хайнер Мюллер «инсценировал» роман Федора Гладкова «Цемент», опубликованный в России 1925 году, переведенный на немецкий двумя годами позже (*перевод Ольги Хальперн*). Пьеса вписывается в контекст творчества, соотносясь на уровне тем и образов с «автобиографическими и социально-критическими текстами, написанными в 50-х годах, в которых «Мюллер изучает миф, его природу, его воздействие на сознание. Но речь идет о мифе советском, создаваемом новой системой, строящемся на мощном футуристическом проекте, залог успешности которого жертвенность и самоотречение в настоящем» [5, 81]. Сразу после написания пьеса «Цемент» была запрещена. Лишь после успешной постановки Рута Бергхауса в 1975 году на сцене театра «Берлинер ансамбль» запрет удастся снять. До прошлого года пьеса официально не переводилась на русский язык, а в 2017 году Театральный центр им. Вс. Мейерхольда при содействии Немецкого культурного центра имени Гете в Москве представили книгу Х. Мюллера «Цемент» (*перевод Александра Филиппова-Чехова*), в которую помимо текста пьесы вошли стихотворения автора на различные темы.

«Цемент» Ф. Гладкова – это история возвращения комиссара полка Глеба Чумалова в родной поселок Уютная Колония. После трех лет отсутствия герой видит кругом разрушение и голод, а градообразующее предприятие (цементный завод) разворован и заброшен: «Нет в стране троп и дорог, не смоченных человеческой кровью» [1]. Чумалов не узнает свою жену: она постоянно занята на партийных работах, утратила домовитость, и разговаривает с ним неслыханно «независимым тоном»: «Я теперь не только баба... Видишь, Глеб, я свободная советская гражданка» [1]. Дочь Нюрка воспитывается в детском доме, в котором дети голодают. Наблюдая за жизнью бывших рабочих, Глеб понимает, что необходимо воодушевить их на восстановление завода. И постепенно, преодолевая различные трудности, Чумалову это удастся, поскольку отчетливо понимает, что главное сейчас — упорный труд ради будущего: «Мы строим социализм, товарищи, и свою пролетарскую культуру... К победе, товарищи» [1].

Хайнер Мюллер уплотняет повествование до нескольких сцен: «Сон машин» – возвращение Чумалова, «Эх, яблочко, куда ты котишься» – встреча Чумалова с фабричным комитетом, «Постель» – раскрытие «новых» отношений между супругами, «Освобождение Прометей» – встреча Глеба с главным инженером завода, «Аппарат или Христос тигр» – встреча Чумалова с парткомом, «Женщина на деревне» и «Крестьяне» – вторжение бело-зелёных

банд, «Геракл 2 или Гидра» – современная трактовка мифа о герое, «Медея и комментар» – окончательный разрыв между супругами, «Семеро против Фив – работа на сортировочной завода, «Я голод» и «Окно в будущее» – запуск завода. Соотнося практически каждую сцену с каким-либо античным драматическим сюжетом (и мифом соответственно), Мюллер показывает, что история о революции в России обретает вневременной характер. Вот только перед читателем совсем не древнегреческие герои, поскольку все «подвиги» значительно снижены. «Персонажи Х. Мюллера, – пишет Котелевская, – мифологизируются в рамке гомеровской «одиссеи» и догомеровской мифологии культурных героев» «Октябрьская революция, Гражданская война и индустриализация концептуализируются Мюллером как стадии гибели и воскресения коллективного тела (народа), а цементный завод становится амбивалентным образом мертвого прошлого и живого будущего» [3, 285],

Ужас возвращения запечатлен у Гладкова в звукописи: «Город... поседел, покрылся плесенью и пылью, сровнялся со склоном горы» [1], создается ощущение сновидения (глава так называется «Морок»). Нагромождение мертвых картин: «Вышки, арки, виадуки, железобетонные и каменные громады зданий ... громоздились, спаянные друг с другом, ... в горных ущельях, по разрушенным бремсбергам, засоренным камнями, брошенными вагонетками и сизым от пыли кустарником, под скалами, над скалами, на отвалах брекчии, одиноко, вразброс, неожиданно высекались из голубого цементняка маленькие домики») [1].

