

Министерство просвещения Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический  
университет»

# *Литература в контексте современности*

Сборник материалов  
XVI Всероссийской научно-методической конференции  
с международным участием

*Челябинск, 13 декабря 2024 г.*

Челябинск, 2024

УДК 8(06)  
ББК 83.3я43  
Л64

Литература в контексте современности: сборник материалов XVI Всероссийской научно-методической конференции с международным участием (Челябинск, 13 декабря 2024 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова. – Челябинск: ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2024. – 150 с.

ISBN 978-5-93162-904-9  
Л64

Сборник статей составлен по материалам XVI Всероссийской научно-методической конференции с международным участием «Литература в контексте современности».

В конференции приняли участие литературоведы, лингвисты, педагоги, культурологи.

Участниками видеоконференции, организованной 13 декабря 2024 года кафедрой литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета (г. Челябинск), стали около 50 учёных из трёх стран мира (России, Китая, Казахстана) и 9 городов России: Екатеринбург, Елабуги, Москвы, Перми, Санкт-Петербурга, Челябинска, Казани, Улан-Удэ, Иркутска.

Материалы сборника будут интересны и полезны преподавателям образовательных организаций различного типа, аспирантам, магистрантам и студентам гуманитарных направлений подготовки, учителям-словесникам и школьникам старших классов.

Редакционная коллегия:

Т.Н. Маркова, д-р филол. наук, проф. (ответственный редактор),  
А.А. Лукьянова, старший лаборант (помощник редактора).

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор  
**А.В. Кубасов**  
Доктор филологических наук, профессор  
**А.В. Подобрый**

ISBN 978-5-93162-904-9

© Коллектив авторов, 2024

# АКТУАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В.П. АСТАФЬЕВА

УДК: 882-32  
ББК: 83.3(2)6

Абдулганиева В.Р.,  
г. Елабуга

## РОЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИОННОГО МАТЕРИАЛА В ПОВЕСТИ В.П. АСТАФЬЕВА «КОНЬ С РОЗОВОЙ ГРИВОЙ»

Аннотация: в статье представлен анализ креолизованной книги В.П. Астафьева «Конь с розовой гривой». При помощи сопоставления меду собой таких единиц, как текстовые и иллюстрационные, была выявлена степень креолизации; отмечено, что графические детали рисунков обладают не только эстетической функцией, но и дополняющей текст. Художник обогащает образ главного героя, используя определенный тип внешности, который не упоминается в тексте.

Ключевые слова: детская литература; креолизация; В.П. Астафьев; «Конь с розовой гривой»; обложка книги; визуальное дополнение.

Annotation: The article presents the analysis of V.P. Astafyev's creolized book "The Horse with a Pink Mane". By comparing such units as textual and illustrative, the degree of creolization was revealed: zero, partial or full. It was noted that the graphic details of the drawings have not only an aesthetic function, but also a complementary one. The artist enriches the image of the main character by using a certain type of appearance, which is not mentioned in the text.

Keywords: Children's literature; creolization; V.P. Astafiev; "The Horse with a Pink Mane"; book cover; visual supplement.

Каждая книга является ценнейшим материалом для любого, кто возьмет ее в руки, однако подрастающему поколению сложно воспринимать текст, который не сопровождается иллюстрационным рядом. Креолизация помогает облегчить восприятие происходящего на страницах книги, разбавить и визуальное дополнить сюжет. Тему креолизации мы уже изучали в статье о принципах иллюстрирования детско-юношеских произведений: постановка проблемы [1]. В ней мы подробно разобрали, какие существуют виды иллюстраций по характеру их связи с литературным текстом. А также пришли к выводу, что необходимые условия креолизации – это гармоничное сочетание вербально-невербального контекстов, соединённых в единое смысловое полотно [1, с. 188].

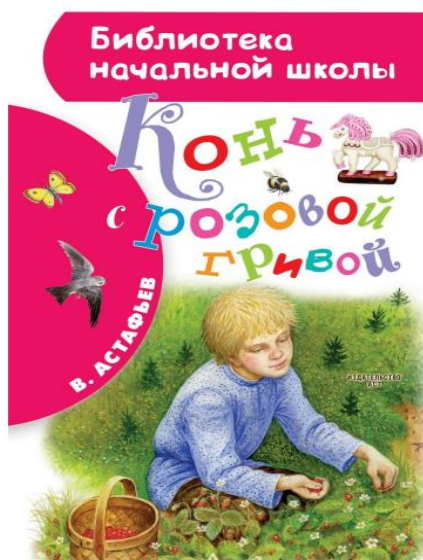
На примере произведения В.П. Астафьева «Конь с розовой гривой» мы рассмотрим роль креолизованного текста в детской литературе, его влияние на

реципиента, а также выясним, какой именно вид креолизации используется: нулевая, частичная или полная.

Каждая книга начинается с обложки (рисунок 1). Благодаря ей мы знакомимся с главным героем рассказа: видим, как Витя собирает туесок с ягодами, что по сюжету является завязкой композиции. За этот труд предполагается, что он получит тот самый пряник – мечту всех ребят, коня с розовой гривой: «Пряник конём! Это ж мечта всех деревенских малышей. Он белый-белый, этот конь. А грива у него розовая, хвост розовый, глаза розовые, копыта тоже розовые» [2, с. 5]. Этот элемент также изображен на иллюстрации – можно утверждать, что креолизация выполняет сюжетообразующую функцию. Конь с розовой гривой для юного героя является символом детства, бабушкиного прощения и доброты, а для нас читателей это также символ человеческих отношений, основанных на доброте и любви, поэтому его изображение на главной странице книги является важнейшей деталью, об этом свидетельствуют следующие строки: «Сколько лет с тех пор прошло! Сколько событий минуло. Нет в живых дедушки, нет и бабушки, да и моя жизнь клонится к закату, а я все не могу забыть бабушкиного пряника – того дивного коня с розовой гривой» [2, с. 34].

Не без внимания остается название, которое привлекает своим нетипичным для книг форматом. Такой выбор разноцветных и разношрифтовых букв позволяет понять, что такое оформление используется с учетом возрастных категорий. Оно манит детей своей привлекательностью и необычностью.

Рис. 1. Обложка книги «Конь с розовой гривой» В. Астафьева



Первое графическое изображение, которое способствует погружению в текст – это визуализация Вити вместе с бабушкой (рисунок 2). Образы являются ключевыми героями, и сам рассказ начинается именно с их диалога: «Бабушка возвратилась от соседей и сказала мне, что левонтьевские ребята собираются на увал по землянику, и велела сходить с ними. – Наберешь туесок. Я повезу свои ягоды в город, твои тоже продам и куплю тебе пряник. – Конем, баба? – Конем, конем» [2, с. 5].

Рис. 2. Витя и бабушка



В повествовании не представлено внешнее описание мальчишки, зато по иллюстрации мы видим, что он обладает типичными внешними качествами: светлые волосы, веснушки на лице, рубаха голубого цвета – все эти детали символизируют чистоту и спокойствие семейной атмосферы [4]. Такая характеристика свойственна для добрых, послушных и ответственных героев, как Витя, образ которого оттеняют левонтьевские ребяташки: «Парнишки вольничали, боролись, бросали друг в друга посудой, ставили подножки, раза два принимались драться, плакали, дразнились» – такими представлены дети другой семьи [2, с. 17]. Переходя с текстового представления на визуальное, мы можем заметить на заднем фоне тех самым «хулиганов». Не спроста все они находятся на другой линии изображения - на протяжении всего рассказа эта параллель между двумя совершенно противоположными укладами семьи и воспитания очевидна.

Изображения портрета главного героя и группового визуала левонтьевских мальчишек становятся лейтмотивными и эволюционирующими: внутри книги эта креолизация имеет более широкий охват, ведь на заднем фоне лежат и отдыхают в разных непринуждённых позах дети Левонтия, в то время, как главный герой собирает ягоды, сосредоточившись на труде, опустив глаза, отрешившись от тех, чьи взгляды с непониманием и насмешкой направлены на центрального персонажа (рисунок 3). Часто пейзажные изображения, усиливают важный хронотопический фон, например, изображение природы, которая может быть незамеченной юным читателем, но выполняет важную функцию в ткани повествования [1, с. 186]. Именно поэтому примечательны и дополнительные пейзажные детали, способные воссоздать атмосферу детства, летних каникул. В иллюстрации все герои изображены над обрывом – явный знак выбора жизненного пути, а мотивы, которые привели к опасному месту разные: у главного героя - желание помочь бабушке, а у левонтьевских мальчишек – праздность и вседозволенность, поэтому именно над этими героями сгущаются тучи и стаями, низко летают птицы.

Рис. 3. Контраст семей



«Я брал старательно и скоро, покрыл дно аккуратненького туюска стакана на два-три» [2, с. 17] – Витя отнесся к этому занятию ответственно, чего нельзя сказать о его друзьях: «Бьются братья Левонтьевы, катаются по земле, всю землянику раздавили».

Глядя на контраст изображения, можно утверждать, что картины выполняют и идеологическую функцию, противопоставляя воспитание, жизненные позиции и цели персонажей. Креолизация данного текста визуально и эстетически дополняет написанное в ней. Произведя анализ, можно с точностью сказать, что используется частичная креолизация, позволяющая дополнить некоторыми деталями, о которых не упоминается в сюжетной линии повествования. Они предоставляют портрет образа главного героя. Как отмечает Т.Н. Маркова: «Словесно-изобразительный и зрительный (визуальный) ряды в современной прозе сосуществуют, воздействуя одновременно на несколько органов чувств и создавая эффект синестезии» [3]. А цветовая палитра подобрана специально для детского возраста, она содержит спокойные тона, которые не мешают восприятию читателей.

### **Библиографический список:**

1. Абдулганиева В.Р. Принципы иллюстрирования детско-юношеских произведений: постановка проблемы / В.Р. Абдулганиева // Язык и культура в современном мире: сборник материалов Всероссийской научно-практической студенческой конференции с международным участием (Челябинск, 25–27 апреля 2024 г.) / гл. ред. Н.Э. Сейбель, отв. ред. Я.О. Шебельбайн. – Челябинск: ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2024. – С.185-190.
2. Астафьев В.П. [художник И. Цыганков]. Конь с розовой гривой / В.П. Астафьев. «Издательство АСТ», 1968, 2020. 64 с.
3. Маркова Т.Н. Кинематографические приемы как сложные формотворчества современной прозы / Т.Н. Маркова. Журнал Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2017. С. 132-136. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograficheskie-priemy-kak-proyavlenie-formotvorchestva-sovremennoy-prozy> (дата обращения: 25.10.2024).

4. Муравьева Л.В. Синий цвет в литературе – значение символики. – 2019. – URL: <https://www.astromeridian.ru/magic/what-does-blue-symbolize-in-literature.html> (дата обращения: 20.10.2024).

## **МИФОЛОГИЗМ, ФОЛЬКЛОРИЗМ ИЛИ ЭТНОГРАФИЗМ: ПРОБЛЕМА ПРОИСХОЖДЕНИЯ СЮЖЕТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ В.П. АСТАФЬЕВА**

Аннотация: В статье излагается авторский подход к интерпретации проблем этнографизма, фольклоризма и мифологизма литературы, через эту призму раскрываются особенности художественного творчества В.П. Астафьева, сложное соотношение в его произведениях фольклорного и мифологического начал. Утверждается, что при обращении к вечным вопросам бытия писатель неминуемо обращается к истокам национального миропонимания, запечатленным в фольклоре, а также использует известные мифологемы.

Ключевые слова: В.П. Астафьев, мифологизм, фольклоризм, этнографизм, миф, мифологема, фольклорное сознание.

Annotation: The article sets out the author's approach to interpreting the problems of ethnography, folklore and mythologism of literature, through this prism the features of V.P. Astafiev, a complex relationship in his works of folklore and mythological principles. It is argued that when referring to the eternal questions of being, the writer inevitably turns to the origins of the national worldview, captured in folklore, and also uses famous mythologems.

Keywords: V.P. Astafiev, mythologism, folklorism, ethnography, myth, mythology, folklore consciousness.

Изучение проблем мифологизма, фольклоризма и этнографизма уже имеет в литературоведении свою традицию и, как правило, ведется по линии «регистрации» самых разнородных мифо-фольклорных включений в произведениях художественной литературы. Поиски мифологических и фольклорных архетипов превратились в модное занятие, когда отдельным сюжетным ситуациям, образам, персонажам навязывается сомнительный генезис.

Данная статья обращена прежде всего к проблеме фольклоризма, хотя и не новой, но до сих пор дискуссионной. Труды А.А. Горелова [1], В.Е. Гусева [2; 3], У.Б. Далгат [4], А.И. Лазарева [5], Д.Н. Медриша [6] и других ученых убедительно доказали возможность и целесообразность системного изучения этнографизма, фольклоризма и мифологизма отдельных писателей как неотъемлемой составляющей их художественного мастерства.

Художественное преломление этнографической атрибутики в литературном тексте обозначается двумя терминами – «художественное народознание» и «художественный этнографизм». В первом случае внимание



сосредоточено на ментальности того или иного народа, на специфике его духовной и материальной культуры. «Художественный этнографизм» определяется как органическая часть народознания, но с более узкой парадигмой смыслов – как воссоздание средствами изящной словесности духовной и материальной культуры народного быта, обработка национального фольклора и мифологии.

В период 1840–1860-х годов этнографические тенденции оказываются устойчивыми в литературе и способствуют формированию новых жанрово-структурных и стилистических образований этнографического характера. Возникает литературно-фольклорный синтез в интерпретации образов, мотивов, сюжетов, осуществляемый по-своему различными писателями. Эти явления относятся как к поэтике отдельных произведений, так и характеризуют общие тенденции литературного развития XIX века, что позволяет говорить о формировании этнографического направления.

Этнографические элементы в художественной литературе, как правило, делают произведение ярче, глубже, позволяя читателю увидеть народ и его традиции во всей самобытности и красоте, т.е. этнографизм изначально используется в качестве ведущего экспрессивного средства, несущего информацию о ментальности народа, его нравственных нормативах, культуре и истории. Этнографические черты оказались присущи произведениям прежде всего в жанре путевых очерков и писем. Написанные ярким народным языком, очерки воспринимались как элементы художественного народознания. Факты, взятые непосредственно из жизни, облекались в них в художественную форму.

Позднее все чаще актуализируются повторяющиеся явления, обусловленные *типами художественного мышления* писателей, что позволяет обнаружить как прямое, так и подспудное влияние «почвенного» начала. Перед нами уже проблема нематериального, духовной сферы народной культуры, сферы фольклора и, следовательно, фольклоризма. Этот термин подразумевает основополагающие этико-эстетические самобытные принципы, социальные и морально-нравственные идеалы народа.

Этнографическое направление позволяет сосредоточиться на этико-эстетическом анализе, духовном осмыслении традиционного наследия, но «национальный характер, этнографические черты жизни народа прежде всего отражены в фольклоре» [7, с. 31]. Суть национальной идентичности раскрывается в фольклоре на уровне ценностных ориентаций, установок, предпочтений и стереотипов, которые влияют на чувства, желания и поведение человека. К важнейшим духовным ценностям, находящимся в центре внимания в русском фольклоре, относятся стремление к равноединству, доброта, любовь, красота и справедливость. Эти смыслы проявляются через аксиологические константы русской традиционной культуры, русского фольклорного сознания: соборность и справедливость (подробнее см.: [8]). В понимании национальной идеи, национального характера в русской литературе писатели обращались к вечным вопросам бытия: человек и мир, добро и зло, идеальное и материальное в природе человека, нравы, традиции, мораль и идеал, вера и гуманизм. Эти проблемы веками разрешались на уровне разных сфер человеческой жизни –

социально-исторической, религиозно-нравственной, национальной, но долгие годы ответы на эти вопросы содержались в фольклоре.

Фольклор и литература – две эстетические системы, которые живут по своим законам. Как взаимодействуют фольклор и литература в пространстве литературного текста, вопрос не праздный. Под фольклоризмом традиционно понимается усвоение и использование образов, сюжетных мотивов, художественных средств и приемов фольклора различными видами искусства – литературой, музыкой, живописью, драматургией, балетом, кинематографом. Но более важной формой взаимодействия и влияния оказывается схождение мировоззренческое [9]. Когда писатели конца XIX – начала XX века проявляли глубокий интерес к человеку, проблемам нравственности, духовности, православия, христианского миропонимания и религиозного сознания русского народа, когда их привлекала идея соборности как выражение единства и свободы многих лиц на основе их общей любви к Богу и всем абсолютным ценностям, фольклор мог давать конкретные ответы и образцы, быть «почвой и арсеналом».

С фольклоризмом тесно связано явление фольклоризации, которое определяется как творческое освоение народным художественным сознанием фактов истории, реальных событий, произведений профессионального искусства и дальнейшая жизнь этих явлений по законам фольклора. Фольклоризм и фольклоризация «как единый процесс», на наш взгляд, возможны лишь в том случае, если творческое освоение фольклора настолько органично, что читателем не замечается «сотворенность» художественного мира по фольклорной модели и в целом он воспринимается как явление народное. Так случилось со многими произведениями Сергея Есенина или с ранними поэмами А. Твардовского, это происходит и с творчеством В. Астафьева.

Как правило, в моделировании картины мира принимают участие не только фольклорные элементы, но и мифологическая составляющая [10]. Поэтому очень важно выяснить то значение, которое приобретают в создании художественной модели текста два начала – мифологическое и собственно фольклорное. Считаем, что при этом следует исходить из признания непрерывности взаимосвязи между фольклорным и мифологическим началом, присутствующими в тексте, из возможного наличия мифологического в двух формах проявления, а именно: в фольклорных единицах, входящих в художественный контекст (в их мифологическом ядре), и собственно мифологических компонентах текста, заимствуемых непосредственно из мифологического «арсенала» [11, с. 227].

Возвращаясь к проблеме соотношения и взаимодействия фольклоризма и мифологизма в художественном тексте, следует отметить, что именно «мерцание» мифологического в фольклорном в различной степени и на различных уровнях взаимодействия с другими элементами художественной системы текста и определяет специфику индивидуального авторского стиля и мировосприятия, отраженного в произведении. Таким образом, исследователю фольклорно-мифологического контекста предстоит определить не только роль фольклорного и (или) мифологического компонента в том или ином тексте, но, что немаловажно, установить характер и степень их взаимодействия в

художественной системе автора. Следовательно, изучение проблемы фольклорно-мифологического контекста предполагает синтез исследований фольклористического, литературоведческого и философского плана.

Литературный миф привлекает не только возможностью безграничного расширения сюжета, ориентацией на вневременные ценности и константы, но и независимостью от социальной конкретики. Во второй половине XX века «мифологизирование в литературе чаще всего не столько средство создания глобальной модели, сколько прием, позволяющий акцентировать определенные ситуации и коллизии современности параллелями из мифологии» [12, с. 61]. Развитие этой тенденции выражается в том, что в литературе определяются два способа введения мифа в сюжеты произведений: миф может быть приемом, помогающим вписать ирреальных или архетипических персонажей в современность, либо писатели конструируют законченную систему мотивов и мифологем, указывающую на наличие некоторой версии вечности как оппозиции окружающему героев «кромешному миру» [13, с. 89].

В последние десятилетия сложилась традиция системного подхода к сложнейшему миру В.П. Астафьева. Наиболее убедительными были опыты обнаружения качеств «системы» в формальной стороне романов и повестей (например, в жанре) или в содержательной (типология образов, проблемная ориентация творчества и др.). Попытаемся соединить в своем исследовании обе традиции.

Внимание к фольклоризму позволяет выявить в творчестве В.П. Астафьева «системообразующий элемент» двуединой природы: ориентация художественных исканий на выражение «слова» будто бы «безмолвствующего народа» обуславливает у писателя выработку и реализацию мировоззренческих установок в виде определенных стилизованных решений. Задача состоит в отчетливом прояснении того, *что* из фольклора использует художник и *как* происходит адаптация фольклорных элементов в литературной системе. Так ли уж это важно? Много ли меняет подобный подход в нашем восприятии творчества писателя? Оказывается – и важно, и меняет.

В.П. Астафьев действительно очень широко пользовался в своих романах «отфольклорными» аллюзиями и реминисценциями. Иначе говоря, его произведения насыщены «перекличками» с народным творчеством, намеками на заведомо известные читателю (того времени) фольклорные образы и сюжеты. Это был еще один путь от авторского замысла к читательскому восприятию, по которому шло нарастание смысла произведений. Путь этот уникален, ничем не заменим. Он вовсе не был литературной игрой или данью эстетическим требованиям эпохи. Между тем время идет, и пройти вслед за Астафьевым этим путем, понять все его намеки становится все труднее не только «рядовому» читателю, но и искушенному филологу. Результат не трудно предугадать: многие важные для автора смысловые оттенки утрачиваются при восприятии художественных образов и целых романов. Наше прочтение этих романов с течением времени – вопреки чаяниям – не только не углубляется, но чревато упрощениями и искажениями.

Очевидна необходимость основательной «археологической» работы по выявлению утрачиваемых фольклорных нюансов, чтобы обеспечить хотя бы полноценное восприятие произведений В.П. Астафьева. Серьезность отношения писателя к фольклору едва ли нуждается в дополнительном обосновании. В ряде случаев несколько легковесными могут показаться некоторые параллели с фольклорными мотивами – например, в суждениях о жанровой природе повести в рассказах «Последний поклон», о поэтике пасторали «Пастух и пастушка», о сюжете «Царь-рыбы». Есть ли научная целесообразность в том, чтобы размывать представления о жанровой природе произведения поиском все новых и новых его «истоков»? Скорее, речь должна идти о почти неизбежных «преувеличениях от увлечения». Впрочем, справедливости ради надо сказать: увлечься действительно есть чем в этом «фольклорном измерении» художественного мира В.П. Астафьева.

Н.Л. Лейдерман подчеркивал, что движение реалистической литературы к оперированию мистическими или мифическими понятиями продолжалось в 1970-е годы, и связывал это с развитием традиции реализма «от социально-психологических коллизий к сферам нравственно-философским, к поиску духовных первооснов человека (национальных, религиозных, мистических)» [14, с. 354]. Фольклор и мифология оказываются хорошо выверенными и полезными путеводителями по обширному миру В.П. Астафьева, органично вписанному в мир народной культуры. Жизненный путь будущего писателя дал уникальный и разнообразный опыт. Астафьев рано остался без родителей: отец его находился в тюрьме за «вредительство», мать утонула, воспитывался он в семье бабушки и дедушки. Как многие из его поколения, попал в интернат, окончил школу ФЗО, где учился после 6-го класса. Работал сцепщиком вагонов и составителем поездов, дежурным по станции. В 1942 году Виктор Астафьев ушел добровольцем на фронт, был связистом в гаубичной артиллерии, шофером, воевал на Курской дуге, участвовал в боях за Украину, Польшу, на Брянском, Воронежском, Степном фронтах. Получил несколько ранений и контузию. В 1945 году Виктор Петрович демобилизовался и уехал на Урал, в г. Чусовой Молотовской области (сейчас – Пермский край). В Чусовом работал слесарем, подсобным рабочим, учителем, дежурным по вокзалу, кладовщиком. Посещал и литературный кружок. Чусовской период – период не только ученичества, но и становления Астафьева как писателя общероссийского уровня. Из Чусового переехал в Пермь уже успешным писателем. В чусовской период были созданы роман «Тают снега», повести «Перевал», «Стародуб», «Звездопад», более шестидесяти рассказов, более ста статей в газетах и журналах. Именно в этот период вышли в свет семнадцать книг, пять из которых были переизданы в разных издательствах.