У Мюллера история возвращения Глеба Чумалова после трех лет гражданской войны в родной поселок становится рассказом о том, как обесмысливается жизнь человека в эпоху революции, как со временем происходит утрата человечности, морали и нравственности. Разруха и голод царят в городе: «уже нечего тут красть» [4], «власть вся в ржавчине» [4], «рабочих больше нет» [4], «в доме нет хлеба, в плесени все стены» [4]. То, что в эпическом тексте передается набором картин, в драматическом мире Мюллера концентрируется в диалогах героев. Завод, на котором некогда работали жители поселка и сам Глеб, остановлен и заброшен, давно «погиб и похоронен» [4], «распахан для коров и коз» [4], а на оставшемся оборудовании изготавливают на продажу зажигалки. Автор показывает, как постепенно происходит деградация понятия «деревня», которое является символом патриархального уклада. Именно на осколках старого, на разрушении прошлого пытаются построить новый мир.

Затем автор показывает, как происходит гибель семьи, абсолютная деградация понятия «дом»: «семья – это атавизм, который не переживет революции» [4]. Глеба встретили не так, как он ожидал, односельчане не узнают и не признают: «неважно выглядишь, весьма попортил шкуру <...> даже не призрак слесаря былого», «Чумалов, тебя черти что ли выплюнули?» [4] и т. д. Любимая жена Даша холодна: «как чужая мимо меня она прошла» [4]. В сравнении с романом Гладкова сцена встречи максимально заострена: героиня русского текста «тихо пролепетала, густо краснея: — Это — ты... Ой, Гле-еб?..

Милый!.. и сразу ослабела она и замерла до потери сознания» [1]. У Мюллера же жена проявляет полное безразличие: «Мне нужно в комитет, командировка. Иди и выпишись, Глеб. Потом поговорим. И пусть тебя запишут на рацион, ведь дома у нас пусто» [4]. Ее почти не бывает дома, поскольку занята в фабричном комитете. А дочь Нюра тем временем «воспитывается» в детском доме, где нет ни еды, ни одежды, ни каких-либо условий для жизни: «дети скелеты, женщины жиреют» [4]. Отсутствие взаимопонимания, разный политический и исторический опыт создают препятствия коммуникации. Глеб пытается жить воспоминаниями, а Даша – энтузиастка, целиком устремленная в коммунизм: «Мой дом – моя работа, комитет» [4]. Дом Чумаловых – «крысиная нора» [4]: «стол черен и постель из груды тряпок, все стены в плесени, зола в печи как камень, холод, на окнах грязь, так неба не увидишь» [4]. Даша сильно изменилась: у нее появились независимые свободные взгляды, не всегда понятные Глебу. Именно поэтому справедливо замечание одного из мужиков: «Вояка, оглянись вокруг – поймешь, за что сражался ты на фронте: за осколки» [4].

Глеб подает в обстановку, когда «что-то завершилось, а новое пока еще слепо» [4]. Поэтому Чумалов становится бравым героем, главная цель которого – восстановление разрушенного цементного завода: «Ты слышишь, как кричат они во сне, прося работы. Чумалов, брат, ты сделай так, чтобы завод наш ожил» [4].

Героизм – важнейшая тема обоих текстов. Для гладковского героя восстановление завода – восстановление порядка, воскрешение детских и юношеских воспоминаний, налаживание общего хода жизни. Чумалов призывает других коммунистов к работе по восстановлению завода, привлекает пожилого инженера, когда-то спроектировавшего и построившего задание. Общими усилиями им удастся наладить дело. Мюллер выражает «сомнение в эффективности расчеловечивающей «работы» социализма» [3, 286]. Такой взгляд на «дело будущего» характерен для драматурга: добросовестный рабочий служил Гитлеру так же хорошо, как теперь служит социализму (пьеса «Рвач»). При восстановлении завода постоянно возникают новые препятствия: происходят нападения бело-зеленых банд, пытающихся разрушить завод, появляется председатель Бадьин с кучкой бюрократов, которые пытаются приостановить работу завода. Сталкиваются герои и антигерои: Чумалов и Бадьин, Жидкий (враги революции). Глеб решителен, пытается несмотря ни на что упорно трудиться ради светлого будущего. У Мюллера Чумалов и Бадьин, Жидкий – это новая власть, поэтому он совершенно перестал бороться с несправедливостью власти, а встал рядом с ней: «А кто же эти мы? Бадьин или Чумалов. Плечо к плечу стоим мы на трибуне: рука на револьвере, между зубами гнев» [4].

У Гладкова финал – призыв к труду и строительству: «Мы строим социализм, товарищи, ... К победе, товарищи!...Глеб схватил красный флаг и взмахнул им над толпой. И сразу же охнули горы, и вихрем за клубился воздух в металлическом вое. Ревели гудки — один, два, три... — вместе и разноголосо и

рвали барабанные перепонки, и словно не гудки это ревели, а горы, скалы, люди, корпуса и трубы завода» [1]. Глеб Чумалов готов не только жертвовать собой, но и побеждать, «готов восстанавливать завод с немислимой энергией, творит «чудеса» убеждения, воодушевляя всех, от несознательных рабочих до бюрократов» [3, 286]. Гладков показывает его героем. У Мюллера финал – «развал футуристического мифа о строительстве светлого будущего» [5, 81], где в жертву приносятся все моральные и нравственные ценности. Чумалов у Мюллера готов служить любой власти и любой цели; он встал плечом к плечу рядом с тем, кого презирал. Глеб Чумалов не просто принял власть, теперь он прямо стоит в ее рядах, вместе с ней становится «автоматом», перемальвающими все на своем пути: «зарыть готовы в землю нас <...> будут той кувалдой, которой капитал всю революцию к кресту прибьет» [4]. Чумалов у Мюллера – «жертва системы, в которую сам охотно, даже с энтузиазмом, вписался, легко «зверей» и ожесточаясь» [5, 85].

Библиографический список:

1. Гладков Ф. В. Цемент // Электронная библиотека RoyalLib.com [электрон. ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/gladkov_fedor/tsement.html#0 (дата обращения: 25.01.2018).
2. Колязин В.Ф. Первый русский фестиваль Хайнера Мюллера // Петербургский театральный журнал: интернет-журнал [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/blog/est-stepen-ugneteniya-rinimayaya-za-svobodu/> (дата обращения: 08.01.2018).
3. Котелевская В.В. Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе «Цемент» // Литература и революция. Век двадцатый / Ред. О.Ю. Панова, В.Ю. Попова, В.М. Толмачёв. – М.: Литфакт, 2018. С. 279–287.
4. Мюллер Х. Цемент: пер. с нем. – М.: libra, 2017. – 168 с.
5. Сейбель Н.Э. Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера // Литература и театр: Модели взаимодействия: сб. научных статей по итогам IV Международной научнопрактической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 14–16 ноября 2011 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011. – С. 80–91

Сведения об авторах

Агафонова Ольга Сергеевна – магистрант филологического факультета ЮУрГГПУ, г. Челябинск
Богданова Ольга Владимировна – доктор филологических наук, профессор Ведущий научный сотрудник Института филологических исследований Санкт-Петербургского государственного университета (ИФИ СПбГУ), ведущий научный сотрудник НИИ образовательного регионоведения Российского государственного педагогического университета (НИИ ОР РГПУ); Власова Елизавета Алексеевна – аспирант НИИ образовательного регионоведения Российского государственного педагогического университета (НИИ ОР РГПУ), г. Санкт-Петербург
Бодрова Людмила Тимофеевна – кандидат филологических наук, доцент, г. Челябинск
Гимранова Юлия Александровна – заведующий учебно-методическим кабинетом русского языка ЮУрГГПУ, г. Челябинск
Койчугев Бахтияр Турарович – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой истории и теории литературы, профессор КРСУ, г. Бишкек
Кутейникова Наталья Евгеньевна – кандидат педагогических наук, доцент, чл.-корр. МАНПО, г. Москва
Леонова Елизавета Петровна – магистрант филологического факультета ЮУрГГПУ, г. Челябинск
Мамонова Наталья Васильевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры делового иностранного языка ЧелГУ, г. Челябинск
Михина Елена Владимировна – кандидат филологических наук, учитель МАОУ «Гимназия №26» г. Челябинск
Подобрий Анна Витальевна – доктор филологических наук, профессор кафедры РЯиЛиМОРЯиЛ ЮУрГГПУ, г. Челябинск
Прокофьева Ольга Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент ЧГИК, г. Челябинск
Савельева Татьяна Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии миасского филиала ЧелГУ, г. Миасс
Седова Елена Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент ЮУрГГПУ, г. Челябинск
Сейбель Наталия Эдуардовна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и МОЛ ЮУрГГПУ, г. Челябинск
Селютина Елена Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка ЧГИК, г. Челябинск
Стрелец Людмила Ивановна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры литературы и МОЛ ЮУрГГПУ, г. Челябинск
Тихомирова Людмила Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка ЧГИК, г. Челябинск
Федоров Василий Викторович – кандидат филологических наук, доцент