Исследователи отмечают, что у В.П. Астафьева «самый главный персонаж – Природа – живая, дышащая, внимающая. Природа – не фон, не место, где разворачиваются события, складываются и разрушаются человеческие судьбы, а скорее наоборот, Природа – главный участник действия – определяет образ жизни, привычки, мировоззрение людей» [15, с. 416]. Когда Астафьев пишет о природе, он правдив и строг, не утаит беспощадности природных законов,

расскажет о смертельных опасностях: утонуть в реке, как мать автобиографического героя «Последнего поклона», потеряться в тайге, как «мальчик в белой рубахе», быть растерзанным диким зверем, как в рассказе «Поминки» из «Царь-рыбы», замерзнуть в снегах, как охотник из рассказа «Бойё», и так далее. Астафьев показывает, что человек, относящийся к природе как нечуткий, высокомерный покоритель, будет сурово наказан. В образе природы Астафьев утверждает художественную антиномию: природа может быть прекрасной, дающей жизнь, вдохновляющей, таинственно-непостижимой силой, одновременно она жестокая, гибельная, требующая от человека знания и уважения ее суровых законов.

Автор одного из очерков о сибирских писателях М. Тарковский замечает: «Разные реки Енисей и Ангара. Ангара представляется красивой и широкодушной женщиной, Енисей – мужиком с прямым и крепким характером. Но везде река – как мера, как основа, а природа – как учитель, как стержень, ведь именно ее годовой круговорот и руководит человеком, требуя лишь одного – быть ее достойным». Автор очерка делает важные акценты к характеристике писателей: «Астафьев бурен, стихиен, по-речному и по-таежному буреломен, Распутин собраннее, классичнее, и Ангара его будто сознательно лишена сибирского колорита и подогнана под русский классический эталон» [16].

Генезис и семантику образов царь-рыбы и реки Енисей невозможно выявить без обращения к мифологии. Мифологизм «Царь-рыбы» свидетельствует о фольклорной основе авторского мировосприятия. В астафьевском обращении к мифологии нет ничего от игры, его мифические образы (мифологемы) выписаны с глубоким благоговением. Его главные художественные образы подняты на онтологический уровень, в силу чего символичны и тяготеют к мифу. Фольклорный символ, соотношенный с комплексом этико-философских проблем, становится мифологемой. В произведениях Астафьева мы обнаруживаем целый ряд мифологем: от мифологемы матери до мифологемы дерева (восходящего к Мировому Древу).

Остановимся на мифологемах водного мира: мифологеме воды (реки) и мифологеме рыбы, причем последняя неотделима от первой, которую она персонифицирует. В творчестве Астафьева мифологема реки является одной из наиболее концептуальных. Енисей становится не только географическим, но и мифопоэтическим и даже нравственным стержнем его художественного мира. Не случайно юному Акиму кажется, что «там, за Енисеем, совсем другая планета, и люди там другие, и ходят они по-другому, и едят другую пищу, и говорят на другом языке» («Царь-рыба») [17, с. 262]. При этом ни одна из рек не существует в его творчестве изолированно, занимая свое место в единой натурфилософской картине мира. Так возникает образ реки как «синенькой жилки, трепещущей на виске земли» («Царь-рыба») [17, с. 65]. Мотив гибели в воде возникает в целом ряде произведений писателя, таких, например, как «Последний поклон», «Стародуб», «Перевал», «Царь-рыба». По выражению П.А. Гончарова, Енисей у Астафьева «наделен правом казнить и миловать», и в этом проявляется его мифологическая функция в произведении, «функция почти божественная» [18, с. 206]. Так в произведениях Астафьева выстраивается цепочка

взаимодействующих смыслов рыба – река – природа – Бог. Занимая центральное место в образной системе писателя, мифологемы водного мира становятся ярким воплощением его этической и художественной концепции.

В «Последнем поклоне», этапном произведении в творчестве В.П. Астафьева, сопряжены две основные темы писателя, деревенская и военная. В центре автобиографической повести – судьба рано оставшегося без матери мальчика, которого воспитывает бабушка и дед. В образной структуре повести главное место занимает бабушка героя, которая соединяет в своем образе мифологемы матери, колдуньи, ведуньи и мастерицы-рукодельницы. Ее большие рабочие руки в жилках подчеркивают трудолюбие героини («В любом деле не слово, а руки всему голова. Рук жалеть не надо. Руки, они всему скус и вид делают»). Самые обычные дела: уборка избы, пирог с капустой – в бабушкином исполнении дарят окружающим людям столько тепла и заботы, что воспринимаются как праздник. В тяжелые годы помогает семье выжить и иметь кусок хлеба старенькая швейная машинка, на которой бабушка обшивает полсела.

Ориентация на фольклорные традиции влияет на формирование писательской концепции мира и человека, на понимание разными писателями принципа народности литературы и специфических черт русского народного характера. Современные авторы часто используют фольклорные мотивы для того, чтобы придать повествованию бытийный характер, совместить индивидуальное и типовое. Элементы художественного народознания в литературном произведении выполняют разные функции. Чаще всего они содействуют раскрытию характерных особенностей того или иного народа, используются для усиления поэтической образности, придания исторического колорита создаваемым картинам. Фольклорную традицию в литературе следует рассматривать не только как систему художественных приемов того или иного писателя, но и как философско-этическую, мировоззренческую категорию.

### **Библиографический список**

1. Горелов А.А. Н.С. Лесков и народная культура / А.А. Горелов. Л.: Наука, 1988. 244 с.
2. Гусев В.Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки) / В.Е. Гусев. СПб., 1993. 111 с.
3. Гусев В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. Л.: Наука, 1967.
4. Далгат У.Б. Литература и фольклор. Теоретические аспекты / У.Б. Далгат. М.: Наука, 1981. 303 с.
5. Лазарев А.И. Некоторые вопросы типологии фольклоризма литературы советского времени / А.И. Лазарев // Вестник Челябинского университета. Сер. 2. Филология. 1998. № 1. С. 4–26.
6. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Д.Н. Медриш. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та. 1980.

7. Фокеев А.Л. Этнографическое направление в русском литературном процессе XIX века: истоки, тип творчества, история развития: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Фокеев Александр Леонидович. М., 2004. 516 с.
8. Голованов И.А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX–XXI вв.) / И.А. Голованов. 2-е изд., доп. М.: Флинта; Наука, 2014. 296 с.
9. Голованова Е.И., Голованов И.А., Казачук И.Г. Языковая картина мира vs. фольклорная картина мира: точки соприкосновения и различий / Е.И. Голованова, И.А. Голованов, И.Г. Казачук // Научный диалог. 2016. № 8 (56). С. 34–45.
10. Голованов И.А. Фольклорный текст как многоуровневая структура / И.А. Голованов // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 7 (336). С. 148–151.
11. Неклюдов С.Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов / С.Ю. Неклюдов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л.: Наука, 1984. С. 221–229.
12. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1980–1982. Т. 2.
13. Русская проза рубежа XX–XXI веков: учеб. пособие / под ред. Т.М. Колядич. М.: Флинта: Наука, 2011. 520 с.
14. Лейдерман Н.Л. С веком наравне: Русская литературная классика в советскую эпоху / Н.Л. Лейдерман. СПб.: Златоуст, 2005.
15. Ким Л.Г. Человеческие лики природы в произведениях В.П. Астафьева / Л.Г. Ким // Дар слова: Виктор Петрович Астафьев: биобиблиогр. указатель, статьи. Иркутск, 2009. С. 415–420.
16. Тарковский М. Речные писатели: Виктор Астафьев и Валентин Распутин / М. Тарковский // Наш современник. 2015. № 3. С. 265–274.
17. Астафьев В.П. Собр. соч.: в 15 т. / В.П. Астафьев. Красноярск: Офсет, 1997–1998. Т. 6.
18. Гончаров П.А. Творчество В.П. Астафьева в контексте русской прозы 1950–1990-х годов / П.А. Гончаров. М.: Высш. шк., 2003. 384 с.

## ЖИВОЕ СЛОВО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.П. АСТАФЬЕВА

Аннотация: В статье рассматривается диалектная лексика, представленная в произведениях В.П. Астафьева (на примере повести «Последний поклон»). Выявляются ее связи с аналогичной лексикой, бытующей на Урале, проясняются причины этой общности. Автором выделены две группы слов: относящиеся к непосредственному бытию человека и связанные с осмыслением мира природы. Особое внимание уделено «речным» названиям в тексте повести.

Ключевые слова: диалектная лексика, художественный текст, В.П. Астафьев, говоры Урала и Сибири.

Annotation: The article examines the dialect vocabulary presented in the works of V.P. Astafiev (using the example of the story "The Last Bow"). Its connections with similar vocabulary existing in the Urals are revealed, the reasons for this commonality are clarified. The author identified two groups of words: related to the direct existence of man and related to the understanding of the natural world. Particular attention is paid to the "river" names in the text of the story.

Keywords: dialect vocabulary, artistic text, V.P. Astafiev, dialects of the Urals and Siberia.

Продолжая традиции создателя «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля, а также знаменитого уральского краеведа В. П. Бирюкова, автора книги «Урал в его живом слове», будем называть диалектные слова, о которых пойдет речь, *живыми*, поскольку рождаются и существуют они в языке естественным образом (и исчезают, если уходят из жизни называемые ими предметы и явления, сменяются поколения).

Творчество Виктора Астафьева весьма привлекательно для уральцев, помимо всего прочего, своим языком. Речь героев, речь самого автора изобилует словами, так хорошо им знакомыми: *баярка* (баярышник), *колок* (небольшой березовый лес между полями), *кулижка* (поляна в лесу), *вица* (тонкий гибкий прутик), *ботало* (колокольчик на шее у коровы), *шаньга* (лепешка), *парёнка* (пареные овощи), *вехотка* (мочалка) и др.

Исследователи языка Астафьева традиционно акцентируют внимание на его сибирском происхождении, что, разумеется, справедливо, при этом нередко пишут даже об особом сибирском говоре. Между тем Урал и Сибирь – это территории позднего заселения, когда процесс формирования основных групп диалектов был завершен. Эти части России объединяет то, что поток переселенцев (начиная с XVI века) на Урал и далее в Сибирь представлен, главным образом, выходцами с Русского Севера, носителями севернорусских говоров (архангело-новгородской, вологодско-вятской групп). Известные



уральские лингвисты В. П. Тимофеев и В. Ф. Житников в своих работах убедительно доказали это на большом фактическом материале [1; 2]. Да и сам писатель в автобиографии написал: «Мой прадед Яков Максимович Астафьев (Мазов) пришел в Сибирь из Каргапольского уезда Архангельской губернии...» (цит. по: [3, с. 22]).

Проведенный нами сравнительный анализ диалектной лексики в произведениях В. П. Астафьева с «Диалектным словарем личности», созданным В. П. Тимофеевым по полувековым записям речи его матери, Евдокии Михайловны Теплоуховой (второе издание, с дополнениями, сделанными дочерью лингвиста, О. В. Тимофеевой) [4], а также с учетом данных опубликованного семейного словаря Н. Л. Багрецовой [5], выявил значительные совпадения и в облике многих слов, и в их семантике. Остановимся на этом подробнее, взяв за основу лексический материал из повести в рассказах «Последний поклон» [6].

Во-первых, судя по используемой автором лексике, сибирских и уральских деревенских жителей еще во второй половине XX века объединяли диалектные единицы, отражающие общий севернорусский уклад: *литовка* (коса), *назем* (навоз), *заплот* (забор из лежачих бревен), *поскотина* (место выгона скота), *поветь* (сеновал), *голик* (веник из голых прутьев), *пестерь* (большая корзина), *лагун* (сосуд для воды), *кибас* (поплавок или грузило рыболовной сети) и т.д. К этим обозначениям примыкают названия одежды и обуви: *гасник*, *гашник* (пояс или шнурок, вдеваемый в опушку штанов или юбки), *лопотина* (верхняя, теплая одежда), *чембары* (широкие штаны), *гуня* (ветхая одежда), *бродки* (сапоги без каблуков), *опорки* (изношенная обувь), *обутки* (самодельная кожаная обувь для работы) и др.

Во-вторых, и для речи уральцев, и для речи сибиряков характерны одни и те же названия, связанные с миром природы: *куржак* (пушистый иней, изморозь), *дурнина* (любое сорное растение), *сухостоина* (сухое дерево), *шипница* (шиповник), *крутик* (крутой берег реки), *кокора* (коряга), *лыва* (лужа), *сумет* (сугроб), *водополье* (весенний разлив реки, половодье), *заберега* (лед возле берегов перед ледоставом), *елань* (ровное открытое пространство, лесная прогалина), *увал* (вытянутый пологий холм), а также *паут* (овод), *метляк* (мотылек), *мизгирь* (паук).

Кстати, о некоторых из этих наименований в научной литературе говорится как о распространенных в указанном значении лишь на Русском Севере, в Сибири и на Урале. Например, *елань* [7, с. 304], *кокора* [2, с. 92], *шипница* [2, с. 155], *кибас* [2, с. 144], *ботало* [2, с. 143] или только в архангельских и уральских говорах, как *крутик* [2, с. 98], либо в уральских и сибирских говорах, как *дурнина* [7, с. 142],

Наконец, и на Урале, и в Сибири в речи носителей диалекта используются одни и те же названия людей: *кулёма* (неумеха), *межеумок* (неумный человек), *хлопуша* (обманщик), *варнак* (негодник, каторжник).

Некоторые слова, известные В. П. Астафьеву, сохраняются в памяти уральцев благодаря функционирующим в их речи устойчивым выражениям. Например, слово *беремя* (большая охапка, тяжелая ноша) используется в

шутливом ответе на вопрос: *Сколько время? – Три беремя*. Многие глаголы диалектного происхождения, вошедшие в текст «Последнего поклона», до сих пор остаются на слуху у жителей Урала: *блазнить(ся)* – мерещиться, *набузгаться* – наестся с аппетитом, *морговать* – брезговать, *базанить* – орать, кричать, *мараковать* – соображать, *говеть* – поститься.

В связи с последним примером можно вспомнить общий для уральцев и сибиряков фразеологизм *до морковкиного заговенья*, который использует В. П. Астафьев (я же впервые услышала его от своей мамы, Литвиновой Августы Афонасьевны, уроженки села Мостового Варгашинского района Курганской области): «...Мотайся, черт одноглазый, мокни на реке хоть до морковкиного заговенья!» [6, с. 347]. Фразеологизм этот построен на сочетании несочетаемого [8]: заговенье – последний день перед православным постом, когда нельзя было есть скоромную пищу, пищу животного происхождения. Следовательно, в этот день старались насытиться жирной пищей, но никак не морковью, которой, как и другими овощами, предстояло питаться в течение длительного времени.

Мы обратили также внимание на большой ряд «речных» наименований в избранном для анализа тексте Астафьева. Среди них целая группа слов понятна уральцам, особенно живущим в районах, исторически связанных со сплавом продукции уральских горных заводов: *запань* – заграждение на реке для сбора и хранения сплаваемого леса, *стрежень* – место наибольшей скорости течения и глубины реки, *межень* – средний уровень воды в реке, *потесь* – большое весло для управления плотами (или барками в старину), *пешня* – лом для пробивания льда на реке. Эти названия встречаются в очерках и рассказах Д. Н. Мамина-Сибиряка, сказах П. П. Бажова (однако в рассмотренных нами «крестьянских» словарях не зафиксированы). Вероятно, здесь сказалось почти двадцатилетнее проживание В. П. Астафьева в городе Чусовом, где издавна занимались сплавным делом (о чем можно судить по употреблению этих слов в устных рассказах местных жителей [9] с учетом различий между языковой и фольклорной картинами мира [10]).

С помощью диалектных слов в прозе В. П. Астафьева не только точно называются реалии описываемой жизни, но и выражаются яркие народные характеристики, даются оценки событиям и людям [11]. Эта лексика на протяжении многих столетий была тесно связана с природным континуумом, временным и пространственным миром человека. Под пером писателя она актуализирует свои символические потенции, способствуя передаче природного и человеческого в их взаимопроникновении.

Думается, что запечатленные в произведениях В. П. Астафьева элементы старожильческих говоров, отражающие традиционную ментальность их носителей, делают произведения писателя близкими и значимыми для самого широкого круга русских людей.

### Библиографический список

1. Тимофеев В.П. Язык родины Ломоносова на Урале / В.П. Тимофеев // Вестник Челябинского государственного университета. 1994. Т. 2, № 1. С. 126-134.
2. Житников В.Ф. Фамилии уральцев и северян: опыт сопоставления антропонимов, образованных от прозвищ, в основе которых лежат диалектные апеллятивы / В.Ф. Житников. Челябинск, 1997. 170 с.
3. Ростовцев Ю.А. Виктор Астафьев / Ю.А. Ростовцев. 3-е изд., доп. М.: Молодая гвардия, 2024. 431 с.
4. Тимофеев В.П., Тимофеева О.В. Диалектный словарь личности / В.П. Тимофеев, О.В. Тимофеева. 2-е изд., доп. Шадринск: Шадринский Дом печати, 2010. 595 с.
5. Багрецова Н.Л. Взгляд на прошлое через семейный словарь. Опыт свободного исследования / Н.Л. Багрецова // Челябинск неизвестный: краеведческий сборник. Вып. 4. Челябинск, 2008. С. 610-648.
6. Астафьев В.П. Последний поклон: повесть в рассказах / В.П. Астафьев М.: Вече, 2024. 800 с.
7. Аникин А.К. Русский этимологический словарь / А.К. Аникин. Вып. 15. М.: Ин-т рус. яз. имени В.В. Виноградова РАН; Новосибирск: Ин-т филологии Сиб. отделения РАН; СПб.: Нестор-История, 2020. 384 с.
8. Голованова Е.И. Взаимодействие разных типов знания в структуре фразеологизма / Е.И. Голованова // Фразеология и когнитивистика: материалы 1-й Международной научной конференции. Белгород, 2008. С. 103-110.
9. Кругляшова В.П. Предания реки Чусовой / В.П. Кругляшова. Свердловск: Урал. ун-т, 1961. 97 с.
10. Голованова Е.И., Голованов И.А., Казачук И.Г. Языковая картина мира vs. фольклорная картина мира: точки соприкосновения и различий / Е.И. Голованова, И.А. Голованов, И.Г. Казачук // Научный диалог. 2016. № 8 (56). С. 34-45.
11. Голованова Е.И., Ковалева О.Н. Когнитивные механизмы компрессии оценочного смысла в художественном тексте / Е.И. Голованова, О.Н. Ковалева // Вопросы когнитивной лингвистики. 2017. № 3 (52). С. 31-36.

## ПАРЕМИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. П. АСТАФЬЕВА

**Аннотация.** В настоящее время для современного читателя важно понимать, как пословицы и поговорки помогают В. П. Астафьеву передать не только свой авторский замысел, но и как писатель передает таким образом свое бережное отношение к русскому слову.

Паремии ключевой темы «Война» в произведениях В. Астафьева функционируют как в традиционной форме, так и подвергаются различным трансформациям. Авторское интерпретирование паремий обусловлено желанием наиболее достоверно, с точки зрения простого солдата отобразить саму войну и отношение к ней.

**Ключевые слова:** пословицы, поговорки, паремия, В. П. Астафьев, трансформация.

## PAROEMIAS IN THE WORKS OF V. P. ASTAFIEV

**Annotation.** Currently, it is important for the modern reader to understand how proverbs and sayings help V. P. Astafyev convey not only his author's idea, but also how the writer conveys in this way his careful attitude to the Russian word. The parodies of the key theme "War" in the works of V. Astafiev function both in the traditional form and undergo various transformations. The author's interpretation of the parodies is due to the desire to most reliably, from the point of view of a simple soldier, reflect the war itself and the attitude towards it.

**Keywords:** proverbs, sayings, paremia, V. P. Astafyev, transformation.

Тематика произведений В. П. Астафьева достаточно разнообразна и многообразии пословиц и поговорок присутствуют в монологических высказываниях и в диалогах героев. Ключевые темы в творчестве писателя: война, беда, охота, семья и т.д.

Тема «Война» – одна из самых значимых в русской языковой картине мира – является ведущей в романе В.П. Астафьева «Прокляты и убиты».

Многообразие паремий на военную тематику помогают автору раскрыть роль войны в жизни простого человека.

Так, паремия «Война и тайга – самая верная проверка человеку» содержит в себе мысль о том, что именно война и тайга помогут человеку обрести мужественность, смелость и отвагу, а также многие нравственные качества для человека [1, с. 57].

В романе автор убедительно представил картину, в которой человек, теряя свое человеческое обличие, убивает другого человека. Пословица «Однако дружба дружбой, но служба – службой», проходит через всю композицию

романа. Писатель подчеркивает, что дружеские отношения не должны стоять выше гражданского долга [1, с. 24].

В романе среди новобранцев в запасном полку выделяется своей речью Леха Булдаков. Он остер на язык, эрудирован, политически подкован, особо использует пословицы и поговорки, различные присказки. Так, например, «...Погнавшись за двумя зайцами: и за нефтью, и за окружением Москвы, – немецко-фашистская стратегия оказалась в затруднительном положении». – За двумя за зайцами погонишься, ни одного за яйца не поймашь! – звонко врубил патриотическую остроу ... Булдаков.

Примеры «...Погнавшись за двумя зайцами: и за нефтью, и за окружением Москвы, – немецко-фашистская стратегия оказалась в затруднительном положении», «За двумя за зайцами погонишься, ни одного за яйца не поймашь!» иллюстрирует структурно-семантическую трансформацию, а именно добавление нового слова, противоположного ему по стилистической окраске, но близкого по образной ассоциации, что превращает мудрое изречение в пошлую остроу.

Вследствие чего в романе создается некая языковая игра, которая присутствует в устах солдат. Пошлый смысл пословицам придают и немецкие солдаты: «Лучше синица в кулаке, чем журавль в небе».

В романе «Прокляты и убиты» функционирует ряд единиц, дающих представление о войне как о беде: «Покатила беда – открывай ворота»; «Беда не ходит в одиночку»; «Беда, как вода, откуда и когда хлынет – не угадаешь»; «И выходит, что спереду у нас вода, сзади беда»; «Счастье пучит, беда крючит»; «Беда вымучит и выучит».

Основная роль паремии «Беда не ходит в одиночку, беда, как вода, откуда и когда хлынет – не угадаешь» связана с темой войны, поэтому писатель подчеркивает, что беда в лице войны может прийти с разных сторон и нужно быть готовым ко всему [1, с. 128].

А вот в романе «Последний поклон» пословица «Беда вымучит и выучит», – говаривала бабушка Катерина Петровна» представлена скорее в положительной коннотации, чем в отрицательной. Основная её роль граничит с воспитательной функцией, так как беда учит человека стойкости и готовит к решительным действиям [2, с. 239].

Для В. П. Астафьева характерно всевозможное трансформирование паремий, связанное с особой творческой задачей писателя. В пословичном фонде русского народа закреплена, например, единица «Кому война, а кому мать родна» («о том, кто даже в трудные для всех минуты жизни преследует свой интерес, ищет выгоду, пренебрегая чужими проблемами») [5]. Один из героев романа – старик Завьялов, у которого остановились в селе солдаты, – не получив от жены поллитровку, с тоской говорит: «Кому война, кому х...евина одна» [1, с. 263]. В этом случае происходит замена одной из частей высказывания, что существенно меняет её смысловое содержание и придает совершенно иную стилистическую окраску.

В романе «Последний поклон» звучит пословица «Беда, как вода, откуда и когда хлынет – не угадаешь» – здесь наблюдается расширение компонентного

состава паремий. «И выходит, что спереду у нас вода, сзади беда» – добавление части высказывания [2].

Расширение структурного состава паремий – еще один трансформационный прием паремии, который использует писатель в рассказе «Уха на Боганиде»: «Гольбах на минуту подключил слух и нюх – иваны с голоду могут рвануть в атаку <...> «Голод – не тетка».

Расширение компонентного состава также показано в рассказах «Капля», «Уха на Боганиде»: «Хлебать уху, поминать бабушку глуху», «Семь верст в неделю, и только кустики мелькают», «У голодной пташки и зоб набоку...». Здесь происходит добавление нового слова в каждой поговорке, что меняет прямой смысл паремии и прибавляя её переносное значение.

Контаминация паремий в произведениях В. Астафьева связана не только с объединением разных пословиц и поговорок по смыслу, но и созданием новых по образным ассоциациям.

В пословицах на тему беды присутствует объединение двух пословиц разных по смыслу, так это наблюдается в романе «Последний поклон»: «Покатила беда – открывай ворота». Писатель придает поговорке новый смысл, объединяя две разные паремии [2].

Контаминация паремий представлена в рассказах «Бойе», «Не хватает сердца», «Поминки», «Сон о белых горах»: «Доброта и терпение разоружат, изведут злодейство», «Век живи, век вертись», «Кого медведь драл, тот и пня боится». Объединение сочетаний двух разных пословиц позволяет писателю ввести в свое творчество новые смыслы паремий.

Также В. П. Астафьевым используются паремии на основе образных ассоциаций, которые показаны в рассказах «Капля» и «Бойе»: «Остаться не напасть, да кабы, оставшись, не пропасть», «Семь верст в неделю, и только кустики мелькают».

Образные ассоциации используются писателем и в романе «Прокляты и убиты», например: «На Родину надейся, а сам не плошай», «На командование, конечно, надо надеяться, но и самому при этом не плошать». Тем самым, создавая новые паремии на основе общеупотребительной «На Бога надейся, а сам не плошай», писатель связывает пословицы с темой войны и указывает на то, что солдат в первую очередь должен надеяться только на себя и свои силы.

Сокращение компонентного состава паремий наблюдается в рассказе «Капля» – «Бог напичкал, никто не видал» и в рассказе «Бойе» – «Всем господам по сапогам!». Данные паремии можно встретить в словаре В. И. Даля, обе единицы при этом являются устаревшими [4].

Трансформации позволили писателю связать традиционные паремии с бытом и жизнью народа Сибири.

Изображая войну как всеобщую массовую смерть, В. П. Астафьев преследует определенную цель – низвергнуть те лживые представления о Великой Отечественной войне, которые были навязаны советской пропагандой. В комментариях к роману автор пишет: «... об этой войне столько наврали, так запутали все, с нею связанное, что в конце концов война сочиненная затмила войну истинную. Заторами нагромоздилась ложь не только в книгах и трудах по

истории прошедшей войны, но и в памяти многих сместилось многое в ту сторону, где была война красивше на самом деле происходившей...» [3]. Не случайно В.П. Астафьев использует народные пословицы и поговорки, выражающие обобщенное отношение к войне, с которым писатель солидарен. Паремии помогают ему показать войну такой, какой видели ее на передовой, из окопов.

### Библиографический список

1. Астафьев В. П. Прокляты и убиты: роман / В. П. Астафьев – Москва: Изд-во АСТ, 2024. – 716 с. – ISBN 978-5-17-112574-5
2. Астафьев В. П. Последний поклон: роман / В. П. Астафьев. – Москва : Изд-во Молодая гвардия, 2003. – 679 с. – ISBN 5-235-02463-X
3. Астафьев В. П. Комментарии // В. П. Астафьев. Собрание сочинений: в 15 т. – Красноярск, 1997. – Т. 10. – 746 с.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль // Словарь. – 2008. – URL: <https://www.prlib.ru/item/457655> (дата обращения 15.01.2024)
5. Мокиенко В. М. Большой словарь русских пословиц / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина, Е. К. Николаева. – Москва: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. – 784 с. – ISBN 978-5-373-01386-4

## ТРАНСФОРМАЦИИ КОНЦЕПЦИИ «ЧЕЛОВЕК НА ВОЙНЕ» В РУССКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

Аннотация. Неумолимый ход времени сужает круг авторов, обладающих личным фронтовым опытом, художественное осмысление которого составляло главное содержание «лейтенантской прозы». На исходе столетия актуальными предстали толстовский пацифизм и жесткий реализм в изображении войны, доходящий до натуралистических форм. В «афганской прозе» акцент в изображении войны смещается на проблему деформации человеческой психики, зараженной вирусом насилия, ненависти и мести. Проза воюющего Донбасса стремится эстетически освоить концепцию героя, рожденного нашим временем.

Ключевые слова: человек на войне, лейтенантская проза, афганская проза, донбасская проза

Annotation: The inexorable passage of time narrows the circle of authors with personal front-line experience, the artistic interpretation of which was the main content of the "lieutenant's prose". At the end of the century, Tolstoy's pacifism and harsh realism in the depiction of war, reaching naturalistic forms, appeared relevant. In "Afghan prose", the emphasis in the depiction of war shifts to the problem of deformation of the human psyche infected with the virus of violence, hatred and revenge. The prose of the warring Donbass strives to aesthetically master the concept of a hero born of our time.

Keywords: a man at war, lieutenant's prose, Afghan prose, Donbass prose

После необычайного взлета военной прозы 1970-х в середине нового десятилетия критика диагностирует ее «усталость» (А. Бочаров). Неумолимый ход времени сужает круг авторов, обладающих личным фронтовым опытом, художественное осмысление которого составляло главное содержание «лейтенантской прозы». Знание новых поколений о войне опосредованное, заемное, вторичное, их оценки связаны, с одной стороны, с инерцией художественного сознания, с другой, с преодолением милитаристского синдрома.

Новый взгляд на войну был подготовлен «окопной правдой» В. Богомолова и В. Кондратьева, прозой и публицистикой Д. Гранина и А. Адамовича, В. Быкова и В. Астафьева. Однако становление новой художественной парадигмы рубежа 1980–90-х происходит в условиях, сформировавших антимилитаристское общественное сознание, которое с непреложностью закона корректирует исторические реконструкции [7].

Литературой 1990-х принципиально не востребована лирико-романтическая стилевая линия «лейтенантской прозы», еще дальше на



периферию оттеснена героико-патетическая. На исходе столетия актуальными предстали толстовский пацифизм (война – «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие») и жесткий реализм в изображении войны («в крови, в страданиях, в смерти»), доходящий до натуралистических форм.

В.П. Астафьев – участник Великой Отечественной, выстрадавший свою правду о войне, правду о помрачении, крови, ярости, предательстве, почти всевластно торжествующем зле. Стиль его произведений отличает предельная экспрессивность, почти аввакумовская страстность, непримиримость, крайний максимализм и натурализм, композиционные и речевые контрасты. Астафьев 1990-х, начисто утративший романтические иллюзии, донельзя ожесточенный на Советскую власть, рисует картины беспросветно трагические. Так, в «Переправе» представлен подлинный апокалипсис, вселенская фантазмагория, крошечный ад на земле. Писатель сам ужаснулся картине массового смертоубийства:

*На острове горели кусты, загодя облитые с самолетов горючей смесью, мечущихся в панике людей расстреливали из пулеметов, глушили минами, река все густела и густела от человеческой каши, все яростней хлестали орудия, глуша немцев, не давая им поднять головы. Но противник был хорошо закопан и укрыт, кроме того, через какие-то минуты появились ночные бомбардировщики, развесив фонари над землей, начали свою смертоносную работу – они сбрасывали бомбы, и в свете ракет река поднималась камнями, осколками, ошметками тряпок и мяса.*

*Старые и молодые, сознательные и несознательные, добровольцы и военкоматами мобилизованные, штрафники и гвардейцы, русские и нерусские, все они кричали одни и те же слова: «Мама! Божечка! Боже!» и «Караул! Помогите!». А пулеметы секли их и секли, поливали разноцветными струйками. Хватались друг за друга, раненые и не тронутые пулями и осколками люди связками уходили под воду, река бугрилась пузырями, пенилась красными бурунами [3].*

И это та самая река, в которой князь Владимир крестил Русь, река, своими водами омывшая тела наших далеких предков во имя Отца и Сына и Святого Духа. Астафьев яростно разрушает прежние каноны и вопреки официальной идеологии утверждает, что народ – покинутый богом страдалец – смертен и уничтожим, в нем есть все: и величие, и мерзость.

Если в произведениях Астафьева акцентируется физиологический аспект в изображении войны, то Г. Владимова прежде всего интересуется ее стратегия и психология. Главный герой его романа [4], отстраненный от командования генерал Кобрисов, направляясь в Москву, в Ставку, мучительно проживает каждую деталь своего разговора с маршалом Жуковым, в результате которого и оказывается в опале. Суть расхождения позиций генерала и маршала – в вопросе о тактической целесообразности потерь в живой силе («Спасти Россию ценой России»), о цене солдатской жизни, жалости и сострадании. Кобрисову «этих людей жалко», но великий полководец не воспринимает слова «жалко», расценивая такую позицию как нерешительность и малодушие. Уже на въезде на Поклонную гору опальный генерал слышит по радио победоносную реляцию о

взятии Мырятина и, нарушив распоряжение маршала, поворачивает машину обратно – в сторону Днепра, к оставленным им солдатам.

Оба автора (Астафьев и Владимов) сходятся в одной болевой точке современности – вопросе о цене Победы. «Победили? – Мы просто завалили своими трупами фашистов», – восклицает максималист Астафьев. А герой романа Владимова, генерал Кобрисов размышляет о четырехслойной русской тактике, когда «три слоя ложатся, четвертый проходит». Именно здесь находится точка пересечения, которая возводит в более высокую степень момент истины.

В начале 1990-х о смене художественной оптики и нравственных акцентов со всей определенностью заявила новая военная («афганская») проза (С. Алексиевич, О. Ермаков). Современный мир сквозь призму страшного опыта афганской войны предстал как мир потрясенный, содрогнувшийся, потерявший свои ориентиры, свою человеческую сущность. Акцент в изображении войны смещается на проблему деформации человеческой психики, зараженной вирусом насилия, ненависти и мести.

Герои «афганской» прозы отличаются от своих предшественников тем, что существуют в тотально враждебном мире: чужая природа, чужие горы, чужие дороги, чужие лица. У них нет ощущения внутренней правоты, они переживают мучительную психологическую ломку – крах иллюзий о солдатском братстве, об исполнении интернационального долга. Отрекшись от ложных идей, они впадают в безверие, пессимизм, переживают состояние отчуждения от мира и от самих себя.

Открытие новой темы принадлежит белорусской писательнице и журналистке С. Алексиевич, на что указывает само название ее книги – «Цинковые мальчишки» [1] (в цинковых гробах доставляли на родину убитых в Афганистане). Она последовательно работает в документально-художественном жанре – «жанре голосов», согласно авторскому определению.

Если для С. Алексиевич главной является проблема деформации идей, вопрос о том, как ломается вера, то для прошедшего через Афганистан О. Ермакова важнее всего проблема деформации человеческой психики, вопрос о том, что происходит с человеком на войне.

После удачного дебюта с «Афганскими рассказами» [5] он публикует в журнале «Знамя» первый роман об афганской войне – «Знак зверя» [6]. Библейский по замаху замысел воплотился в виде лирического романа с метафизическим сюжетом о «воспитании чувств» советского паренька, помещенного в условия «пограничной ситуации». Анализ психологии человека на войне обеспечивается специфическим приемом расщепления авторского сознания. Автор и его герой живут сразу в двух сферах: в области природной вечности и в тесноте человеческого времени.

Война, которую изображает Ермаков в своем романе, – последняя война умирающей империи, война, у которой нет внятного ее участникам смысла, война без причин и целей – как бы сама стихия войны, повальная эпидемия, вызванная вирусом насилия и ненависти. На это обобщение нацелен эпитафия, взятый из «Откровения Иоанна Богослова»:

*И дым мучения их будет восходить во веки веков, и не будет иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его и принимающие начертание имени его [6].*

Если герои прозы о Великой Отечественной воевали с внутренним сознанием борьбы за правое дело, с ощущением поддержки боевых товарищей и верой в Победу, которая «одна на всех», то в новой военной прозе человек поставлен в условия, изначально исключаящие успех, он одинок, отчужден от мира и собственной человеческой сути. Так новая военная проза смыкается с литературой «потерянного поколения» (Олдингтон, Ремарк, Хемингуэй), усваивая опыт экзистенциалистской прозы, приемы модернистского письма (Джойс, Пруст): расщепленного сознания, ассоциативных связей, символизации и метафоризации повествования.

События, развернувшиеся с 2014 года на Украине (сначала Гражданская война, с 2022-го – СВО), дают основания говорить о новом этапе в истории военной прозы. «Донбасская» проза на сегодняшний день преимущественно автофикшен, дневниковые записи (Виталий Африка, Семен Пегов). «Ополченский романс» З. Прилепина [8], пожалуй, первая попытка художественного осмысления пережитого. В его книге о войне на Донбассе есть смерть (гибнет ополченец, позывной Пистон, гибнет Аист), есть и предательство (махинации Костылина с поставкой оружия), но прежде всего эта книга о войне как способе существования отважных и честных мужчин. Захар Прилепин стремится вписать, обозначить в русской литературе новый типаж, новый характер, «замолвить словечко» за пацанов-ополченцев. Он первым в современной литературе эстетически освоил концепцию героя, рожденного нашим временем.

Минувший год отмечен выходом сразу нескольких книг участников СВО. Это Дмитрий Артис «Дневник добровольца», Даниил Туленков «Шторм Z: У вас нет других нас», Григорий Кубатьян «Осень добровольца», Андрей Лисьев «Мы не прощаемся! "Лейтенантская проза" СВО». Один из авторов – журналист, актер, другой – бывший заключенный, блогер, третий – опытный путешественник, военкор. Они очень разные, спонтанность дневниковых записей в этих книгах – самое интересное. Вот авторское предисловие в книге Д. Артиса:

*На войне грязно, холодно, противно. Там убивают. Там случаются грубые и даже тупые командиры. Там многие приказы кажутся безумными. Ощущение, что тебя кинули на убой и тобой хотят накормить землю, рождается то и дело и потом долго не покидает. Не покидает иной раз десятилетиями. Мы все, кто ещё умеет читать книги, читали мемуары о войне. Особенно о той – Отечественной. Едва ли мы вправе судить о тех, кто пережил тот ад, но скрывать не стану – даже в чтении текстов о Второй мировой у меня есть свои предпочтения. Я не люблю интонацию: «Суки, вы нас предали и продали, будьте прокляты!» Я люблю интонацию: «А было, ребята, дело так...» Что толку сводить счёты: Господь разберётся. Хочется разглядеть людей и расслышать голоса [2].*

У Д. Артиса – хроника событий, документированная и хронометрированная:

29 июня 18:32 *На войне без любви делать нечего. Любовь к женщине, детям, родителям, любовь к Отечеству. Она движет русским солдатом, даёт ему волю к победе. Чувства ответственности или долга не всегда работают. Чувства нужны. Но по сравнению с любовью они изрядно проигрывают. Превращают человека в бездушную машину, вынуждают поступать по совести. Обязательства вытесняют потребность. Живёшь по принуждению. С любовью всё иначе. Она даёт силы, а не забирает их. Я бы не сказал, что любовь – это панацея от всех бед, но были случаи, когда только она помогала. Теперь думаю, что любовь – это и есть Бог, и если человек живёт без любви, то он живёт без Бога. У меня именно так. Не знаю, как у других. Редко разговариваю об этом с людьми.*

О сослуживцах он говорит с большим уважением:

30 июня 20:12 *Основной контингент можно разбить на две категории: солдаты удачи и патриоты. Но есть сложность. Эти категории настолько перемешаны, что сразу не поймешь, кто из них больше патриотичен, а кто идёт чисто подзаработать. Мыслями питаются друг от друга. Солдаты удачи, как правило, после отработки контракта загуливают на неделю, спускают деньги и возвращаются на войну. Патриоты вкладывают в семью. И там, и там есть исключения. Но в этот заход я пока не видел парней из третьей категории. Это те, которые попали в долговую яму. Зимой их было много. Надо заметить, должники не сразу открываются. Они долгое время держатся как патриоты или солдаты удачи. Поэтому вывод делать рано.*

В отличие от Артиса, Д. Туленков ориентируется на Р. Киплинга, играет в сильного человека, стильного автора, играет только по своим правилам, не проявляя ни малейшей симпатии к товарищам.

Проза Г. Кубатьяна – буквально «дорожная проза»: непрерывное движение, встречи, авторские переживания демонстрируют существование очень хорошего, естественно доброго человека на войне. При всем том нельзя не заметить неслучайную аллюзивную отсылку к «Осени патриарха» Г. Маркеса.

Очевидно то, что мы имеем дело с новой исповедальной, волевой, суггестивной прозой, ждущей своих исследователей.

### **Библиографический список**

1. Алексиевич С. Цинковые мальчики // Дружба народов, 1990, №7.
2. Артис Д. Дневник добровольца // текст предоставлен правообладателем [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=70468933](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=70468933) Дмитрий Артис. Дневник добровольца: ISBN 978-5-17-164487-1
3. Астафьев В. Плацдарм // Новый мир, 1994, № 10-12.
4. Владимов Г. Генерал и его армия // Знамя, 1994, № 4-5.
5. Ермаков О. Афганские рассказы // Знамя, 1989. №10.
6. Ермаков О. Знак зверя // Знамя, 1992. № 6-7.

7. Маркова Т.Н. Художественные реконструкции Великой Отечественной войны в современной массовой литературе / Т.Н. Маркова // Научный диалог. – 2019. – № 12. – С. 152–160. – DOI:10.24224/2227-1295-2019-12-152-160.
8. Прилепин З. Ополченский романс. – Москва: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. – 349 с.

## ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В СКАЗАХ С. К. ВЛАСОВОЙ

Аннотация: в статье рассматривается роль женских образов с целью выявления общих мотивов и образов, их интерпретация с позиций мифологического и исторического подходов; намечены вопросы дальнейшего изучения творчества С. Власовой.

Ключевые слова: уральские сказы, поэтизирующий этнографизм, женские образы

Annotation: the article examines the role of female images in order to identify common motives and images, their interpretation from the standpoint of mythological and historical approaches; issues of further study of S. Vlasova's work are outlined.

Keywords: ural tales, poeticizing ethnographism, female characters

Творчество Серафимы Константиновны Власовой представляет особый интерес для литературоведения как продолжение богатой традиции уральского сказа, заложенной Павлом Петровичем Бажовым и продолженной её современниками, такими как С.И. Черепанов, Ю.Г. Подкорытов, Н.Г. Кондратковская.

С.К. Власова родилась и росла в эпоху революционных потрясений, она наблюдала, как социальные и культурные изменения затрагивали жизнь женщин, заставляя их становиться активными участницами перемен. Её личный опыт – работа учителем, партийная деятельность, а также общение с жителями старинных уральских заводов – помогли ей создать женских героинь, которые органично сочетали в себе народную мудрость и силу характера с реалиями времени.

О важности женских персонажей в её творчестве говорят и сами названия сказов: «Агидель», «Марьин корень», «Зузелка», «Маланьин спор», «Улькина слеза», «Герцогиня Акуля». Эти образы становятся символами как преемственности традиций, так и их эволюции в новых социально-исторических условиях.

Целью данной работы является анализ женских образов в сказах С.К. Власовой с тем, чтобы выявить их основные характеристики и функции в структуре сказов, а также определить их роль в контексте фольклорной и литературной традиций.

Женские персонажи в сказах Власовой – это не только хранительницы народных устоев, но и связующие звенья между природой, историей и обществом. Они нередко становятся воплощением фундаментальных ценностей самобытной уральской культуры, таких как трудолюбие, любовь к родной земле и стойкость перед лицом зла. Этот подход перекликается с концепцией «поэтизирующего этнографизма» [1, с. 60], который подчеркивает, что ориентированность литературы рубежа XIX–XX веков на фольклорные корни

помогает высветить архетипические черты народного сознания, последнему, например, посвящена работа «Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала: XX-XXI вв.» челябинского учёного-фольклориста И.А. Голованова [2].

Идеи «поэтизирующего этнографизма» вполне приложимы ко многим произведениям С.К. Власовой. Так в сказе «Улькина слеза» сюжетная линия девочки–горщицы вплетена в широту этнографических деталей: описание прииска, реки Санарки и традиционных ремёсел, - всё это ярко отражает связь человека с его малой родиной. Гибель героини на фоне жадности владельца прииска подчёркивает контраст добра и алчности социальных элит. Изображение неподкупной чистоты образа Ульки усиливается поэтическим сравнением отца: «Эх, Улька, ну и глаза у тебя, чисто хрупки вставлены» [3, с. 109] . Это не просто художественная деталь, но результат работы автора с фольклорными мотивами, легко переходящими в область философских обобщений.

Один из наиболее знаковых женских образов у Власовой – Маланья из сказа "Маланьин спор". Эта героиня выступает носителем народного менталитета и опосредует внутренний конфликт между вечным движением времени, персонифицированного в образе богатыря, и укоренённостью народа в своём быту и труде.

Спор Маланьи с Временем развивается наподобие диалогового конфликта библейского или притчевого плана. Например, Время соблазняет девушку обещаниями золотых дворцов, однако она отвечает: «Только не надо мне этих богатств... а вот без родной земли, без этих гор и лесов зачахну я!» [3, с. 109], явно противопоставляя устоявшиеся нравственные категории неживым благам. Это также перекликается с социальными настроениями современной Власовой эпохи, когда судьба рабочего человека находилась в центре литературной критики общества.

Как отмечает Михнюкевич, такие сюжеты перенимают структуру легенды с акцентом на борьбу вечных начал жизни и смерти, труда и [1, с. 62]. Через детали рудника, рассветов-закатов над озером Тургояк, подробностями пейзажа, Власова создаёт атмосферу сакральной связи между героиней и окружающим миром.

Особую силу поэтизация природы приобретает там, где взаимодействие героя и природы приобретает волшебный характер. Так происходит в сказе "Агидель", где главная героиня при помощи необычного копья способна пробивать скалы и управлять течением реки, впоследствии названной в честь героини, а в честь отца – горы, где жила их семья.

Физическая красота Агидели постоянно сопоставляется с её духовной силой: девушке приписаны качества мудреца и защитника своего края. Отец видел в ней самый дорогой родник, «глядя на который он черпал свои силы. Она ведь была продолжением его рода, его народа» [3, с. 24].

Сказ "Зузелка" выделяется среди произведений Власовой благодаря особенно яркому женскому персонажу. Зузелка – это сочетание первобытной силы природы, смелости и нежности. Она воплощает не только красоту горского

быта, но и чувство принадлежности к своему народу, несмотря на неоднозначный социальный статус: будучи «ордынкой», она становится защитницей русских переселенцев рядом с озером «Семь ветров».

Образ Зузелки перекликается как с фольклорным образом Бабы Яги, так и с женскими демоническими персонажами Западной Сибири [4] и духов в тюркской мифологии, таких как Албасты или Бичура [5]. Подобно этим существам, она перемещается на границе человеческого мира и сакрального пространства – лесов и степей. Однако вместо того чтобы выполнять функции отрицательного персонажа, Зузелка принимает на себя функцию примирителя между двумя культурами.

Сказ "Марьин корень" вводит другой тип женского образа – Марью, девушку, чья судьба полна трагизма и испытаний. Однако, несмотря на утраты и беды, Марья остаётся сильной и доброй, помогает людям, черпая силу из народной мудрости и бабушкиного учения: "Научила старуха внучку каждую травку понимать: какая трава от боли в костях, какая от сердца" [3, с. 29].