<i>кафедры журналистики и массовых коммуникаций ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет», г. Челябинск</i>
<i>Цыкунова Оксана Сергеевна – магистрант филологического факультета ЮУрГГПУ, г. Челябинск</i>
<i>Шакиров Станислав Маэлсович – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии миасского филиала ЧелГУ, г. Миасс</i>
<i>Щукина Мария Сергеевна – аспирант филологического факультета КГПУ имени В.П. Астафьева, г. Красноярск</i>
<i>Юздова Людмила Павловна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, литературы и методики обучения русскому языку и литературе ЮУрГГПУ, г. Челябинск</i>

Содержание

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА И.С. ТУРГЕНЕВА	
Гимранова Юлия Александровна «Проблема “отцов и детей” в постмодернистской аранжировке»	4
Стрелец Людмила Ивановна «Топика онейрических пространств в текстах И.С. Тургенева»	13
Шакиров Станислав Маэлович «Афористика Тургенева в трансмедиальном аспекте»	19
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Ч. АЙТМАТОВА	
Койчугев Бахтияр Турарович «Дискурс стадияльного развития кыргызской литературы в творчестве Ч.Т. Айтматова»	25
Михина Елена Владимировна «Роман Ч.Т. Айтматова «И дольше века длится день» в школьном изучении»	30
Прокофьева Ольга Сергеевна «Аксиологический аспект работы с читательской аудиторией произведений Ч. Айтматова»	35
Тихомирова Людмила Николаевна «“Лаборатория” как методический приём для продвижения чтения: Проза Айтматова в контексте размышлений об исторической памяти»	40
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
Агафонова Ольга Сергеевна «Поэтика имен и заглавий в романе Захара Прилепина “Обитель”»	47
Богданова Ольга Владимировна, Власова Елизавета Алексеевна «Проблемы рецепции и художественной преемственности: лермонтовские мотивы в “Заповеднике” Сергея Довлатова»	51
Бодрова Людмила Тимофеевна «Старомодный модерн» Василия Шукшина в XXI веке: к проблеме художественного исследования истории	55
Кутейникова Наталья Евгеньевна «Трансформация жанров подростковой и юношеской литературы как ответ на запросы нового времени»	61
Леонова Елизавета Петровна «Семейное чтение как способ воспитания интереса к книге»	66
Подобрий Анна Витальевна «Диалог как основа новаторства (к вопросу о литературной эволюции)»	71
Селютинна Елена Александровна Проблема взаимоотношений автора и читателя в ситуации просюмеризма (постановка проблемы)	76
Тихомирова Людмила Николаевна «Три “Ночи” М. Ю. Лермонтова»	80
Федоров Василий Викторович Рассказы об истории: композиционно-речевая организация исторического повествования в современной прозе	86
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
Мамонова Наталья Васильевна «Современная трансформация сказочного дискурса» (на материале английских народных сказок)	92
Савельева Татьяна Викторовна «Национальная гетеростереотипы: образ России в диалоги Марка Леви “Первая ночь” и “Первый день”»	98
Седова Елена Сергеевна «Рассказ Дж. Ласдана “It’s beginning to hurt”: к вопросу о художественном своеобразии»	103
Сейбель Наталия Эдуардовна «Доминанты пространства в романах Фр. Верфеля начала 30-х годов (“Барбара, или Благочестие” и “Сорок дней Муса-Дага”)»	109
Щукина Мария Сергеевна «Пьеса Я. Гловацкого “Фортинбрас спился” как пример польского национального варианта переосмысления прецедентного текста»	114
Юздова Людмила Павловна «Рекурсивная структура докучных сказок и ее роль в развитии ребёнка»	119
Цыкунова Оксана Сергеевна «Русский интертекст в пьесе Хайнера Мюллера “Цемент”»	124

Научно-методическое издание

Литература в контексте современности

Сборник материалов X Всероссийской научной конференции
с международным участием

Челябинск, 14 декабря 2018 г.

Ответственный редактор Т.Н. Маркова

Компьютерная верстка Я.О. Шебельбайн

ISBN 9785912743511