Главный сюжетный поворот связан с её самоотверженной борьбой за людей во время мора. Марья, опираясь на знания, ищет и находит целебное растение, названное впоследствии её именем: "Марьин корень". Это растение становится символом её духовной силы и любви к людям. Однако сказ заканчивается трагически: Марья подвергается гонениям и несправедливым обвинениям со стороны злой соседки Ольги.

Через образ Марьи Власова подчёркивает милосердие и жертвенность женщины, сохраняющей веру в добро, несмотря на жизненные испытания.

Автор переплавляет местные народные предания и легенды в художественное произведение. Это позволяет сохранить аутентичность народных традиций, придавая им универсальный гуманистический смысл.

Урал в произведениях Власовой представлен не только как физическое пространство, но как живой персонаж с душой, волей и памятью. Горы, реки, пещеры становятся хранителями историй, участниками событий или свидетелями человеческих драм. Например, река Агидель не просто часть природы, а символ силы духа и жертвенности. Многие сюжеты связаны с реальными местами и событиями. Это добавляет глубины и убедительности вымышленным элементам сказа, создавая атмосферу "уральского хронотопа".

Женщины в сказах Власовой – это больше чем отдельные личности; они представляют архетипы матери, воительницы, целительницы или мудрой наставницы. Такие образы олицетворяют духовное начало, связанное с самобытностью народа, его моральными устоями и этическими ценностями.

Тема созидательного труда является центральной в творчестве Власовой. Её герои – ремесленники, мастера, крестьяне, горняки – воплощают единение человека и земли. Во всех случаях физический труд становится неотъемлемым элементом гармонии мира и одновременно способом преодоления личностных конфликтов и социальных проблем.

Несмотря на яркие индивидуальные фигуры главных действующих лиц, в сказах присутствует идея коллективизма. Народ, община – незримый, но



мощный участник сюжета, который поддерживает героев на их пути или движется вперёд вместе с ними.

### Библиографический список

1. Стилевое течение "поэтизирующего этнографизма" в прозе уральских писателей на рубеже XIX - XX веков / Михнюкевич В.А. // Вестник ЧелГУ. Челябинск, 1997. С. 60-66.

2. Голованов И.А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала : XX-XXI вв. : автореферат дис. ... доктора филологических наук. Москва, 2010 – 44 с.

3. Власова С.К. «Клады хрусталь-горы»: Сказы и были; ред. и авт. вступ. статьи кандидат филологических наук А. И. Лазарев. Челябинск, 1970. – 192 с.

4. Женские демонические персонажи в мифах и фольклоре Западной Сибири: генезис, функции, атрибутика / Файзуллина Г.Ч., Прокопова М.В., Ермакова Е.Н. // Научный диалог. Тюмень, 2019. С. 198-209.

5. Женские образы в тюркской мифологической культуре / Хакимзянова Д.Ф., Сабирова Р.Н. // Вестник КазГУКИ. Казань, 2016. С. 65-68.

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



УДК: 882-31  
ББК: 83.3(2)63

Бордуков А.А.,  
г. Челябинск

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА «СЕРДЦЕ ПАРМЫ»

Аннотация. В статье предлагается анализ жанровой специфики романа А. Иванова «Сердце Пармы» как сплава фэнтези, магического реализма, эпоса, романа-сказки, детектива, приключения, философского романа и любовного. Акцент делается на их соотношении, пропорции.

Ключевые слова: Алексей Иванов, Сердце Пармы, жанровый синкретизм, исторический роман. фэнтези

Abstract. The article offers an analysis of the genre specifics of A. Ivanov's novel "The Heart of Parma" as an alloy of fantasy, magical realism, epic, fairy tale novel, detective story, adventure, philosophical novel and love. The emphasis is on their ratio, proportions.

Keywords: Alexey Ivanov, The Heart of Parma, genre syncretism, historical novel. fantasy

Прежде, чем явить миру «Сердце Пармы», Алексею Иванову предстояло пройти путь, оформившим его как писателя, на котором он был, после окончания УрФУ, сторожем, школьным учителем, журналистом, преподавателем университета, а также гидом-проводником в турфирме. Последнее привело его к увлечению краеведением. Стоит заметить, что богатый жизненный опыт не редкость для писателей в России сегодня, стоит вспомнить, что Кир Булычёв – физик, Сергей Довлатов – журналист, Наринэ Абгарян – экономист, Александра Маринина – служительница Фемиды.

В одном из интервью Алексей Иванов рассказывает, что во время посещения на Северном Урале небольшого городка Чердынь с населением шесть тысяч человек его поразили местные пейзажи, которые выглядели как-то сказочно, как в старинных русских былинах с картин Билибина: пологие холмы, ели, поросшие мхом, валуны, седая трава и общее ощущение печали, эпичности, величия.

Иванов признаётся, что там он задался вопросом, почему ощущение русской сказки возникло у него именно на Северном Урале. В итоге он пришёл к утверждению, что русский фольклор начал складываться в данном месте в 16-м

веке, когда русские люди впервые пришли на Северный Урал, возник как следствие взаимодействия русских людей с местными финно-угорскими племенами, по сути язычниками. Очень многие сюжеты и повествовательные мотивы русских сказок пришли из описания обрядовых практик местных племён, типа вогулов. Именно это понимание дало ему ключ для написания романа о вхождении русской культуры и русского государства на Северный Урал.

Написанный в 2000 году роман Алексея Иванова «Сердце Пармы» и увидевший свет в 2003 должен был нести в себе отпечаток новомодных, тогда постмодернистских влияний творчества Виктора Пелевина и Владимира Сорокина. К счастью, на романе это сильно не сказалось, если не сказалось вообще. И, как мне кажется, Иванову удалось избежать в своём произведении влияния и более ранних наших классиков постмодернизма, таких, как Василий Аксёнов, Венедикт Ерофеев и Владимир Войнович.

Для читателя, выросшего на романах Валентина Пикуля, Юрия Германа, Алексея Толстого, Дмитрия Балашова, Всеволода Шишкова, Василия Яна знакомство с книгой Алексея Иванова было неожиданным подарком. Роман увлёл сюжетом, хорошим языком, своей крепкой связью с весьма давним прошлым нашего государства. Хотя необходимо сразу отметить и имеющиеся исторические расхожения с действительными историческими событиями и временными расхождениями событий реальных с художественным повествованием Иванова. Это принимается читателем, поскольку историю нельзя изучать по историческим романам. Главная задача, которую решает книга вообще – показать читателю всю широту жизни и взаимосвязанность событий в ней, материал, представленный писателем, должен вызвать в читателе интерес к истории своей малой родины и своей страны, чувство сопричастности к ней, взаимосвязи дней давно прошедших и текущего времени [3].

Популярность той или иной книги зиждется на предпочтениях читающей публики, и, предугадать рецепт успеха удаётся не каждому. Иванову это удалось, благодаря проработке полученного материала в глубину и вширь, динамичному построению изложения картин романа и смешению жанров, которые в данном случае можно назвать конъюнктурными, но не в ущерб результату.

Рассмотрим роман «Сердце Пармы» [1] как совокупность различных жанров, которые позволили ему выйти из ряда псевдоисторических произведений, несущих на себе постмодернистский штамп, коих в наше время множество.

То, что этот роман исторический [2], сомнений больших быть не должно, но долю скептицизма в отношении этого утверждения оставить можно и необходимо, как раз для того, чтобы глубже погрузиться в описанные автором события, которые не входят в серьёзный конфликт с реальной историей как таковой. Можно смело утверждать, что вопрос продвижения Московского государства к Уралу и Северу Урала был. В своём движении Москва несла зависимость от неё новым землям как в плане утверждения своей власти, принесения объединяющей православной религии взамен язычества. Деяния эти описаны в документах той эпохи, известны временные рамки описываемых событий, люди осуществлявшие их, строившие города, воевавшие между собой

и с пришедшими на землю Пармы врагами. Расхождения с действительными событиями есть, как есть действия, не отражённые в исторических документах, но гармонично описанные Ивановым, которые скорее придают красок для понимания тогдашних нравов, людей и событий. Обвинения автора в неточностях передачи истории, на наш взгляд, ничемный педантизм, после которого останется сухость документов и разорванность исторического полотна времени.

Если ориентироваться на критика Марка Липовецкого, то нам позволительно исключить «Сердце Пармы» из длинного списка литературы постмодернистских «псевдоисторических» произведений. Но остаются ещё признаки, по Липовецкому, которые соотносят это произведение с постмодернизмом, поэтому, чтобы окончательно сбросить вериги данного литературного течения с анализируемого произведения, рассмотрим их по отдельности.

Вторым признаком постмодернизма является свободное введение выдуманных персонажей в канву произведения, вымышленных фрагментов реальности в строгую хроникальную канву русской истории, представление «истории в сослагательном наклонении» (по словам Татьяны Рыбальченко). Присутствует ли данный факт у Иванова? Несомненно. Но даёт ли Иванов интерпретацию произошедшим событиям в книге, думаю, что нет, он оставляет это право читателю.

Следующим признаком постмодернизма будет обнаружение «псевдоисторической» прозой наиболее ярких черт национального характера, определение национального мышления в контексте истории, решение проблемы человек и история. На момент прочтения мною романа он не вызвал ощущения авторского поиска определения русской ментальности в книге. Прочтение романа мною было воспринято как замечательное кино, как удовольствие от возможности прикоснуться к удивительной истории Уральского края, понять, какой богатой историей мы обладаем и как мало её знаем. Погружение в роман дало ощущение близости времён, как это не пафосно звучало, тем более, что я этим летом имел удачу побывать в Пермском крае на реке Сылва, которая упоминается в романе. Действующие лица романа отнюдь не решали проблему человека и истории, они её просто делали, как могли, просто, как у Дюма сказал Портос: «Я дерусь, потому что дерусь!»

Важным признаком постмодерна является интертекстуальность, на наш взгляд, отсутствующий в данном произведении вообще, что не делает его псевдоисторичным.

Следующий признак, отсутствующий в романе, это отношение к рассказанной истории как о тупике, «дурной повторяемости», хаос истории, остановка (по Липовецкому), абсурдность исторического развития (по Рыбальченко), «конец истории», отрицание линейности (по Скоропановой). Все перечисленное даже в теории неприменимо к «Сердцу Пармы». Книга оканчивается на взлёте, хотя и со смертью князя Михаила.

Отсутствие в тексте романа тотальной иронии, игры, деконструкции истории, пародии, интертекстуальности как основных черты поэтики

«псевдоисторического» романа позволяет сказать, что он не попадает в число таких произведений, что радует и даёт надежду, что книга, будучи прочитана однажды, потянет к себе ещё не раз.

Убедившись, что роман Иванова не попадает в ряд постмодернистской литературы, попробуем понять, какие жанры сошлись в данной книге, что делает её значимым произведением, которое рассказывает историю Большого Урала, показывает людей, его населявших, отдельные человеческие судьбы, заставляя им сопереживать, ненавидеть и любить вместе с ними.

Алексей Иванов в одном из своих интервью журналисту Александру Вознесенскому на вопрос о жанровой принадлежности его произведений сказал: «Я не выбираю жанра. Жанр предопределяется темой, смыслом, “программой-архиватором”». Однако с литературоведческой точки зрения сделать это необходимо.

Для упрощения задачи можно в агрегированном виде дать жанровую характеристику романа как сплав фэнтези, магического реализма, эпоса, романа-сказки, детектива, приключений, философского романа с толикой любовного. Причём стоит отметить, это только основные жанровые черты романа Иванова, которые первыми всплывают в сознании, вопрос состоит в их соотношении, в пропорции.

Попробуем общими мазками сюжета «Сердца Пармы» обозначить признаки перечисленных литературных направлений, которые видны невооружённым взглядом.

Отмечая прекрасный язык автора, занимательность сюжетной линии и общий идеологический посыл произведения, нельзя оставить без внимания четко прописанной в романе любовной линии князя Михаила и его жены Тиче. Любовный треугольник с участием Асыки делает сюжет романа взрывоопасным, как порох, поскольку желание обладать Тиче двумя мужчинами – князем Михаилом и Асыкой – является одним из подспудных мотивов войны вогулов с москвитями. Кроме того, любовный сюжет поднимает роман к вершинам эпической Трои, что сообщает тексту Иванова эпическое звучание.

Возвращаясь к началу перечисления жанрового списка, укажем на справедливость и уместность в этом ряду фэнтези, что обусловлено сюжетным течением романа с его оборотнями, волками-людьми, уносящими в себе стрелы и остающиеся живыми, женой князя Михаила Тичей, оборачивающейся то рысью, то белкой, кармическими событиями, боевыми лосями, несущими на своих спинах воинство легендарных вогулов.

Роман, читаемый на едином дыхании, рисует чёткие картины жизни людей, вписывая их судьбы в течение сюжета, странные, чудные события, время от времени происходящие в их жизни: встреча с оборотнями, превращение жены князя в лесных животных, необъяснимые явления при ритуальных действиях шаманов. И все это воспринимаются обитателями Пармы и городов Перми Великой как нормальные, рядовые события, не вызывающие удивления своей сверхъестественностью. Чем это не магический реализм, который проявлен в романе то тут, то там?

Нельзя сбрасывать со счетов, присутствие с первых страниц

завораживающих приключений и детектива, связанных с похищением Пермской золотой мадонны и судеб участников этого события, то есть отрицать присутствие этих «невысоких» жанров в романе Алексея Иванова.

Сцены встречи Великого князя Всея Руси Ивана III со своим пленником князем Михаилом, их беседы, определяющие место человека, его роли в судьбе своей и своей Родины и выбор, который он должен рано или поздно делать, руководствуясь, опять же своими представлениями о добре и зле, обнаруживают в романе философские черты произведения.

Роман исторический по материалу, фантастический по характеру описанию природы Пармы, её верований и упомянутых богов земли Пермской. Это делает роман притягателен в созданном автором мире, где взаимосвязано, где всё имеет свою душу, своё предназначение и смысл, как звёзды на высоком северном небе.

Резюмируя проблему синтетического жанра романа «Сердце Пармы», можно сказать, что Иванов своим романом сумел удовлетворить самым разным читательским вкусам. Читатель, склонный к тому или иному жанру, найдёт в романе Иванова близкое себе. Мне кажется, что роман стал востребованным у читающей публики, благодаря своей универсальности, в нем каждый обретает пищу для ума и сердца.

### **Библиографический список**

1. Иванов А. Сердце Пармы / А. Иванов. – Москва: Азбука-классика, 2003. – 576 с.
2. Маркова Т.Н. Русский исторический роман XX-XXI веков. / Т.Н. Маркова. – Вестник Русской христианской гуманитарной академии, 2023. – Т. 24. – № 3-2. – С. 370-375.
3. Маркова Т.Н. Художественные реконструкции Великой Отечественной войны в современной массовой литературе / Т.Н. Маркова // Научный диалог. – 2019. – № 12. – С. 152–160. – DOI:10.24224/2227-1295-2019-12-152-160.

## МОТИВ ПРОСТРАНСТВА И ПАМЯТИ В ЭССЕ И. БРОДСКОГО «ПУТЕШЕСТВИЕ В СТАМБУЛ»

Аннотация: Эмигрантское творчество И. Бродского неразрывно связано с образом Родины. Лирика наполнена мотивами, связанными с Петербургом, навсегда оставленном Бродским. Эссеистическое творчество не уступает поэтическому по количеству затекстовых отсылок к родным для Бродского местам. Особую роль в эссе «Путешествие в Стамбул» занимает мотив пространства, навсегда оставленного, и времени, сохраняющему память о месте.

Ключевые слова: память, «Путешествие в Стамбул», Бродский.

Annotation: The emigrant creativity of I. Brodsky is inextricably linked with the image of the Motherland. The lyrics are filled with motifs related to St. Petersburg, forever abandoned by Brodsky. Essayistic creativity is not inferior to poetic in terms of the number of textual references to Brodsky's native places. A special role in the essay "Journey to Istanbul" is occupied by the motif of space, forever abandoned, and time, preserving the memory of the place.

Keywords: memory, "Journey to Istanbul", Brodsky.

Произошедшие сдвиги в формировании новой репрезентации памяти на основе диалогического взаимодействия текстов хорошо прослеживаются в эмигрантском творчестве Бродского, например, в эссе «Путешествие в Стамбул» [1], переведено на английский язык самим автором под названием "Flight from Byzantium" [2].

Накопленный модернистский опыт у Бродского преобразуется в смену парадигмы с линейности через фрагментарность в хаотичность. «Принципу линейности, пишет Бродский, свойственна безответственность к прошлому». Пространство при таком подходе оказывается меньше чем время по Бродскому. Время, категория, неразрывно связанная с памятью, представляет собой «мысль о времени». Значение места при этом нивелируется. Таким образом, возникает ощущение безместности, где в Стамбуле – герой по памяти угадывает черты родного города – через «серо-бурий, грязноватый его цвет». Особую роль в ситуации безместности, фрагментарности и хаотичности временно-географического континуума играет интертекст, формирующий узнавание места со стороны читателя.

«Утраченное» имя – Петербург [3] возникает опосредованно через упоминание «классической розы» Владимира Ходасевича и отсылку к его знаменитой поэме «Петербург» [4]. В текстовом окружении следом за «Петербургом» Ходасевича возникает филологический факультет Ленинградского университета. Для того, чтобы претекст был угадан

безошибочно в тексте специально и подчёркнуто эксплицировано упоминается деталь, связывающая эссе Бродского с «Петербургом» Ходасевича, любившем кошек: «начать с того, что я обожаю кошек». И далее петербургский текст уплотняется цветопередачей, которая внешне соотнесена со Стамбулом, но внутренне безошибочно отсылает к серому Петербургу: «серо-бурий, грязноватый цвет».

Трагическое, автобиографическое воспоминание о родном городе, связанное с родителями, передано через точный подсчёт, точную локализацию во временном континууме: «сорок пять лет назад моя мать дала мне жизнь. Она умерла в позапрошлом году. В прошлом году – умер отец» Читатель понимает, что автор не успел с ними попрощаться, они остались в Ленинграде, городе-воспоминании. Особенность, замедленность интонации перечисления усиливается за счёт написания цифр прописью, в отличие от предыдущих случаев.

Трагичность образа родного города усиливается тщетностью попыток перемещения по карте через второй Рим – Византию – Стамбул, который «следовало добрать для коллекции» очутиться в родном Ленинграде.

И далее усиливается невозможностью вернуться в него. Так, в тексте присутствует герой, которому некуда возвращаться.

Таким образом, мнемонические элементы образа города (перечисление, цвета) связывают автора посредством памяти с прошлым. Интертекстуальная отсылка к стихотворению «Петербург» Ходасевича формирует каркас памяти в тексте. Функция интертекста в данном случае двойка. С одной стороны, затекстовая отсылка к литературно укоренённому имени «Петербург» позволяет внешне соблюсти линию анонимности, характерной для эмигрантского нарратива Бродского, с другой стороны репрезентирует культурную память текста.

### **Библиографический список**

1. Бродский И. А. Путешествие в Стамбул // *Меньше единицы: Избранные эссе / Пер. с англ.* СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория». 2015. С. 407-455.
2. Brodsky, I. *Less than one. Selected essays.* New York. 1986. P. 383-447.
3. Ранчин А. М. Этюд о двух городах. Петербург и Венеция в поэзии Иосифа Бродского // *Новый мир.* 2016. № 5. С. 150-168.
4. Ходасевич В. Ф. *Петербург* // А. Белый, В. Ходасевич *Петербург.* СПб.: Эксмо. 2008. 800 с.



## ВЛИЯНИЕ ИТ-ТЕХНОЛОГИЙ НА СОВРЕМЕННУЮ РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

Аннотация. В статье рассматриваются компьютерные технологии как одно из знаковых явлений в современной литературе. Особое внимание в статье уделяется постановке проблемы исследования – усилению влияния ИТ-технологий на создание художественных произведений. Подчеркивается, что киберпанк как поджанр научной фантастики служит основой для развития гиперлитературы, своеобразного компьютерного способа создания и восприятия литературных произведений. В работе показано, что в романе-перевертыше Б. Акунина «Квест» кибертехнологичность служит текстопорождающим приемом. Сделан вывод о том, что жанр романа и дневника трансформируются в анализируемых произведениях XXI века в связи с использованием компьютерных методов изложения, что порождает сложность восприятия художественных текстов.

Ключевые слова: компьютерные технологии; киберпанк; виртуальность; информационные технологии; гиперлитература; Б. Акунин; интертекстуальность; квест.

Annotation. The article considers computer technologies as one of the significant phenomena in modern literature. Particular attention is paid to the formulation of the research problem - the strengthening of the influence of IT technologies on the creation of fiction. It is emphasized that cyberpunk as a subgenre of science fiction serves as the basis for the development of hyperliterature, a kind of computer method of creating and perceiving literary works. The work shows that in the inverted novel "Quest" by B. Akunin and the cycle of works "Life" by E. Grishkovets, cybertechnologicality serves as a text-generating device. It is concluded that the genre of the novel and diary are transformed in the analyzed works of the 21st century due to the use of computer methods of presentation, which gives rise to the complexity of the perception of fiction.

Key words: computer technology; cyberpunk; virtuality; information technology; hyperliterature; B. Akunin; intertextuality; quest.

Современная литература как отражение жизни общества нашего времени показывает глобальный переворот в культуре не только России, но и мира, ознаменованный появлением Интернета и персональных компьютеров. В наше время кибертехнологии – обычное явление, которое вошло во все сферы жизни: медицину, образование, структуры правопорядка, досуговые мероприятия и пр. Все больше соприкасаясь с виртуальностью, которая порой ставит под сомнение существование подлинной реальности, мы находимся в ситуации экспансии

компьютерных технологий, что порождает опасность подмены реального мира иллюзией.

Размышляя над характером современной культуры, нельзя не отметить, что в последнее время она становится экранной, влияя как на жизнь каждого конкретного человека, так и всю культуру в целом. Перечислим главные черты внедрения компьютерных технологий в нашу жизнь: возможность эффективно связываться на больших расстояниях, доступность огромного мира художественных артефактов, анонимность пользователя в сети, опосредованность общения.

Таким образом, экранный характер современной культуры может, с одной стороны, приобщить человека к великим культурным ценностям и способствовать его интеллектуальному развитию. Но, с другой стороны, может превратить человека в простого потребителя примитивных игровых программ. Данное противоречие порождается именно экранным восприятием образов действительности: человеку становятся доступны дела и интересы всего мирового сообщества, и в то же время он находится в социальной изоляции.

На наш взгляд, своеобразным мостиком для понимания состояния современной российской литературы может служить такое понятие как киберпанк. основоположниками киберпанка считаются американцы Брюс Стерлинг и Уильям Гибсон. Ранний роман Стерлинга «Искусственный парень» (1980), герой которого является продуктом биотехнологии, несет в себе многие черты будущего киберпанка. Впоследствии именно Стерлинг превратился в главного идеолога движения, став автором программных манифестов и теоретических статей.

Киберпанк – это абсолютно новое явление, появившееся в XX веке, как поджанр научной фантастики. Киберпанк возник практически одновременно с появлением персональных компьютеров, тогда стало ясно, что на свет появилась не какая-то новая забавная игрушка, а инструмент, существенно расширяющий возможности человека, новая точка опоры, которая вскоре сможет перевернуть мир. Так можно сказать, что киберпанк – это научная фантастика эпохи компьютерной революции.

Центральным для данного направления является понятие «виртуальной реальности» («киберпространства») – некоего мнимого мира, находящегося внутри компьютерных сетей, куда человек может проникать ментально при помощи наркотиков или специальных приспособлений. Материализация человеческого сознания становится возможной.

Киберпространство сегодня не столько имитирует, сколько симулирует реальную жизнь. В «окне» компьютера возникает реальность, но и «что-то еще». Полный провоцирующий читателя образ, который одновременно является не подлинным. Техника обнаружила тенденцию к механическому подражанию природы. Происходит универсальная виртуализация – все конструируется. Человек утрачивает укорененность в реальной жизни. Его контакт с миром осуществляется с помощью «мыши» компьютера, сенсорного экрана. И возникает вполне закономерное сомнение, а может реальной жизни нет, есть окно гипертекста? Литература и философия давно поставили проблему

«исчезновения человека» (М. Фуко), «исчезновении реальности» (Ж. Бодрийяр), киберпанк же обострил эту проблему.

Так возникает гиперлитература, то есть своеобразный компьютерный способ создания и восприятия литературных произведений. Она оперирует не текстами, но текстопорождающими системами. Заданный автором виртуальный гипертекст может быть прочитан лишь с помощью компьютера, благодаря интерактивности читателя, выбирающего пути развития сюжета, «впускающего» в него новые эпизоды и персонажи. При этом возникает художественный эффект «подглядывания» за настоящей жизнью, всеведения читателя, способного заглянуть в иные пространства. Свободное осуществление потенциальных возможностей вызывает ощущение сверхвидения читателя-соавтора, идентифицирующегося с любым из персонажей и способного повернуть развитие сюжета в его интересах. Гиперлитература позволяет словно увидеть художественную среду изнутри, активно воздействовать на нее. Интерактивность реципиента и принцип конструирования текста создают надбытовую и надлитературную «третью реальность» гиперискусства.

Гиперлитература является логическим продолжением при помощи новейших технических средств той линии развития эстетики постмодернизма, которая связана с разрушением границ артефакта, отказом от причинно-следственных связей; «принципом матрешки», позволяющим посредством отступлений, комментариев, маргиналий заглянуть в пустоту, бездну сюжета.

Становится очевидным, как Интернет влияет на форму произведений: из линейных (терминология М. Павича) они становятся интерактивными. По этому поводу позволим себе цитату из М. Павича о новых формах романа и новых способах чтения: «Я более склонен утверждать, что мы приблизились к закату традиционной манеры чтения. Это кризис нашего способа чтения, а не кризис романа. Это конец романа как дороги с односторонним движением. Графическое представление романа также переживает кризис. То есть мы можем сказать, что книга переживает кризис. Гиперлитература показывает нам, как роман может развиваться подобно сознанию – в нескольких направлениях. Гиперлитература делает роман интерактивным [2, с. 248 ].

В качестве примеров произведений отечественной литературы, включающих компьютерные приемы, можно назвать «Лабиринт отражений» С. Лукьяненко, «Принц Госплана», «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре», «iPhuck 10» В. Пелевина, «Квест» Б. Акунина, а также «Нульгород» Л. Каганова, «Цифровой, или Brevis est» и примыкающая к ним «История доступа» Марины и Сергея Дяченко, «Другие действия» О. Дивова, «Золотарь, или Просите, и дано будет...» Генри Лайон Олди (псевдоним Д. Громова и О. Ладыжеского), «2048» Мерси Шелли (псевдоним А. Андреева), «Пыль на ветру» Д. Скирюка.

Так, повесть О. Дивова «Другие действия» (2003), как и известный «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре» В. Пелевина, построена как общение в сетевом чате, когда у пользователей начинает теряться сцепка с реальностью, когда приходит понимание того, что сеть – это не только место, где можно общаться и развлекаться, но и место, где можно сойти с ума и даже погибнуть.

Основная мысль повести в том, что Интернет не столько «виртуальный мир», сколько продолжение реальности.

Начало XX века ознаменовалось появлением и возрастающим интересом к компьютерным играм, оказавшие и оказывающие влияние на сегодняшнее состояние литературы. Прежде всего, своей так называемой «квестовостью» (Квест – приключенческая игра (от англ. quest – поиски, дознание), один из основных жанров игр, требующих от игрока решения умственных задач для продвижения по сюжету. Сюжет может быть predetermined или же давать множество вариантов развития событий, выбор которых зависит от действий игрока).

Именно в жанре компьютерной игры Б. Акунин (творческий псевдоним Григория Чхартишвили) написал роман «Квест», продолжая свой эксперимент с жанровыми традициями. Сама попытка Б. Акунина выйти за пределы такого жанра как «роман» не была его новшеством, гораздо раньше тоже самое (расшатать устоявшийся канон романа) предпринимал сербский писатель М. Павич, который менял манеру чтения произведения, изобретая (вернее конструируя) совершенно новые жанры: «Хазарский словарь» (роман-словарь), «Пейзаж, нарисованный чаем» (роман-кроссворд), «Уникальный роман» (роман-устье).

Практически одновременно с бумажной версией романа была запущена и электронная, в которой, чтобы перейти на следующий уровень – не часть – нужно решить головоломку совсем как в компьютерных играх.

«Квест» – это роман-перевертыш, в котором по одной обложке объединены два произведения («Квест: роман – компьютерная игра» и «Квест: коды к роману»), связанных между собой с помощью множества нюансов: «тайных знаков», аналогий, отсылок. Благодаря этому читатель получает возможность насладиться сразу двумя историями, сливающимися в один увлекательный роман. Стоит отметить, что, оба произведения можно прочитать как обычные «линейные» истории.

Перед самим текстом в книге идет небольшой «Словарь необходимых терминов» и «Правила игры», в которых Акунин дает минимальные разъяснения, очерчивая рамки вновь сконструированного им жанра. В самом первом издании романа присутствуют еще и скриншоты – снимки с экрана компьютера, которые в обычном жанре (не романе-компьютерной игре) можно было бы назвать иллюстрацией.

Однако в компьютерных играх, помимо их «квестовости» и графической составляющей, могут быть заложены разработчиками несколько вариантов прохождения и даже финалов. Таким образом, развитие сюжета игры зависит от самого игрока. Те же самые принципы применяет к своему произведению и Б. Акунин. Вот, к примеру, как осуществляется переход с одной главы (у Акунина – «уровень») на другой:

«Внимание! Чтобы попасть на LEVEL 2, Вам необходимо задать единственно правильный вопрос. Не ошибитесь, иначе миссия будет сорвана!» [1].

И варианты ответов:

Кто вас послал? (Результат на стр. Е)  
Кто встречает пароход? (Результат на стр. F)  
Где ведутся разработки? (Результат на стр. G)  
Как Ваше имя? (Результат на стр. H) [1].

Если читатель отвечает неправильно, то переходит на страницу с надписью «Game over. Возвращаемся в Нью-Йорк. Поиски ни к чему не приведут».

Понятно, что даже если читатель ответил неверно, то ничего не помешает ему перехлестнуть страницы и продолжить чтение, совершенно не обращая внимания на свой промах. Именно по этой причине незадолго до выхода «Квеста» на бумаге в интернете заработал одноименный сайт (<http://elkniga.ru/akunin/>). Создатели проекта характеризуют его как «унибук», универсальную книгу – текст, использующий самые разнообразные возможности компьютера. Изначально вход на сайт был платный и при переходе с уровня на уровень игрок (не читатель!) должен угадать правильный ответ, потому что иначе ему приходилось дополнительно платить. Сейчас вход на сайт находится, что называется, в открытом доступе и доступен всем без перевода денежных средств.

Помимо самого текста «Квеста» на сайте есть сотни иллюстраций и сносок, аудиофрагменты, тематические экскурсии («Прогресс-1930», Трансатлантическое плавание», «Москва-1930», Цыганское счастье», «Крепи оборону родины», «Наши дети будут жить при коммунизме») и игры (игра-тест «Подбери партнера», игра-экзамен «Знание-классики», игра-пазл «Око Ломоносова», игра гадание «Позолоти ручку», игра-стрелялка «Лабиринт», жестокая игра «Хирургическая игра», игра-опрос «Я – Судья»), позволяющие еще глубже и достовернее проникнуться миром произведения.

На сайте издательства АСТ вот как разграничили отличия электронной версии – унибука – от книжной:

«Чем книжная версия лучше электронной?

1. В ней будет напечатан «скрытый уровень», которого нет в унибуке.
2. Читателю, если он не захочет, не придется напрягать мозги в поисках ответа на тесты. Будет возможность перевернуть книгу и заглянуть в подсказку.
3. Книга проиллюстрирована отсутствующими в электронной версии «скриншотами», то есть иллюстрациями в 3-D стилистике.
4. С электронной версией можно ознакомиться и после прочтения книжной. Тем более что все «коды» читателю будут уже известны» [5]

Можно сказать, что в современной литературе эксперимент Б. Акунина в виде романа-компьютерной игры «Квест» можно причислить к удачному, если только произведение рассматривать в паре с его электронной версией (унибуком), и не совсем удачным при рассмотрении только бумажной версии (как сказал сам Б. Акунин во время онлайн пресс-конференции, опровергая заявленный им же жанр: «Квест» – это, конечно, не компьютерная игра, а самый обычный роман, просто украшенный некоторыми декоративными элементами» [5])

Да, «Квест» в какой-то мере обычный роман, детектив, но ценный тем, что он – первая ласточка следующего этапа развития литературы как таковой.

Авторскую фальсификацию жанра «можно воспринимать как безжалостную эксплуатацию массового сознания или отражение социально-культурной ситуации современности, тем не менее такое именование глав выполняет важную функцию – эксплицитировать диалогическую авторскую позицию, следовательно, идентифицировать читателя как активного игрока, характерного для компьютерной игры» [6, с. 391].

Влияние интернет-пространства на литературный текст – не завершённый процесс. На протяжении начала XXI века интерес авторов к сети Интернет и её специфике неизменно возростал, о чем свидетельствует увеличение числа произведений, в которых сознательно используются элементы компьютерного дискурса. Поиск новых форм взаимодействия Интернета и литературы, новых приемов, порожденных этим взаимодействием, ведется в русской прозе и поныне.

Компьютерные методы и приемы в литературе тоже предполагают и предлагают новый способ чтения. Поменялся окружающий мир, поменялось его восприятие, меняются сами книги.

Содержание диктует форму, а не наоборот, но в форме, как это доказывает гиперлитература, никаких ограничений нет. В какой-то мере к писателям новейшего времени можно применить теорию Томаса Куна «Структура научных революций»: старая парадигма к ним неприменима, а новая находится только в стадии формирования [3, с. 246].

И совершенно правдивыми становятся слова Х.Л. Борхеса о том, что на современных писателей влияют не только авторы прошлого, но и будущего. Так и сейчас виртуальное влияет на настоящее, а компьютерное – на литературное, привнося новые методы и приемы отражения действительности.

#### **Библиографический список**

1. Акунин Б. Квест / Б. Акунин // Официальный сайт писателя Б. Акунина. URL: <https://mir-knigi.info/books/detektivy-i-trillery/shpionskie-detektivy/32031-kvest.html>. (дата обращения: 11.11.2024).
2. Генис А. Гипертекст – машина реальности / А. Генис // Иностранная литература. 1994. Т. 5. С. 248–249.
3. Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун. М.: Прогресс, 2023. 605 с.
4. Павич М. Начало и конец романа / М. Павич // Сайт фанатов писателя в России. URL: <http://www.pavic.ru/place-ar-name-381/>. (дата обращения: 24.09.2024).
5. Пресс-конференция «Что такое унибук?» // URL: <http://lenta.ru/conf/akunin>. (дата обращения: 11.11.2024).
6. Тан Ш. Театрализация в постмодернистском романе «Квест» Б. Акунина / Ш. Тан // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 3 (24). С. 390–403.

**ЭПИЗОДЫ БИОГРАФИИ МАРКА ТУЛЛИЯ ЦИЦЕРОНА  
НА СТРАНЦАХ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА  
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

Аннотация. В разработку образов некоторых героев своего романа М.А. Булгаков закладывает идею ответственности за совершаемые ими действия, навеянную судьбой Марка Туллия Цицерона

Ключевые слова: параллели, фабульные ходы, беззаконие, История Древнего Рима

Abstract. In developing the images of some of the heroes of his novel, M.A. Bulgakov lays down the idea of responsibility for their actions, inspired by the fate of Marcus Tullius Cicero

Key words: parallels, plot moves, lawlessness, The History of Ancient Rome

В одной из своих работ отечественный булгаковед Е.А. Яблоков уже давно подметил в образе Михаила Александровича Берлиоза финального варианта романа черты, роднящие его с фигурой знаменитого оратора, адвоката, философа и политического деятеля Древнего Рима Марка Туллия Цицерона. Так, Иван Бездомный вспоминает о покойном Берлиозе, что тот был «красноречив до ужаса» [4, 114] [13, 336-337]. Воланд, предсказывая судьбу Берлиоза, смотрит на «чёрных птиц» в небе [4, 17], что отсылает нас к сообщениям античных авторов о предсказании смерти Цицерона вороном [13, 336, прим. 36]. Берлиоз гибнет так же, как Цицерон – ему отрезают голову [13, 335].

Параллели множат черновые редакции романа. Указывая на то, что жена политического противника Цицерона, Марка Антония, проткнула язык мёртвой головы Цицерона булавкой, Е.А. Яблоков (со ссылкой на жизнеописание Булгакова, принадлежащее перу М.О. Чудаковой) цитирует фрагмент одной из ранних редакций романа, в котором прозектор, чтобы скрыть высунутый язык покойного Берлиоза, зашивает ему губы [13, 337]. Наконец, в одной из редакций Берлиоза зовут Марком Антоновичем [13, 335]. Кстати, комментируя последнее обстоятельство, И. Белобровцева и С. Кульюс пишут о том, что Булгаков таким образом пародирует имя римского полководца Марка Антония, покончившего жизнь самоубийством, для поддержания античного семантического поля романа [1, 147]. Нам такое объяснение кажется неудачным, в частности, в силу разного жизненного финала Берлиоза и Марка Антония (всё-таки самоубийством Берлиоз жизнь не кончал). Достаточно обратить внимание на совпадение, в данном случае, имени Берлиоза и Цицерона. Впрочем, в окончательном варианте писатель решил от данных намёков отказаться, возможно, полагая их слишком сложными.

Пытаясь ответить на вопрос, зачем Булгакову могли понадобиться эти отсылки к Цицерону, Е.А. Яблоков рассуждает, «что вся коллизия «Берлиоз – Воланд» соотносится с полемикой по вопросу о бессмертии души, которая велась в Риме I в. до н.э.» [13, 335]. Подтверждение находится в том, что во время сатанинского бала, разговаривая с головой Берлиоза, Воланд совершенно безосновательно (как отмечает сам учёный) приписывает ему отрицание бессмертия души [13, 336]. Позволим себе не согласиться с этой точкой зрения, так как действительная коллизия между ними скорее относится к вопросам о существовании Бога и того, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле» [4, 14]. Предположим от себя, что обращённый к Берлиозу монолог Воланда – это, скорее всего, ещё одна отсылка к Цицерону, который выражал сомнение в бессмертии души.

В силу каких-то причин выявленные Е.А. Яблоковым параллели Берлиоз – Цицерон не получили отражения в его же фундаментальном справочнике-тезаурусе [12]. Не упоминают об этих параллелях солиднейший комментарий к роману И. Белобровцевой и С. Кульюс [1] и булгаковская энциклопедия Б.В. Соколова [10].

Мы полагаем, что выявленные параллели основательны. Источником информации о Цицероне для Булгакова могла стать его биография, принадлежащая перу Плутарха. Наличие в библиотеке писателя русского издания «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, содержащего в том числе и данную биографию, зафиксировано справочником А.П. Кончаковского [7, №194]. В ней присутствует и информация о том, что незадолго до смерти рядом с Цицероном летали вороны, что было сочтено дурным предзнаменованием [8, 98-99], и о его казни путём отсечения головы [8, 99]. Красноречие великого римского оратора настолько хорошо известно, что никаких особых источников информации не требуется.

От себя хотим предложить дополнительные параллели, которые могли быть навеяны Плутархом. В начале первой главы романа Берлиоз испытывает сердечную боль и «столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки» [4, 8]. Его посещает мысль о поездке в Кисловодск, однако после исчезновения и того, и другого он её оставляет. Этот эпизод может быть соотнесён с метаниями Цицерона после получения им известий о грозящей ему смертельной опасности (43 г. до н.э.) (далее мы будем воздерживаться от указания «до н. э.», указывая только год). Опасность возникла вследствие того, что его политические враги (прежде всего, уже упоминавшийся Марк Антоний), одержавшие победу в политической борьбе над представляемой им партией сенатской аристократии, включили его имя в проскрипционные списки, что означало вынесение ему смертного приговора. Он, то принимал решение об отъезде из Италии с целью спасения, садился на корабль и отправлялся в плавание в Грецию, то возвращался назад [8, 98-99]. В этих хаотичных перемещениях его и настигла смерть (как и Берлиоза – несколькими главами спустя, после первой).

Как это ни странно, несмотря на различие эпох и стран, можно увидеть определённые параллели, хотя и в сниженном варианте, в социальном статусе



обоих (без явных отсылок к Плутарху). Оба возглавляли солидные организации. Цицерон (в силу ораторских дарований, ума и кипучей энергии) периодически становился вождём партии сенатской аристократии, то есть, римского сената (например, в период подавления заговора Катилины или после убийства Цезаря). Казалось бы, возглавляемый Берлиозом МАССОЛИТ не может идти ни в какое сравнение с могущественным древнеримским государственным органом. Однако присмотримся внимательнее. Что характеризовало древнеримских сенаторов цicerоновского времени? Богатство (основанное на крупном землевладении) и политическая власть. Члены МАССОЛИТа не могли похвастаться особым богатством в стране, изъязвившей крупные состояния (в том числе и крупные земельные владения) из рук их собственников, и поставившей своей целью построение общества без резких имущественных различий. Однако Булгаков пишет о писательских дачах, квартирах, командировках и, возможно, главной гордости писательской организации – роскошном ресторане Грибоедова. Что касается политической власти, то ею писатели, конечно, не обладали. Однако, как известно из отечественной истории, многие литераторы были близки к политической власти, ценились ею, ведь писатели (в том числе и массолитовские) – это *властители дум*. Так что, пусть и в сниженном варианте, Берлиоз может рассматриваться как руководитель влиятельной организации (чем-то слегка напоминающей римский сенат), как Цицерон в миниатюре.

Однако, все указанные ранее параллели между Цицероном и Берлиозом не дают ответа на вопрос о том, зачем Булгакову было нужно их проводить, какую смысловую нагрузку они несут. За поиском ответа стоит обратиться к источникам и литературе о жизни и деятельности великого римлянина, которые выходили на русском языке в конце XIX – 30-х годах XX века. С сожалением приходится констатировать, что упоминавшаяся биография Цицерона, принадлежащая перу Плутарха и имевшаяся в библиотеке писателя, не даёт много материала, кроме рассмотренного. «Молчат» несколько раз издававшиеся речи великого оратора [См., напр., 11]. Не помогла фундаментальная статья о нём известного дореволюционного антиковеда Ф. Зелинского в признанном источнике романа – «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» [6]. Ничего не подсказала велеречивая монография французского антиковеда Гастона Буасье, посвящённая кругу общения Цицерона [2]. Крайне сомнительно, что Булгаков, в поисках нужной информации, мог штудировать капитальный труд выдающегося немецкого историка Теодора Моммзена «История Рима», тем более, что третий том этого труда останавливается на характеристике правления Цезаря и не освещает период жизни Цицерона, последовавший за убийством Цезаря и ознаменовавшийся последним взлётом его политического влияния.

Неожиданной находкой стала биография Цицерона, вышедшая в серии «Жизнь замечательных людей» Ф. Павленкова (автор – Е. Орлов) [5]. В ней не только присутствует описание одного из ярчайших эпизодов политической биографии Цицерона, а именно, его роли в подавлении заговора Катилины в 63 г., но и даётся правовая оценка его действий, которая могла заинтересовать Булгакова и побудить его отразить этот материал на страницах «Мастера и Маргариты». Обратим специальное внимание на то, что чёткая правовая оценка

действий Цицерона не присутствует в источниках (например, у Плутарха), вследствие чего нам представляется, что Булгаков руководствовался именно материалом книги Е. Орлова (впрочем, однозначно утверждать это не представляется возможным, так как следов работы писателя с этой книгой нет). Дополнительным аргументом в пользу данного издания является его небольшой объём и популярный характер, вследствие чего писатель мог питать надежду на то, что его читатель с ним знаком. То есть, чрезмерных требований к эрудиции своих читателей Булгаков в данном случае не предъявлял, хотя наверняка рассчитывал на наличие у них аналитических способностей, необходимых для осмысления далёкого исторического материала в его соотнесении с реалиями истории СССР 30-х годов XX века.

Изложение фактов из книги Е. Орлова целесообразно дополнять материалами специального издания, посвящённого заговору Катилины, и содержащего все античные источники по истории этого события, а также ценные статьи и комментарии отечественных учёных П.Ф. Преображенского и С.П. Гвоздева [9].

В 63 г. Цицерон был избран на должность консула, высшую магистратскую должность Древнего Рима. Он председательствовал на заседаниях римского сената, фактически главного политического органа, хотя важную роль в жизни государства продолжали играть народные собрания.

Сенатская аристократия, располагавшая основными рычагами управления, стремилась к сохранению своего лидирующего положения, и в этой борьбе сталкивалась с угрозами в лице успешных военачальников, опиравшихся на армию, и политических демагогов, пытавшихся использовать для достижения своих целей римский народ. Ситуация осложнялась тем, что недовольство положением дел проявляли и некоторые аристократы, среди которых выделялся знатный римлянин Катилина.

Не вдаваясь в перипетии событий, получивших в истории наименование «заговора Катилины», следует сказать, что Цицерону удалось своими речами (так называемыми катилинариями) обвинить Катилину в антиправительственных действиях и вынудить покинуть город Рим. За пределами Рима Катилина собирал войска для продолжения борьбы за власть.

Для своих действий Цицерон имел полномочия от сената. Ещё 21 октября 63 г., заслушав доклад Цицерона о грозящей государству опасности от Катилины, сенат «вручил консулам неограниченное право по управлению государством и тем самым ввёл как в столице, так и по всей территории Италии своего рода «осадное» положение» [9, 71]. Сенатское постановление гласило: «Консулы должны принять все меры к тому, чтобы государство не потерпело никакого ущерба» [9, 71, прим. \*\*].

В городе Риме оставались сторонники Катилины (катилинарцы), руководимые видными политиками Лентулом и Цетегом, вынашивавшие планы насильственного антиправительственного выступления. Цицерон смог добыть документы и свидетельские показания, изобличившие заговорщиков, предъявил их сенату и арестовал Лентула, Цетегу и ещё нескольких катилинарцев [8, 58-66].

На заседании сената 5 декабря, проходившем под председательством Цицерона, был поставлен вопрос о наказании арестованных катилинарцев. Первоначально один из сенаторов озвучил предложение о смертной казни, однако оно столкнулось с позицией Юлия Цезаря, настаивавшего на содержании арестованных под стражей [9, 151-158].

С.П. Гвоздев в своих комментариях к выступлению Цезаря разъяснял правовую ситуацию. «Были три Порциева закона, изданные последовательно в 198, 195 и 184 годах до н. э. Все они, дополняя друг друга, запрещали магистратам под угрозой строгой ответственности связывать, бить и умерщвлять римских граждан. Кроме того, они санкционировали старинный Валериев закон, предоставлявший подсудимому право апеллировать в народное собрание на неправильное решение магистратов» [9, 412, прим. 213]. И ещё одно разъяснение: «Имеется в виду Семпрониев закон, изданный Гаем Гракхом, допускавший смертную казнь над римскими гражданами только в том случае, если она санкционирована народным собранием» [9, 412, прим. 205].

Произнёс свою речь и Цицерон (четвёртая катилинария). В ней он, не присоединяясь однозначно ни к одному из прозвучавших предложений, возразил Цезарю по поводу уместности ссылки на римские законы [9, 254], чем, возможно, повлиял на решение сенаторов.

Судьбу катилинарцев определила речь сенатора Катона: «... необходимо по отношению к сознавшимся, как к пойманым с поличным уголовным преступникам, применить, по обычаю предков, смертную казнь» [9, 164]. В результате сенатом было принято «решение казнить заключенных без дальнейшего суда и апелляции. В сопровождении ликторов и громадной толпы сенаторов и всадников Цицерон собственноручно отвел осужденных в подземную Капитолийскую тюрьму и здесь приказал их задушить во славу сената и республики» [5, 63].

Катилинарцы были деморализованы. В 62 году они потерпели военное поражение. Цицерона славили как спасителя и «отца отечества», с чем, однако, не все были согласны.

Уже в конце 63 года стали звучать совсем другие оценки решения сената: «Это был акт, незаконный во многих отношениях: сенат присвоил себе судебную функцию, которая ему не принадлежала, и велел привести в исполнение приговор, которого он не имел права произносить. Кроме того, он не дал осужденным полагавшегося им по закону права апеллировать к народу. Это было дерзкое превышение власти – настоящий административный произвол, который, несмотря на извиняющие обстоятельства, сильно взволновал народ, по справедливости видевший в нем посягательство на его права. Особенно обвиняли в этом Цицерона, который, и как главное действующее лицо, и как консул, являлся ответственным за все поступки сената; когда поэтому в декабре 63 г. он слагал с себя должность и давал перед народом обычный отчет в своей деятельности, один из тогдашних трибунов, Кв. Метелл Непот, обвинил его в соучастии в сенатском преступлении и не хотел ему давать даже право голоса. Большинство собрания, в котором преобладали «благонамеренные», было, однако, на стороне Цицерона, и когда он, в ответ на это нападение Метелла,

громко поклялся, что он спас отечество, публика в один голос поддержала его и проводила домой с овациями» [5, 68-69]. Историк Дион Кассий писал в своей «Римской истории»: «Сенаторы не имели никакого права без постановления народа осуждать на смертную казнь какого бы то ни было римского гражданина!» - с яростью кричали на народном митинге» [9, 317].

Переводчик и издатель речей Цицерона против Катилины, В. Алексеев, приводил оценку события выдающимся немецким историком Теодором Моммзенем: «Еще ни одна община, говорит Моммзен о смертном приговоре участникам заговора, не заявляла свою несостоятельность более жалким способом, чем это сделал Рим своим решением, так хладнокровно постановленным большинством правительства и одобренным политическим мнением, именно решением поспешить казнь нескольких политических пленников, которые если и подлежали каре по закону, то никак не лишению жизни, – и поспешить потому только, что власть не доверяла надежности тюрем и не располагала хорошей полицией! Юмористической чертой, без которой редко обходятся исторические трагедии, являлось то обстоятельство, что этот поступок, полный самой грубой тирании, должен был совершить именно самый неустойчивый и робкий из римских государственных людей и что «первый демократический консул» был как раз избран для того, чтобы уничтожить палладиум древней римской общинной свободы – право апелляции» [11, XXXIV-XXXV].

Как противоправные расценивал действия сената и Цицерона С.П. Гвоздев [9, 85].

Таким образом, казнь катилинарцев вызывала к себе разное отношение современников, что было вызвано ситуацией острого гражданского противостояния, в котором находилось римское общество. Для нас важнее всего подчеркнуть то, что, с точки зрения буквы римских законов, действия сената и Цицерона не были безупречными (хотя они и пытались подвести под них юридическую основу), что отразилось в позиции Цезаря и части народа. Процитированные нами историки XIX - первых десятилетий XX веков расценивали эти действия как противоправные и незаконные.

Дополнительный колорит ситуации придавали два обстоятельства. Во-первых, Древний Рим смог достичь одного из высочайших в мировой истории уровней развития права (правда, скорее гражданского, а не уголовного), вследствие чего примеры беззакония в его истории выглядят скорее, как аномалия. Во-вторых, в данном конкретном случае беззаконие допустил человек, обучавшийся праву и сделавший карьеру успешного адвоката. Объяснение этих обстоятельств заключается в том, что обстановка гражданского противостояния внутри римского общества (как минимум, с начала I века) приводила к острейшей политической борьбе, в ходе которой победившая сторона могла прибегать к бессудным расправам над своими политическими противниками. Наиболее яркий пример – террор диктатора Суллы (82-79 гг.), издавшего проскрипционные списки своих противников. Лица, включённые в них, могли быть безнаказанно убиты, а их имущество конфисковано.

То есть, беззаконие не возникло в Древнем Риме в ходе подавления заговора Катилины. Оно появилось раньше и продолжалось ещё долго в условиях гражданского противостояния. Цицерон не был творцом беззакония, но он действовал в его логике.

В 59 году Цицерону пришлось на себе почувствовать резкую перемену в настроениях соотечественников. Его политический противник Клодий, «внося закон об изгнании всякого, кто когда-либо был повинен в смерти римского гражданина без суда и апелляции, имел полное основание рассчитывать на успех. Правда, он никого не называл по имени; но Цицерон, у которого совесть была нечиста, сразу понял, в кого метил трибун, а поняв, – сразу же сдался. Вместо того, чтобы грудью встретить нападение и либо спокойно выждать события, либо отрицать свою виновность, ссылаясь на требования момента и на свои заслуги, он предпочел играть роль кающегося грешника и молить о сострадании. В траурном одеянии, небритый, с всклокоченными волосами, обходил он, разрушенный памятник недавней славы, форум и частные дома, прося заступничества и пощады» [5, 69]. То есть, Цицерону ещё раз дали понять, что его действия по подавлению заговора Катилины не были юридически безупречны.

Так как на этот раз за него никто не заступился, он в 58 году «удалился из Рима в добровольное изгнание, рыдая и терзаясь, как слабонервная женщина, проклиная своих врагов, Рим, весь мир, самого себя» [5, 70]. Настроения соотечественников вскоре изменились ещё раз, и он с триумфом вернулся в Рим. Однако его политическое влияние сошло на нет.

Последний всплеск политической активности Цицерона пришёлся на период 44-43 гг., последовавший за убийством Цезаря. Он становится признанным вождём республиканской партии, противостоявшей военачальнику Марку Антонию, продолжателю дела Цезаря. Именно против Марка Антония Цицерон сочинял и произносил свои знаменитые филиппики. Однако в развернувшейся далее борьбе партия Цицерона потерпела поражение. Военачальники «Октавиан, Антоний и Лепид составили второй триумvirат, и немедленно пошли обычные проскрипции и казни. Одним из первых был осуждён наш герой» [5, 81]. 7 декабря 43 года Цицерон был убит – без вины, следствия и суда, то есть, незаконно.

Подробное изложение отдельных эпизодов биографии великого римлянина, на фоне драматических событий римской истории I в., было необходимо для того, чтобы попытаться понять, что в этом материале могло заинтересовать М.А. Булгакова. Представляется, что писатель мог увидеть пример того, как человек, прибегавший в своей деятельности к беззаконию, от которого страдали другие люди, сам стал жертвой беззакония. Своей биографией великий римлянин подтвердил, что история может быть учительницей жизни. Невольно вспоминается библейское «Кто сеет ветер, пожинает бурю», или русское народное – «Не рой другому яму – сам в неё упадёшь».

Возможно, что этот исторический урок заложен в отдельных фабульных ходах романа, связанных с образом Михаила Александровича Берлиоза. Результатом разговора Берлиоза с Воландом на Патриарших прудах оказывается

его неудержимое стремление позвонить куда-то, где странного иностранца с липовыми документами «быстро разъясят». Хотя об этом в романе не говорится прямо, исследователи не сомневаются, что Берлиоз собирался звонить в ГПУ [1, 217]. Судьба человека, обвинённого могущественными органами в шпионаже, могла быть трагичной (понятно, что никакие органы не смогли бы поймать Воланда, ведь в конце романа они оказались бессильны поймать даже Бегемота). Сути поступка Берлиоза это не меняет: его действия могли привести к человеческой трагедии. Однако Воланд выходит из этой истории невредимым, а Берлиоз гибнет под колёсами трамвая. В булгаковедении дискутируется вопрос о том, просто ли предсказал Воланд гибель Берлиоза или он её подстроил (как считал Иван Бездомный, устроивший гонку за нечистой силой по Москве). Если справедливы наши наблюдения по поводу параллелей Берлиоз – Цицерон, то, возможно, Булгаков даёт своему читателю подсказку, что, как Цицерон умер вследствие людской злонамеренной воли, так и Берлиоз не стал жертвой несчастного случая, а погиб в результате чьих-то сознательных действий (конечно, мы имеем в виду нечистую силу). Иными словами, Берлиоз, действия которого могли способствовать беззаконию (а действия ГПУ строгой приверженностью закону не отличались), сам становится жертвой беззакония.

Попутно заметим, что М.А. Булгаков мог проводить параллели между древнеримской историей I в. и советской послереволюционной историей, так как и та, и другая характеризовались острым гражданским противостоянием и политической борьбой, в ходе которой неизбежно попиралась законность.

Интересно заметить, что данная схема выстраивания писателем фабульных ходов «работает» не только на примере Берлиоза. На великом балу у сатаны гибнет «наушник и шпион» барон Майгель [4, 266], чья деятельность тоже могла иметь тяжёлые последствия для тех людей, на которых он доносил.

И есть ещё один интересный эпизодический персонаж – гостя бала у сатаны Минкина, зарезанная за то, что жгла своей горничной лицо щипцами для завивки [4, 261]. Настасья Фёдоровна Минкина – фаворитка графа А.А. Аракчеева, приближённого императора Александра I [1, 374]. Информация об этой женщине присутствует в конспекте курса истории СССР, написанного Булгаковым в связи с объявлением конкурса на лучший учебник для начальной школы: «В 1825 году в имении, принадлежащем графу Аракчееву, была дворовыми людьми зарезана домоправительница и невенчанная жена Аракчеева Настасья Минкина.

Грузино было местом, где крестьянам жилось хуже, чем на каторге. Жестокость Аракчеева и Минкиной доводила дворовых до того, что они кончали жизнь самоубийством... Несколько раз пытались Минкину отравить» [3, 403]. В этом отрывке образ Минкиной очерчен ярче, чем в романе. При этом её жизнь укладывается в выявленную нами логику: будучи причиной страданий и гибели других людей, она сама погибла от их рук.

Подводя итог, можно сказать, что эпизоды биографии Марка Туллия Цицерона давали повод М.А. Булгакову для проведения, через судьбы персонажей романа, прежде всего М.А. Берлиоза, важной для писателя идеи об

ответственности человека за свои действия. Зло, причиняемое людям, «возвращается» к его инициатору, жестоко наказывая его.

### Библиографический список

1. Белобровцева И., Кульбюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / И. Белобровцева, С. Кульбюс. – М.: Книжный клуб 36.6, 2007. – 496 с.
2. Буасье Г. Цицерон и его друзья. Очерк римского общества во времена Цезаря. Пер Марии Корсак. - М.: Изд. К.Т. Солдатенкова, 1880. – 340 с.
3. Булгаков М.А. Курс истории СССР (Публикация А.М. Любомудрова) // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Книга 1. Отв. ред. Н.А. Грознова, А.И. Павловский. – Л.: Наука, 1991. – С. 284 – 426.
4. Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; Подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; Коммент. Г. Лесскиса, В. Гудковой, Е. Земской. –М.: Худож. лит., 1990. –734 с.
5. Демосфен и Цицерон. Их жизнь и деятельность. Биографические очерки Е. Орлова. – СПб.: Типография Ю.Н. Эрлих, 1898. – 88 с.
6. Зелинский Ф. Цицерон // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 38. С. 254-274.
7. Кончаковский А.П. Библиотека Михаила Булгакова: Реконструкция / А. Кончаковский; Музей истории г. Киева. [Б-ка] Литмемор. музей М.А. Булгакова – Киев, Б.и., 1997. – 130 с.
8. Плутарх. Сравнительные жизнеописания: с введ. и примеч. Т. 1-8 / С греч. пер. В. Алексеев. Т. 8. Вып. 1: Демосфен и Цицерон. - [1894]. - 164 с.
1. 9. Саллюстий, Гай Крисп. О заговоре Катилины; Марк Туллий Цицерон; Речи против Катилины: с приложением отрывков о Катилине из Аппиана, Плутарха и Диона Кассия / Г. Саллюстий; перевод, статья и комментарий С. П. Гвоздева; вступительная статья П. Ф. Преображенского. – Москва - Ленинград: Academia, 1934. - 476 с.
9. Соколов Б.В. Булгаков. Энциклопедия. – М.: Изд-во Эксмо, Изд-во Алгоритм, Изд-во Око, 2005. – 831 с.
10. Цицерон, М. Туллий. Речи против Катилины. С латинского перевёл В. Алексеев. С введением и примечаниями. Изд. второе, исправленное и дополненное. – СПб.: Типография А.С. Суворина, 1896. – XLVI, 79 с.
11. Яблоков Е.А. Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус. – СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2011. – 640 с.
12. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.

## АКТУАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТРАТЕГИЙ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА В ПОЭЗИИ Д.А. ПРИГОВА

Аннотация: в статье рассматриваются и определяются конститутивные черты поэзии Дмитрия Александровича Пригова, мэтра концептуализма, стоящего у истоков как живописного, так и литературного его воплощения. Именно поэтому вопрос актуализации художественных стратегий в поэзии Д. А. Пригова оказывается очень важным. Особое внимание уделено соотношению автора и лирического героя поэзии Д. А. Пригова. В исследовании определяются и рассматриваются концептуально-конститутивные принципы создания поэтических текстов, среди которых – принцип пустотности, являющийся, на наш взгляд, ведущим принципом построения поэтических текстов Д. А. Пригова.

Ключевые слова: литература русского концептуализма, поэт Дмитрий Александрович Пригов, книга стихов «Советские стихи» (1979–1984), принцип пустотности.

Annotation: the article examines and defines the constitutive features of the poetry of Dmitry Alexandrovich Prigov, the master of conceptualism, which stands at the origins of both its pictorial and literary embodiment. That is why the issue of actualization of artistic strategies in D. A. Prigov's poetry turns out to be very important. Special attention is paid to the relationship between the author and the lyrical hero of D. A. Prigov's poetry. The study defines and examines the conceptual and constitutive principles of the creation of poetic texts, among which is the principle of voidness, which, in our opinion, is the leading principle of the construction of D. A. Prigov's poetic texts.

Keywords: literature of Russian conceptualism, poet Dmitry Alexandrovich Prigov, book of poems “Soviet Poems” (1979-1984), principle of emptiness.

Начинать разговор о поэтическом наследии Д. А. Пригова следует с того, что он не просто поэт, а поэт-концептуалист, более того, один из основоположников «московского романтического концептуализма» [1, с. 65–66] как в живописи, так и в литературе. Бесспорной оказывается оценка творческой фигуры Д. А. Пригова и его творческого наследия критикой – «наипервейший мэтр концептуализма <...> его поэзия – своеобразное лицо течения» [2, с. 330], поскольку апофеозом концептуалистского миропонимания поэта стало порождения его имиджа – Дмитрия Александровича Пригова, явившего собой концептуализм в наиболее ярких чертах и проявлениях – собственном взгляде на мир, узнаваемом поэтическом стиле. Безусловно, совпадение имени самого поэта и его имиджа-фантома осложняет восприятие поэзии самого Пригова. Более



того, восприятие поэтического наследия поэта затрудняет и его колоссальный объем – более 24000 стихотворений, как задумывал сам поэт к 2000 году. Поэзия Д. А. Пригова с трудом поддается формализации, определить черты его творческой манеры крайне затруднительно.

Несмотря на это такой колоссальный объем поэтических текстов бесценно вызывает научный интерес, при этом нередко именно объем поэтического наследия становится главным объектом научной рефлексии. Так критика называет Д. А. Пригова «стахановцем поэтического текста» [3, с. 78], указывает на то, что «эстетическим событием <...> становится чистый объем» [4, с. 105].

Доминантная тема поэзии Д. А. Пригова прослеживается четко и определено – советский строй, советская жизнь во всех ее проявлениях, сам Пригов определил свой творческий метод как «совитализм» [5, с. 24]. Тема советского бытия являлась значимой и едва ли не центральной для всех поэтов концептуалистов. «Многие поэты (Д. Пригов, Т. Кибиров, Л. Рубинштейн) поставили цель – разоблачение, обнажение стереотипов, штампов массового сознания и соответствующих языковых клише (концептов). В стихах поэтов-концептуалистов разоблачается паразитизм массового сознания, его готовность воспользоваться существующими штампами и стереотипами, примитивность и леность интеллекта. Между тем механизм разоблачения прост: эффект опровержения возникает в результате концентрации штампов» [6, с. 155].

Д. А. Пригов возводит этот конститутивный принцип концептуалистской поэзии на новый уровень, доводит до предельных значений. Важно учесть сформулированные им самим черты нового стиха, цели и задачи поэта-концептуалиста: «Написать *никакое стихотворение* – это и есть самое персональное» [7 с. 122], воплотить в тексте «вакуум смысла» [8, с. 176]. Именно этот ракурс следует воспринять как основополагающий при оценке и анализе стихотворного наследия Д. А. Пригова.

Поэт-концептуалист создает «совиталистские» тексты с константной тематикой, формально обращается к соцреалистическому канону, однако его тексты оказываются лишены смыслового ядра, в них нет высшего смысла, глубокой мысли, свойственной классическому стиху. Его тексты намеренно пусты. Именно пустотность является важнейшей чертой поэзии Д. А. Пригова.

Преимущественно «жанровой» формой Д. А. Пригов избирает высказывание обыкновенного (маленького) человека, советского гражданина, безмянного (не)героя:

Килограмм салата рыбного  
В кулинарии приобрел  
В этом ничего обидного –  
Приобрел и приобрел  
Сам немножечко поел  
Сына единоутробного  
Этим делом накормил  
И уселись у окошка

У прозрачного стекла  
Словно две мужские кошки  
Чтобы жизнь внизу текла [5, с. 17].

Центральным образом его стихов оказывается образ типичного советского гражданина-обывателя, ничем не примечательного, надежного *гражданина*, благопристойного *товарища*:

Когда я в армии служил  
Мой командир меня любил  
За то, что храбрый был и смелый  
Шутник я был, танцор я был  
Хоккей смотрел, поделки делал  
Стихи писал, жену любил [5, с. 41]

Говоря об образе лирического героя в поэзии Д. А. Пригова, важно отметить тенденцию к обезличиванию, к пустотелости образа. Как видно из текстов, образ лирического героя (как правило, безымянного!) представляет собой лишь иллюзию индивидуальности, являясь на самом деле максимально обезличенным, вбирающим в себя наиболее типичные черты. Пустотность образа лирического героя поддерживается на всех уровнях –от внешне-событийного:

Я бросил пить, курить пытаюсь бросить  
Кофий не пью, да и не ем почти  
Я воспитаю из себя для пользы  
Советский и неприхотливый тип

Который будет жить здесь чем –не знамо  
Всех злонамеренных сводя с ума  
Которому Спартак что, что Динамо  
Которому что воля, что тюрьма [5, с. 86]

до попыток медитативного осмысления лирическим героем советского мироустройства. Примечательно, что философствования героя развертываются в рамках советской культуры, репродуцируя программные советские тексты, известные каждому с детства:

Дело было вечером  
Делать-то было в общем нечего  
Да и потом делать было нечего  
А потом и вовсе уж делать было нечего  
В смысле –ничего не поделаешь  
Хотя это было с самого начала [5, с. 68]

Парадоксально, что предметом рефлексии пустотных стихов Д. А. Пригова оказывается пустота советская – от пустоты магазинных прилавков до пустоты в высшем смысле. Однако стихотворения Д. А. Пригова не приобретают пессимистичного звучания, поскольку «минус на минус дает плюс» – рассуждая в пустотных стихах о пустоте советской жизни Д. А. Пригов приходит к выводу: «Все равно чего-то есть –/ Ведь живем же рассуждаем»:

Если, скажем, есть продукты  
То чего-то нет другого  
Если ж, скажем, есть другое  
То тогда продуктов нет

Если ж нету ничего  
Ни продуктов, ни другого  
Все равно чего-то есть –  
Ведь живем же рассуждаем [5, с. 125]

Несмотря на новаторство концептуалистской поэзии, Д. А. Пригов остается верен классической теме русской поэзии и обращается к проблеме осмысления поэтического творчества, однако в ином, концептуальном ключе. Тема поэта и поэзии приобретает новое звучание. Поэт оказывается не пророком, не глашатаем истины, а рупором «банальностей». Одним из наиболее репрезентативных текстов является «Банальное рассуждение на тему: поэзия как вольная птица»:

В Переделкино поэты  
Разнообразные живут  
И значительно поэтому  
Меньше их в других местах

Видно так оно и надо  
Но поэзия – она  
Где получится живет  
Скажем, у меня в Беляево  
Место в Москве такое [5, с. 133]

В классическом литературоведении важнейшими поэтологическими константами литературного произведения являются образы автора и героя (как правило, *alter ego* автора). В поэзии Пригова проблема *псевдоавторства* является одной из наиболее важных. В этой связи стоит упомянуть о декларированной Роланом Бартом «смерти автора» в искусстве постмодерна [9, с. 384–391], поскольку одним из вариантов реализации этой декларации оказывается максимальное сближение образа автора и образа героя, их уравнивание и уподобление. Очевидно, это и стало основанием для появления имиджа-персонажа Дмитрия Александровича Пригова, более того, образы автора и героя

(персонажа) не просто сближаются, а сливаются в единую сущность – ДАП. Этим фактом обусловлен особый характер звучания темы поэта и поэзии – намеренно бессмысленный, опустошенный.

Я устал уже на первой строчке  
Первого четверостишья.  
Вот дотащился до третьей строчки,  
А вот до четвёртой дотащился

Вот дотащился до первой строчки,  
Но уже второго четверостишья.  
Вот дотащился до третьей строчки,  
А вот и до конца, Господи, дотащился [10, с. 132].

Художник по образованию, архитектор-график по роду работы Д. А. Пригов, стоявший у истоков изобразительного концептуализма, приемы и практики живописного мастерства перенес на «полотно» литературы, одним из первых (рядом с И. Кабаковым) включивший в изо-продукт письменный текст (например, его знаменитые монстры-портреты с буквенными подписями). Стратегии живописного концептуализма по «обнулению» смысла (традиционной концептуальной деконструкции) подвели Д. А. Пригова к тактике тотального изъятия смысла из художественного текста, когда созданные поэтом стихи становятся фактом искусства не на уровне смыслового потенциала (традиционный аспект), но на уровне «валового продукта», количества написанного (экспериментальный аспект). Буквенно-словесный ряд у Д. А. Пригова не заключает в себе смысла, не ориентирован на содержание – его стихи заведомо примитивны и намеренно пусты (как уличные плакаты, стенды, агитрастяжки). Стихотворный текст у Д. А. Пригова принципиально и концептуально лишен смысла в уподобление его советскому журналу или советской газете. Неслучайно его пространственная инсталляция «Яма», выполненная из «кучи» газет, моделирует опустошенную яму, не имеющую дна и уходящую в бесконечность. Образы-маски – Дмитрий Александрович Пригов, Милицанер, Балеринка, Слесарь и др. – позволяют художнику и поэту создать образ «маленького» советского человека, который растворяется в пустых буквах, словах, знаках, не несущих смысла, но подменяющих собой пустоту советского мира. Именно на этом пути обесмысленные «пустые» стихи Д. А. Пригова встраиваются в тенденцию изобразительности концептуальной литературы – стихи Д. А. Пригова имитируют тот обильный поток масс-информации, которая изливалась на головы и умы советского гражданина.

#### **Библиографический список**

1. Гройс Б. Московский романтический концептуализм // Театр. 1990. № 4.
2. Жуков И. О творчестве Винни-Пуха и концептуализме // Вопросы литературы. 1994. № 1.

3. Шмид В. Слово о Дмитрие Александровиче Пригове // Знамя. 1994. № 8.
4. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001.
5. Пригов Д. Советские тексты. 1979–1984. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018.
6. Маркова Т.Н. Русская поэзия конца XX века // Современная русская литература: учебное пособие. Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2019. – С. 144-162.
7. Пригов как Пушкин / с Д. А. Приговым беседует А. Зорин // Театр. 1993. № 1.
8. Добренко Евг. Преодоление идеологии: Заметки о соц-арте // Волга. 1990. № 11.
9. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994.
10. Пригов Д. А. Монады // Пригов Д. А. Собрание сочинений в 5-ти т. М.: НЛО, 2013.

Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

## МОТИВ КАЙРОСА В РУССКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI вв.

Аннотация: В концепции художественного времени в XX столетии особую актуальность приобретает категория кайроса. В отличие от хронологического длящегося времени, кайрос представляет собой краткий временной промежуток, в который личность переживает ощущение полноты бытия. В произведениях таких современных русских писателей, как Л. С. Петрушевская, В. О. Пелевин, О. А. Славникова, В. С. Маканин, Ю. В. Буйда, А. Г. Игумнов мотив кайроса является одним из сюжетообразующих. Смысловое наполнение кайроса в текстах названных писателей можно свести к двум моделям. Наиболее частотной является позитивная символика кайроса, связанная с изображением «проблесков» вечности в повседневном существовании человека. Однако имеет место и противоположная трактовка мотива кайроса как воплощения гедонистических устремлений личности.

Ключевые слова: кайрос, художественное время, современная русская проза, мотив, образ.

Annotation: In the twentieth century, the kairos category acquires special relevance in the concept of artistic time. Unlike chronological lasting time, the kairos is a short time interval in which an individual experiences the feeling of the fullness of being. In the works of such contemporary Russian writers as L. S. Petrushevskaya, V. O. Pelevin, O. A. Slavnikova, V. S. Makanin, Yu. V. Buida, A. G. Igumnov, the kairos motive is one of the plot-forming ones. In the texts of these writers, the semantic content of the kairos can be reduced to two models. The most frequent one is the positive symbolism of the kairos, associated with the depiction of “eternity glimpses” in the everyday human existence. However, there is also an opposite interpretation of the kairos motive: it may be considered to be an embodiment of an individual’s hedonistic aspirations.

Keywords: the kairos, artistic time, modern Russian prose, the motive, the image.

В XX столетии в европейском и отечественном искусстве новое рождение переживает категория кайроса. Кайрос – темпоральная модель, противопоставленная классическому линейно-хронологическому времени по шкале «качественное – количественное». Этимологически термин восходит к имени древнегреческого бога счастливого мгновения. Немецкий философ П. Тиллих отмечал: «Тонкое языковое чутье заставило греков обозначить хронос, “формальное время”, словом, отличным от кайрос, “подлинное время” – момент, исполненный содержания и смысла» [8, с. 217].

Современная русская проза характеризуется разнообразием вариантов воплощения художественного времени. Метаморфозы бытового хронотопа изображают Ю. В. Мамлеев, З. Прилепин. Для А. В. Королева, Т. Н. Толстой, М. Ю. Елизарова характерно романтическое мироощущение, ориентированное на создание альтернативных миров, дублирующих подлинную реальность и друг друга. «Замкнутое время» сказки привлекает внимание Н. Н. Садур, А. А. Кабакова. Мотив кайроса появляется в произведениях Л. С. Петрушевской, В. О. Пелевина, О. А. Славниковой, В. С. Маканина, Ю. В. Буйды, А. Г. Игумнова.

В повести Л. С. Петрушевской «Время ночь» (1990) категория художественного времени имеет особое значение, что заявлено автором уже в названии текста. Прием литературной мистификации, объясняющий появление рукописи смертью ее «автора», вводит ретроспективный хронотоп. Само повествование, созданное в жанре дневника-исповеди пожилой поэтессы Анны Андриановны, оформлено по законам циклического времени. Сюжет повести представляет собой многократное воспроизведение одного и того же события утраты: уход из семьи мужа Анны Андриановны, тюремное заключение сына, разводы дочери, «предательство» внука. Цикличность сюжета придает также мотив сумасшествия. Серафима, мать Анны Андриановны, имеет официальный диагноз «шизофрения», но речь и поступки самой главной героини также недвусмысленно говорят о психических нарушениях. Анна Андриановна «замещает» свою мать физически, констатируя: «Это я теперь сидела, я теперь сидела одна с кровавыми глазами, пришла моя очередь сидеть на этом диванчике с норочкой» [6, с. 382].

В цепи однообразных событий особое место занимает встреча Анны Андриановны с ее дочерью Аленой, которая долго не появлялась в доме матери. В создании события участвует мотив кайроса, мгновения, оправдывающего всю прошлую жизнь героинь. «Как я жила! Мама!» – восклицает Алена. «Одна минута между нами, одна минута за три последних года», – с горечью замечает Анна Андриановна и с удивлением обнаруживает, что дочь в эту минуту «читает ее мысли». «Из каких подземелий она воротилась, если комната восемнадцать квадратных метров на четверых ей кажется убежищем! – Прошу политического убежища, – бормочет Алена» [6, с. 385].

Эта кульминационная сцена повести подготовлена эпизодом разговора между матерью и дочерью, вернее, его интерпретацией, уводящей взаимоотношения героинь из бытовой плоскости в сферу бытийного: «Ведь наш разговор был не о белке и не о моче, наш разговор был такой: мама, помоги, взвали на себя еще одну ношу... Я погибаю, мама, какой ужас. – Нет, дорогая, крепись. Я же креплюсь вот. Я твоя единственная, твоя мама, и я еще держусь» [6, с. 366].

В основе сюжета романа О. А. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» (1997) лежат те же, что и у Л. С. Петрушевской, непростые взаимоотношения матери и дочери. Славникова использует форму несобственно-авторского повествования, в котором отсутствуют диалоги. Подобная стилистика иллюстрирует невозможность взаимопонимания между

героинями и характеризует их жизненные позиции как диаметрально-противоположные.

Для воссоздания события смерти обеих героинь автор обращается к мотиву кайротического времени. Смерть для каждой из них становится моментом духовного прозрения, мгновением, когда личность наконец открывает смысл своего существования. В последнюю минуту перед смертью Софья Андреевна испытывает чувство необыкновенного душевного умиротворения – «благость», как сказано в романе. В этот миг ее сознание озарила простая, но такая удивительная для нее самая мысль о пережитом счастье. Софья Андреевна осознала, что «что ее так скоро прошедшая жизнь была нестерпимо счастливой, вынести это удалось, только выдумывая себе несчастья, которых на самом деле не было» [7, с. 456].

Мотив кайроса сопровождает уход из жизни и дочери героини, Катерины Ивановны. В своей последней «пороговой ситуации» Катерина Ивановна на мгновение видит бытие во всей его целостности и полноте и убеждается в том, что небесный и земной миры слиты и не имеют «непроходимых границ». Мотив кайроса, изображающий предсмертное преображение героинь, объединяет наконец мать и дочь.

В романе В. О. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996) герой существует в двух временных пластах – современности 1990-х и эпохе пореволюционной России. Идея вариативного текуче-ветвящегося времени в романе противопоставлена мотиву его полной остановки в момент кайроса, «секунды», ценность которой постигает Петр Пустота. Герой вспоминает этот мельчайший временной отрезок как одно из самых значимых событий своей жизни: «Я подошел к ближайшему коню, привязанному к вбитому в стену кольцу, и запустил пальцы в его гриву. Отлично помню <...> ощущение полноты, окончательной реальности этого мига. И хоть оно длилось всего одну короткую секунду, я в очередной раз успел понять, что эта полная и настоящая жизнь никогда не длится дольше в силу самой своей природы» [5, с. 221]. В эту секунду герой чувствует себя создателем «собственной вселенной», выступающей антитезой несовершенной реальности, населенной публикой «с одним на всех лицом старухи-процентщицы».

Для Пелевина важно показать не только психологическое переживание кайроса, но и раскрыть его онтологический смысл. Сквозной пелевинской темой является достижение сверхвременного бытия, то есть вечности. Рефлексируя по поводу пережитого чувства «полноты мига», Петр Пустота спрашивает у Чапаева: «Значит ли это, что этот момент, эта граница между прошлым и будущим, и есть дверь в вечность?» На что Чапаев дает следующий ответ: «Этот момент, Петька, и есть вечность» [5, с. 259].

Создавая роман «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), В. С. Маканин, как и Л. С. Петрушевская, актуализирует категорию времени уже в названии. Помимо традиционного для жанра романа изображения длящегося времени-процесса, автор обращается к кайротическому мотиву застывшей минуты – моменту откровения для героя.



Когда Петрович, восставший против унижения своего человеческого достоинства, оказывается в тюремной камере, он в буквальном смысле выпадает из привычного течения жизни и времени. Особое состояние, испытанное героем, лежащим на жестком настиле в «камере в клетку», обозначено им как «святая минута». Петрович «в ту минуту лежал посреди камеры, на боку, навалившись на свою левую руку. Лежал, помалу засыпая – с тем счастливейшим ощущением, когда знаешь, что живешь заново и что повторная твоя жизнь на этот раз бесконечна» [3, с. 63]. Именно в эту минуту у Петровича, уважаемого в своей среде «писателя-агэшника», наступает переоценка ценностей. Герой осознал, что «перерос» тексты, которые создавались им на протяжении двадцати с лишним лет, «как перерастают детское агу-агу».

Испытанное ощущение Петрович сравнивает с «магией черного квадрата» К. Малевича – полотна, смысл которого определен героем как «грандиозное торможение». В квадрате маленького тюремного окошка Петрович видит свой «черный квадрат»: сердце его «не остановилось, но вот, стиснувшись, оно на чуть тормознулось... еще на чуть... и как свыше – как спасение – рождалось из ничего чувство останавливающих минут... великая тишиной бытийность» [3, с. 79].

В рассказе Ю. В. Буйды «Веселая Гертруда» (1999) сюжетобразующую роль играет антиномия «время – вечность». Оказавшийся в немецком плену русский офицер Сергей Ламеннэ в результате контузии утрачивает связь с реальностью и забывает даже свое подлинное имя. Став в новой жизни «добропорядочным бургером» Михаэлем Келлером, герой пытается разгадать загадку времени и вернуть свое прошлое физически: он осваивает профессию часовщика и каждый день «чинит время».

Однако «выпавшая из времени» личность героя преобразуется. Ламеннэ-Михаэля наблюдал сам Хайдеггер, определив сущностную черту его личности как «Радость»: «Бытие добра и зла немислимо вне длительности, вне времени, вне истории, – записал философ в своем дневнике, – тогда как Радость (“феномен Михаэля К.”) преодолевает эту длительность и, “поглощая добро и зло”, выступает как психологический атрибут вечности» [1, с. 582].

Автор изображает вечность как снизошедшую на героев божественную благодать, для чего использует мотив кайроса – «минуты» откровения. «Именно в такие минуты на пороге мастерской бесшумно вырастал божий ангел, которого Луиза <дочь Келлеров> ясно различала, но боялась пошевелиться, чтобы не огорчить отца» [1, с. 581]. Возвращение героя к существованию-во-времени приведет к трагическому исходу.

«Пузыри жизни» (2003) А. Г. Игумнова – текст, созданный в традициях квазиисторического романа. Автор вписывает судьбу отдельного города, находящегося на «просторах Среднесибирской возвышенности», в контекст глобальной человеческой истории и мифологии. Подобная стилистика «эмоционального переживания истории» помогает современному читателю «определиться с собственной социальной и культурной идентичностью» [4, с. 375].

В «Пузырях жизни» кайрос имеет негативную интерпретацию, что отличает текст от рассмотренных выше произведений. Одной из сюжетных линий романа Игумнова является судьба мифической расы атлантов и их утопического континента – «земли Му», известной как Атлантида. Атланты в романе предстают совершенными существами, познавшими истину и красоту, но утратившими смысл существования.

Атланты, по мнению автора романа, сами обрекли себя на уничтожение, погибнув от огромного астероида, о приближении которого к Земле они знали. «Атланты нарядились в лучшие одежды, запаслись вином и мясом, разбили шелковые шатры под кронами вечнозеленых сикоморов и, пируя и распевая веселые песни, встретили ужасную смерть как избавление от бессмысленного существования и чудесное развлечение. Неотвратимость гибели позволила им еще раз насладиться острым ощущением полноты жизни, которого они давно не испытывали» [2, с. 133].

Примечательно, что смерть атланты воспринимают как последнее, но самое яркое в их жизни «чудесное развлечение», а приготовления к ней связаны лишь с телесным началом («лучшие одежды», «пир»). Да и в описании кайроса автор апеллирует к известной формуле гедонистического времяпрепровождения – «острое ощущение». Кайрос для атлантов является не моментом духовного просветления, а завершающим этапом их духовного падения.

В целом мотив кайроса используется современными русскими писателями для изображения метафизических и нравственных ориентиров личности, связанных с «присутствием» вечности в повседневности. Однако кайрос может быть индикатором бездуховности человека, апофеозом его гедонистического существования.

### **Библиографический список**

1. Буйда Ю. В. Прусская невеста: Роман в рассказах. М.: Эксмо, 2015. 704 с.
2. Игумнов А. Г. Пузыри жизни: Роман. Улан-Удэ: НоваПринт, 2019. 382 с.
3. Маканин В. С. Андеграунд, или Герой нашего времени: Роман. М.: Эксмо, 2023. 544 с.
4. Маркова Т. Н. Русский исторический роман XX-XXI веков // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2023. № 3-2. Т. 24. С. 370-375.
5. Пелевин В. Чапаев и Пустота. Желтая стрела: Проза. М.: Вагриус, 1999. 416 с.
6. Петрушевская Л. С. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. Проза. Харьков: Фолио; М.: ТКО «АСТ», 1996. 398 с.
7. Славникова О. А. Стрекоза, увеличенная до размеров собаки: Роман. М.: Вагриус, 2000. 508 с.
8. Тиллих П. Кайрос // Тиллих П. Избранное: Теология культуры: пер. с англ. М.: Юрист, 1995. С. 216-235.

## ФОЛЬКЛОРНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «ВОРОН»

Аннотация: Статья посвящена поэтологическому анализу рассказа Ивана Бунина «Ворон» (1944), входящему в цикл новелл о любви «Темные аллеи». Исследование предпринято с целью осмыслить роль фольклора в формировании поэтического мира бунинского рассказа о любви, выявить эмоционально-эстетические ракурсы рассказовых образов, мотивов, центрального конфликта рассказа, затекстово обусловленного и опосредованного фольклорной символикой. В работе показано, что активное обращение к фольклорной символике (фольклоризированный концепт «ворон», цветовая палитра фольклора), близкой и понятной парижскому содружеству русских эмигрантов, позволяло Бунину как приверженцу и последователю национальных традиций (фольклорных в том числе) привнести в текст рассказа дополнительные поэтические интенции, пронизанные знакомой с детства образностью и яркой сказочной эмоциональностью, приблизить восприятие текста, созданного в эмиграции, к ностальгическому воспоминанию о покинутой родине – России.

Ключевые слова: И. Бунин; рассказ «Ворон»; система героев; композиция; фольклор

Annotation: The article is devoted to a poetical analysis of Ivan Bunin's short story "The Raven" (1944), which is a part of the cycle of short stories about love "Dark Alleys". The research is undertaken in order to comprehend the role of folklore in the formation of the poetic world of Bunin's love story, to identify the emotional and aesthetic perspectives of the images, motifs, and the central conflict of the short story, which is contextually conditioned and mediated by folklore symbols. As a result, it is shown that the active involvement of folklore symbols (the folklorized concept "The Raven", a color palette of folklore), which were close and understandable to the Parisian community of Russian emigrants, allowed Bunin (who adhered to national traditions, including folklore ones) to bring additional poetic intentions into the text of the short story, imbued with imagery familiar from childhood and bright fairy-tale emotionality, to bring the perception of the text created in exile closer to the nostalgic memory of the abandoned homeland of Russia.

Keywords: I. Bunin; short story "The Raven"; character system; composition; folklore

Рассказ «Ворон» Ивана Бунина входит в цикл рассказов о любви «Темные аллеи». В центре рассказа - любовные отношения, которые являются основной темой всего цикла. Однако, развитие сюжета данного рассказа отличается от других рассказов цикла, так как любовное соперничество отца и сына

разрешается в пользу отца. Образно-символическая система рассказа, основанная на фольклорных мотивах, помогает раскрыть психологические нюансы повествования.

Если о «Темных аллеях» в целом писали многие исследователи-буниноведы (Благасова, Колесникова, 2007; Богданова [1]; Глинина [3]; Гречнев [4]; Грудцина [5]; Егорова [6]; Ерёмина [7]; Ефремов [8]; Сливицкая [10]; Спивак [11]; Сухих [12]), то рассказ «Ворон» не становился объектом пристального критического осмысления. Как правило, «Ворон» упоминается в сопоставительно-перечислительных обзорах, но непосредственно в центр анализа он оказался поставленным только в статьях кутаисской исследовательницы Н. Г. Сачиной [9] «Стратегии интерпретации рассказа И. А. Бунина “Ворон” в контексте интегрального анализа» и А. А. Брагиной [2] «Зачем мы читаем?». И в том, и в другом случае анализ рассказа «Ворон» связан с практикой преподавания – у Н. Г. Сачиной он ориентирован на иностранную аудиторию, на его примере она демонстрирует стратегии «основ филологического анализа» и «декодирования» текста; у А. А. Брагиной речь идет о восприятии рассказа учащимися средней школы.

Прежде всего обращает на себя внимание название рассказа – «Ворон». В данном случае, в центре перитекстуального пространства оказывается отец, символически поименованный героем-сыном вороном. Это сравнение открывает рассказ и дает отцу точную характеристику. Именно этим сравнением и открывается рассказ: «Отец мой похож был на ворона».

Герой Бунина описывает отца как "совершенного ворона": невысокий, сутулый, с темным лицом, большим носом и блестящими глазами. Социальный статус "господина-ворона" усиливает его угрюмость и жестокость.

В образе ворона в данном рассказе актуализируются исключительно негативные черты традиционной мифологемы. Отец-ворон описывается как зловещий, жестокий и угрожающе опасный. В рассказе дочь отца-ворона Лиля описывается как сильный и грозный персонаж, подобно отцу. Она черноглаза, молчалива, резка и вертит своей черной головкой. Ее возраст настраивает на представление о повторении черт отца в образе и характере дочери. Атмосфера "родного гнезда" описывается как холодная, угрюмая, жестокая и темная.

В ходе развития сюжета герой-нарратор Бунина сообщает, что вечерами, с определенной поры, герой-ворон появляется в столовой в «длинной и широкой тужурке на красной подкладке», напоминающей плащ оперно-театрального дьявола. Он играет роль искусителя, обращаясь к бедной няне дочери и соблазняя ее. И широкий халат-тужурка на красной подкладке, и усмешка героя – оперно-театральные, едва ли не из гёте-гуновского «Фауста». Неслучайно та же цветовая гамма – черное и красное, передающая всполохи городского пожара, будет охарактеризована Буниным как бесовски-игровая.

Писателем рядом поставлены идеологемы бес и игра, концепты жизнь – театр и поведение – роль, символические краски черное и красное. Образ бунинского ворона актуализирует inferнальные коннотации.

Между тем происходящее действие – почти по Стендалю разыгрываемое черное и красное («Красное и черное») – затрагивает юного персонажа-сына в

малой степени (меньшей, чем других). В ходе сюжетного развёртывания рассказовых событий герой остается в локальной позиции скорее наблюдателя, чем активного участника действия.

Действенным триггером сюжета рассказа "Ворон" оказывается появление в доме отца "любезной Елены Николаевны", красивой юной няни, наставницы воронёнка-Лили. Появление в мёртвенном "казённом доме" молодой красавицы Елены (почти Елены Прекрасной из русских народных сказок) отнесено нарратором к весне. Портрет юной героини создает контраст между образами "гнезда" ворона и очарования милой няни. В противовес престарелому и тяжелому отцу, она была "юной" и "легконогой". Она была тиха и скромна, своим присутствием "озаряла" прежде "столь мертвую квартиру". Ее светлая, белокурая внешность и "светлые" глаза создают антитезу мрачным тонам и черному "оперению" ворона. Ее появление разжигает страсть в жестоком вороне, акцентируя красный цвет подкладки темной домашней вороньей "тужурки". Юная дева действительно разжигает пожар в сердцах отца и сына, что метафорически отражено в сценах грозы и городского пожара, символизируя вспыхнувшие пламенные чувства влюбленных и предупреждающе угрожающие моменты.

Изображение сцены страсти-пожара отнесено Буниным к «началу июля», и вслед за ней, согласно природному календарю, в рассказе можно ожидать кульминации. Кульминация реализуется в сцене, когда ревнивец-отец застаёт целующихся влюбленных в библиотеке и, как следствие, изгоняет сына из дома.

«Завтра ты на все лето уедешь в мою самарскую деревню. Осенью ступай в Москву или Петербург искать себе службу. Если осмелишься послушаться, навеки лишу тебя наследства. Но мало того: завтра же попрошу губернатора немедленно выслать тебя в деревню по этапу. Теперь ступай и больше на глаза мне не показывайся».

В финале рассказа Ивана Бунина "Ворон" фольклорно-сказочная сущность образа отца-ворона проявляется более полноценно. Отец героя, который служил в провинции, переезжает в Петербург с молодой женой. Эта ситуация напоминает пушкинскую встречу Онегина с Татьяной Лариной. В отличие от Онегина, герой Бунина не пытается встретиться с героиней наедине и объясниться. Ему достаточно увидеть ее рядом с мужем в театре, чтобы сложить окончательное суждение о ней и о ее падении.

Герой отмечает, что жена отца теперь носит рубиновый крестик на шее, обнажённые руки и рубиновый аграф на плече. Герой видит, что она оживленно озирается вокруг, рассматривая партер и входящих в ложи. Он также отмечает, что ее белокурые волосы убраны в высокую причёску. В восприятии образа героини герой Бунина идет вслед за Львом Толстым, подчеркивая искусственность и мёртвенность светского общества. Он также отмечает театральность и ненастоящность мира вороньего хищничества и людского предательства.

Именованное платье фасона "пеплум", названного на древнегреческий манер, подчеркивает культурные истоки героини. Она ассоциируется не только

с Еленой Прекрасной из русских народных сказок, но и с Еленой Троянской, что придает ее образу "воинственный" подтекст.

Одна из интересных деталей в описании "молодой жены" - рубиновый крестик на ее шее и рубиновая брошь на плече. Рубины считаются одними из самых дорогих драгоценных камней, а их красный цвет символизирует страсть. Этот цвет подчеркивает напор и силу, с которыми ворон завоевывал "любезную Елену Николаевну". Рубиновый крестик на груди героини, сверкающий "темным огнем", вносит тревожную ноту, переводя образ героини на новый - жертвенный - уровень. Он ассоциируется со страданиями Христа на кресте, что может говорить о страданиях, перенесенных или предстоящих героине. Также упоминается возможное ношение "платья чёрного атласу а-ля Мария Стюарт", что может подчеркнуть еще более трагичную судьбу героини, ассоциирующуюся с Марией Стюарт, лишённой головы. Объекты проекции множатся, расширяя проблемно-ассоциативное поле рассказа.

Также упоминается интертекстуальная аллюзия – апелляция к стихотворению Эдгара Аллана По "Ворон". Стихи и проза По были популярны в России в начале XX века, и его произведения переводили известные российские писатели. В контексте цикла рассказов о любви "Темные аллеи" эта литературная проекция переводит рядовую любовную ситуацию в разряд символично-онтологических. Бунинский герой приходит к осознанию всеобщего закона любви - "Никогда!" ("Nevermore!"), что органично встраивает рассказ о воронехищнике в цикл новелл о любви "Темные аллеи".

Таким образом, мы пришли к следующим выводам. Можно заключить, что образная символика, к которой прибег Бунин в рассказе «Ворон», несомненно, имеет разветвленные фольклорно-мифологические и литературные корни и позволяет с разных позиций взглянуть на бунинский текст и предложить его множественные интерпретации. Можно с уверенностью сказать, что русский фольклор продолжал питать художественное сознание Бунина и в эмиграции, в парижских и грасских раздумьях возвращал его к прошедшему, российскому, родному. Фольклор продолжал составлять серьезную основу творческого мировосприятия и художественного миротворения Бунина, воплощаясь на нескольких уровнях «Ворона» (в самом заглавии, именах, внешнем облике, характерологических свойствах главных героев, на сюжетном, хронологическом и персонажном уровнях) и интертекстуально перекликаясь с «Вороном» Э. А. По, «Красным и черным» Стендаля, пушкинской лирикой. В рассказе, во-первых, на уровне персонажной системы интерпретируется фольклорно-мифологический образ ворона как зловещей птицы, обретшей мудрость и стоящей выше смертного человека (отец-ворон, воронёнок- дочь, наделенные зооморфными свойствами; трагизм всей сюжетной коллизии придаёт именно отец-ворон, который к тому же «пророчествует» о судьбе Елены Николаевны и возможном повороте в жизни сына). Во-вторых, разрабатывается коррелирующая с фольклором цветовая символика красного и черного (в описаниях сезонности, деталей одежды). В-третьих, восходит к древнему архетипу дома/антидома и символика пространства своего/чужого (лицей как мир светлый и живой / дом отца – по-сказочному мертвенный и искусственный).

## Библиографический список

1. Богданова О. В. «Темные аллеи» и другие рассказы И. А. Бунина. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021.
2. Брагина А. А. Зачем мы читаем? // Русский язык в школе и в семье. 2004. № 4.
3. Глинина О. Г. «Темные аллеи» И. А. Бунина как художественное единство: автореф. дисс. ... к. филол. н. Волгоград, 1999.
4. Гречнев В. Я. Цикл рассказов И. Бунина «Тёмные аллеи» (психологические заметки) // Русская литература. 1996. № 3.
5. Грудцина Е. Л. Поэтика И. А. Бунина. «Темные аллеи»: дисс. ... к. филол. н. Ижевск, 1999.
6. Егорова О. Г. Единство в многообразии: о книге И. Бунина «Тёмные аллеи». Астрахань, 2002.
7. Ерёмкина О. Концепция любви в рассказах И. А. Бунина // Литература. 2003. 1-7 ноября. № 41.
8. Ефремов В. А. Ассоциативно-вербальная организация цикла лирических новелл И. А. Бунина «Темные аллеи»: автореф. дисс. ... к. филол. н. СПб., 1999.
9. Сачинава Н. Г. Стратегии интерпретации рассказа И. А. Бунина «Ворон» в контексте интегрального анализа // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2021. № 1 (40).
10. Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004.
11. Спивак Р. С. Энергожизнь рассказа И. Бунина «Темные аллеи» // Вестник Пермского университета. Серия: Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 4 (10).
12. Сухих И. Н. Русская любовь в темных аллеях («Темные аллеи» И. Бунина) // Серебряный век русской литературы: сб. / сост. О. В. Богданова. СПб.: Факультет филологии и искусств, 2009. 16. Хазан В. Эротические функции одежды в цикле рассказов И. Бунина «Тёмные аллеи» // Русская литература XX века в контексте европейской культуры / гл. ред. Х. Вихма. Таллинн: Таллиннский пед. ун-т, 1998.

## **ТРАНСФОРМАЦИЯ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА В РОМАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Л. ЭЛТАНГ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «КАМЕННЫЕ КЛЕНЫ» И «ДРУГИЕ БАРАБАНЫ»)**

Аннотация: в настоящей статье рассматривается жанровая природа романного творчества современной писательницы Лены Элтанг и трансформация жанра детектива как следствие переходного периода – рубежа XX и XXI веков. Проанализирована жанровая специфика двух романов писательницы – «Каменные клены» и «Другие барабаны», выделены особенности, разрушающие положенную в основу сюжета детективную схему. Сделаны выводы о романе Элтанг как о компиляции жанров, отражающей в себе изменения, происходящие в культурной и социальной среде.

Ключевые слова: роман, Элтанг, детектив, мемуары, трансформация жанра.

Annotation: this article examines the genre nature of the novels of contemporary writer Lena Eltang and the transformation of the detective genre as a consequence of the transition period – the turn of the 20th and 21st centuries. The genre specifics of two novels by the writer – “Stone Maples” and “Other Drums” – are analyzed, and features that destroy the detective scheme underlying the plot are highlighted. Conclusions are made about Eltang’s novel as a compilation of genres that reflects the changes taking place in the cultural and social environment.

Keywords: novel, Eltang, detective, memoirs, genre transformation.

Романы современной писательницы Лены Элтанг созданы в начале XXI века и отражают в себе особенности новой литературной эпохи, эксперименты с внутренней формой произведения, стилем и жанром. Жанровые трансформации стали следствием переходного периода – рубежа XX и XXI веков. Роман как постоянно развивающийся, становящийся жанр отражает на себе те изменения, которые происходят в культурной и социальной среде.

В каждый роман заложена детективная история, загадочное происшествие, которое раскрывается или должно раскрыться по ходу повествования. Однако в своих романах Лена Элтанг разрушает некоторые принципы детективной схемы, положенной в основу сюжета, что приводит к трансформации жанра и общей нарративной схеме романских текстов: на первый план выходит не преступление как таковое, а те «смысловые лабиринты», в которых находятся, действуют, живут и творят персонажи.

В центре романа «Каменные клены» – загадочная история главной героини Саши Сонли, не менее загадочной русской девушки, хозяйки небольшого пансиона в Уэльсе. Около-детективная история, положенная в основу сюжета, дает нам право говорить о романе «Каменные клены» как о романе детективном. В нем есть загадка – исчезновение Александрины Сонли (младшей сестры Саши),



есть главный обвиняемый –сама Саша Сонли, есть свидетели и даже обоснование обвинения: обе сестры замечены в связи с одним молодым человеком, и ревность старшей сестры вполне могла спровоцировать преступление. По счастливой случайности (или по канонам классического детектива?) рядом с местом преступления оказывается «следователь», который считает своим долгом это преступление раскрыть –Луэллин Элдербери. Впрочем, Саша Сонли своей вины не отрицает: *«я ее здесь похоронила, написала она и ткнула пальцем в сторону холмика, если это вас интересует, порвала на мелкие кусочки и зарыла –лучшего она и не заслуживала»* [4, с. 99].

Однако в роли детектива выступает инструктор по вождению, а его стремление раскрыть секреты Саши Сонли –это спор, по сути, с самим собой, неведомое и непреодолимое желание быть ближе к ее мрачному таинственному миру; разгадка тайны в детективе должна строиться на логических умозаключениях, к которым приходит и автор, и читатель романа. Однако постоянная смена нарратора и времени повествования значительно усложняет восприятие сюжета; отсутствие логики изложения произошедших (или происходящих?) событий и единой истинной версии происходящего –яркая черта постмодернистского детектива Элтанг. Каждое новое обстоятельство, которое должно приблизить читателя к разгадке «преступления», вызывает еще больше вопросов, ставит под сомнение события предыдущие, заставляет искать ответ на следующих страницах. Разгадка тайны в детективе должна строиться на достаточном количестве информации и на логических умозаключениях, к которым приходит и автор, и читатель романа; к концу детектива читатель уже сам способен разгадать загадку. К финалу своего романа Элтанг не только не предоставляет полной и ясной картины, а еще дальше уводит читателя от истины, целиком погружая его в запутанный мир своего произведения.

Отсутствие единой версии –результат множества точек восприятия и реакции на события, т. к. обо всех сюжетных событиях мы узнаем от самих героев произведения –из их дневников или личных писем. Своеобразные «главы» романа –дневниковые записи, главы Лицевого травника и письма основных героев (преимущественно близким людям, т.е. написанные в доверительной манере) –предлагают нам глубоко субъективную точку зрения, не описание событий, а впечатления от них, их восприятие и анализ. Описание событий, переложение своих эмоций в слова –это уже следующий уровень переосмысления: «В последующем описании событий для героев происходит переработка впечатлений, осознание их значения, смысла» [2]. Роман предлагает нам несколько версий произошедшего события, но не раскрывает, какая из них является истинной.

Схема классического детектива разрушается окончательно, когда ставится под сомнение само «преступление», создающее детективную нить: «Когда Младшая появилась на пороге, я чуть поднос с посудой не выронила» [4, с. 248]. Роман «играет» с читателем, постоянно оставляя для него все новые и новые вопросы: зачем Александра брала на себя вину? Было ли преступление на самом деле? Какую тогда загадку мы разгадываем?

Подобные трансформации детективного жанра мы наблюдаем в романе «Другие барабаны». Главный герой романа «Другие барабаны» – Костас Кайрис, который оказался замешанным в дело об убийстве и сидит в камере-одиночке за преступление, которого он не совершал. Молодой человек начинает писать письма своей жене, пытаясь разобраться в том, что произошло и что привело его в тюрьму, одновременно «перебирая» в памяти события, факты и людей своего прошлого. Однако в том, какие из изложенных им историй действительно имели место быть, а какие произошли только в сознании их автора, предстоит разобраться читателю романа Элтанг.

Роман «Другие барабаны» называют «психологическим детективом в духе Борхеса и Фаулза» [3]. Однако классические схемы, на которых строится детективный роман, оказываются разрушенными и в этом тексте Элтанг: «убийца» не совершает преступления, а, практически смиренно и молча отбывая наказание, сам становится следователем, расследующим это дело. Письма, которые он пишет жене, становятся возможностью расставить все на свои места, найти правых и виноватых, освободить Кайриса из навязанного плена: «Я вспомнил об этом, когда понял, что текст, задуманный как объяснение, превратился в истолкование и тащит меня за собой, разбухая, будто донная рыба. Я втыкал веточку за веточкой, перечисляя любимых врагов, дни замешательства и тоски, трапезы с предателями, все утра мира, да Бог знает что перечисляя, все равно, оглянувшись на неровный ряд веточек, я видел, что ни одна из них ничего не объясняет, а многие и вовсе упали, не удержавшись» [3, с. 614]; «Пытаюсь писать письмо, хотя не могу его отправить, сижу в тюрьме за убийство, хотя знаю, что никого не убивал, хожу на допросы, хотя знаю, что мои слова никто не воспринимает всерьез» [3, с. 157].

Детективная линия романа «Другие барабаны» построена на игре – не игре, как загадке, и не на игре со смыслами, а на действительной актерской игре. Преступление, в котором был замешан Костас Кайрис, оказалось хорошо продуманным «спектаклем», разыгранным его другом в декорациях его же дома (который назван в финале романа «погорелым театром»): «Думаю, что раз ты вышел на свободу, то и сам догадался, что все это было потехой, игрой воображения, а твоя тюрьма – арендованным на три месяца полуразвалившимся зданием» [3, с. 620] (курсив авторский). Детектив в «Других барабанах» становится фикцией, детективная линия «самоуничтожается», являя читателю другие сокрытые в романе смыслы: «По сути “Другие барабаны” – детектив, в котором истина не раскрывается, а уничтожается; криминальная “загадка” теряется среди загадок в детском смысле: маленьких смешных обманок» [1].

Детектив в романе Элтанг не является детективом, а дневник, создающийся героем, не является дневником. Каноны психологического и детективного романов разрушаются Элтанг так же легко, как создаются новые смысловые нити, образующие полотно романа «Другие барабаны». Письма Костаса Кайриса – гипер-рефлексия, попытка разобраться в своей жизни, осознать свое настоящее. Герой Элтанг – историк, не получивший образования, сфера его интересов – прошлое и настоящее, однако его собственное настоящее далеко от него, он затерялся в нем, не найдя выхода. Герой «Других барабанов» – лишь

«полупрозрачная фигура автора на фоне его рефлексий и отражений, автопортрет в интерьере, сохлые бабочки, мадленки и прочая тарабарщина» [3, с. 137].

Романы Элтанг – не просто видоизмененный роман, а компиляция жанров, удачно совместившая в себе особенности крупной прозаической формы, малых эпических жанров, выходящих в переходные периоды развития литературы в первые ряды, детективного романа и мемуарной литературы. Проявляясь в каждом романе в большей или меньшей степени, все эти жанровые особенности создают различную нарративную структуру произведения: где-то более плотную, четкую и стройную, где-то – словно пористую, «фасетчатую», организующую модернистский, как будто экспериментальный роман, требующий апробации, ищущий своего читателя.

### Библиографический список

1. Гулин И. Лена Элтанг. Другие барабаны / И. Гулин. – 2011. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/31845.html/> (дата обращения: 23.10.2024).

2. Семьян Т. Ф. Поэтика романа Лены Элтанг «Каменные клены» / Т. Ф. Семьян // Проблемы поэтики и стиховедения: материалы VII Международной научн.-теоретич. конф., посвящ. 70-летию Победы в Великой Отечественной войне и 100-летию со дня рождения выдающегося ученого, Героя Советского Союза Малика Габдуллина (4–6 мая 2015). – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2015. – С. 195–197.

3. Элтанг Л. Другие барабаны / Л. Элтанг // Открытие. Современная российская литература – М.: Эксмо, 2011. – 640 с.

4. Элтанг Л. Каменные клены / Л. Элтанг. – М.: АСТ, 2008. – 413 с.

5. Маркова Т.Н. Фэнтези в русскоязычном сегменте литературы республики Казахстан // Т.Н. Маркова. – Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филологии. – 2022. – Т. 14. – № 3. – С.106–112.

## РУССКОЕ ПРАВОСЛАВНОЕ ФЭНТЕЗИ

Аннотация. В статье рассматривается история развития жанра фэнтези и отдельного направления – православного фэнтези в произведениях Ю.Н. Вознесенской «Мои посмертные приключения» и «Паломничество Ланселота». Известная российская писательница Ю.Н. Вознесенская открыто выражает в творчестве свою позицию православного христианина и воцерковленного человека: в своих произведениях она часто опирается на библейские тексты, её произведения наполнены религиозно-философскими мотивами, рассказами о вероучении православной церкви: о постах и праздниках, о загробной участи души.

Ключевые слова: жанр, православное фэнтези, Ю.Н. Вознесенская, повесть-притча «Мои посмертные приключения», роман «Паломничество Ланселота».

Abstract. The article deals with the history of development of the fantasy genre and a separate direction - orthodox fantasy in the Y.N. Voznesenskaya's works "My Posthumous Adventures" and "Lancelot's Pilgrimage". Lancelot's Pilgrimage". The famous Russian writer Y.N. Voznesenskaya openly expresses her position in her work Orthodox Christian and a church-going person: in her works she often relies on biblical texts, her works are filled with religious and philosophical motifs, stories about the doctrine of the Orthodox Church: about fasts and holidays, about the the afterlife of the soul. Translated with DeepL.com (free version)

Keywords: Orthodox fantasy, Y.N. Voznesenskaya, novella-parable "My Posthumous Adventures", novel "Lancelot's Pilgrimage".

Фэнтези (англ. Fantasy – «фантазия») – феномен современной культуры, у которого есть своя уникальная история становления как жанра. Этот жанр литературы зародился в 1930-е годы XX в., сам термин появился во второй половине, в 1960-70-х гг., но как самостоятельное явление в культуре фэнтези стали рассматривать лишь в конце столетия.

Сегодня популярность фэнтези стремительно растет, вызывая академический интерес со стороны различных областей знаний: культурологии, психологии, социологии, филологии, философии и пр.

Исследователи относят жанр фэнтези к видам фантастической литературы, сюжетом которого являются необычайное событие, факты и явления, не поддающиеся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению.

Источником для жанра фэнтези стали миф, героический эпос, сказка, легенды, рыцарский, приключенческий и готический романы. Авторы данного жанра, создают в высокой степени фантастичный, полный иррациональных

событий «иной» мир, где герои произведения часто сталкиваются с магией, колдовством. Содержание произведений, написанных в жанре фэнтези представляют интерес не только для детей и подростков, но и для взрослого человека [7, с. 179]. Жанр фэнтези зачастую относят к массовой литературе, т.к. он общедоступен, занимателен и рассчитан на потребление массой людей, носит подчеркнуто коммерческий характер [5].

По мнению исследователей жанра фэнтези, причинами появления в начале XX века этого жанра стали разрушительные войны и техногенные катастрофы, которые привели к потере доверия к науке. Чтобы уйти от реальных проблем, от подлинного (естественного) бытия, читатель обратил свой интерес к «тайным знаниям», к готической, балладной традиции.

Основателями жанра считаются представители двух школ: американской и британской. К американской школе принято относить таких мастеров жанра, как Роберт Ирвин Говард, Кларк Эштон Смит и Говард Ирвин Лавкрафт. В британскую группу основоположников фэнтези входят три писателя – Клайв Стейплз Льюис, Чарльз Уильямс и Джон Рональд Руэл Толкин.

Самый знаменитый роман в жанре фэнтези – «Властелин колец» – написан профессором англосаксонской литературы Оксфордского университета Дж. Р.Р. Толкином в середине 1950-х годов.

В России жанр фэнтези становится особенно популярным в 1990-е годы XX столетия – прежде всего вследствие знакомства издателей и читателей с переводом романа Дж.Р.Р. Толкина в конце 1970-х годов. Первые опыты русских авторов в этом жанре были очевидным подражанием западным образцам. В 1993 г. стали выходить книги Ника Перумова, который в первых своих романах буквально «дописывал» Толкина. В последние десятилетия русскоязычное фэнтези развивается настолько интенсивно, что породило ряд субжанров и направлений: «героическое», «эпическое», «мистическое», «юмористическое», «городское», «детское». Все эти направления продолжают развиваться по настоящее время. Русское фэнтези унаследовало основные черты от западноевропейского аналога, но обладает способностью присоединять к себе другие жанры массовой культуры.

Отказ в конце XX века от атеистической доктрины советского периода и начало «церковного возрождения» способствовали появлению «православного», или «христианского» фэнтези. В основе сюжета христианского фэнтези чаще всего оказывается библейское повествование. Писателями используется христианская фразеология, общеизвестные христианские мотивы и образы, вошедшие в культурную традицию. Писатели-фантасты обращаются с христианским материалом так же, как и с любым другим жизненным материалом, фантастически перестраивая его. Как правило, сюжет строится около апокалипсиса, либо в его непосредственный момент. Также отличительной особенностью является непосредственное общение персонажа с духовными лицами (ангелом, как минимум). Книги этого жанра, помимо развлекательной направленности, имеют ещё и миссионерские цели. Авторы таких книг стараются увлекательно рассказать о православии массовому читателю [5, с. 380].

К наиболее ярким представителям этого узкого жанра можно отнести Юлию Вознесенскую. Христианские идеи были близки Ю.Н. Вознесенской со времен молодости, что нашло отражение в ее раннем творчестве. В 1973 году Ю.Н. Вознесенская приняла крещение, в 1976-м была осуждена на пять лет ссылки за «антисоветскую пропаганду». В дальнейшем религиозность определяет не только её литературное творчество, но и образ жизни. В 1980 году она была вынуждена эмигрировать из СССР вместе с сыновьями – сначала живет в Германии, сотрудничая с радио «Свобода», затем переезжает во Францию, где в середине 1990-х гг. поселяется в православной Леснинской женской обители Пресвятой Богородицы, расположенной в Нормандии.

За рубежом были опубликованы её романы «Женский Декамерон» (1986), «Звезда Чернобыль» (1987), «Бесы так и роились» и несколько детективов. Затем в литературном творчестве наступил длительный перерыв, связанный с духовными исканиями и воцерковлением.

Главная цель творчества Ю. Вознесенской, по мнению Е.В. Бедновой и других исследователей её творчества, – проповедование христианства [1].

Екатеринбургский исследователь Татьяна Хоруженко в статье «Православное фэнтези как явление современной литературы» подчеркивает, что Юлия Вознесенская «основной акцент делает на духовном преображении» героев, и этим ее тексты отличаются и от утопии, и от фантастики в их привычном понимании [8, с. 381].

Особое внимание читателей и исследователей привлекли её повесть-притча «Мои посмертные приключения» и роман «Паломничество Ланселота», являющийся продолжением романа «Путь Кассандры, или Приключения с макаронами». Названные произведения Ю.Н. Вознесенской, бесспорно, можно отнести к жанру православному, христианскому фэнтези.

В своих произведениях Ю.Н. Вознесенская руководствуется православными учениями описания загробного мира: то, что видит человек на «том свете» – это мытарства, рай и ад. Описание Царства Божия у Ю.Н. Вознесенской в повести «Мои посмертные приключения» перекликается с описаниемрая в легендах о возвращении из загробного мира, а также с описанием К.С. Льюиса в романе «Расторжение брака» и видениями современных визионеров. Многие исследователи справедливо считают, что в описании загробного мира Ю. Вознесенская следует традициям Данте и христианского Средневековья, адаптируя его для современного православного читателя. Например, путешествие в загробный мир в повести Ю.Н. Вознесенской «Мои посмертные приключения», как и у Данте, тоже совершает человек, еще не умерший, у него есть проводник – тот, кто уже находится в загробном мире. Он и проводник, и защитник в мире мертвых. В произведении сохраняется общая идея неизбежности загробного воздаяния и необходимости покаяния в содеянном.

Герои дилогии «Паломничество Ланселота»: Ларс-Ланселот, Кассандра, Леонардо и Дженни – сначала просиживают днями и ночами в так называемой «реальности», т.е. в виртуальном мире, а затем, кто раньше, кто позже, открывают для себя реальную действительность, а в ней – православную веру

[3]. Как видим, сюжет таких произведений представляет собой приключения героев в некоем фантастическом мире или фантастических обстоятельствах: герои борются с врагами, попадая в различные трудные ситуации, из которых выходят, проявляя силу и ум, а также благодаря заступничеству высших сил, находят свою любовь и, в конце концов, выходят победителями. Из этого можно сделать вывод, что Ю.Н. Вознесенская в основном следует православной традиции, несколько осовременивая её.

Все герои Ю.Н. Вознесенской проходят путь, в котором вожатый/проводник, подобно Вергилию у Данте, помогает справляться с трудностями, возникающими в их, прежде всего, духовных испытаниях. Главные действующие лица романов Ю.Н. Вознесенской находят сюжетно воплощенные ответы на свои вопросы. Но прежде всего, даже не осознавая это, они обретают то главное, что искали в своих духовных странствиях, – они обретают Бога.

Отзывы о творчестве Ю.Н. Вознесенской часто оказываются прямо противоположными: от возвышенно-восторженных до резко негативных. Одни учёные, как, например, Е.В. Беднова, Е.М. Неёлов, считают, что Ю.Н. Вознесенская пишет в жанре христианского фэнтези [1; 5], другие, как например, О.Н. Скляр, рассматривают её творчество в контексте современной православной беллетристики, ее сближения с массовой культурой [6, с. 142].

Мы полагаем, что главное достоинство произведений Ю.Н. Вознесенской заключается в том, что, опираясь на христианскую традицию, она учит простым, жизненно необходимым вещам: уважать и любить близких, быть честным самим с собой, верить в Бога и не совершать тех поступков, которые могут принести вред окружающим. Благодаря её произведениям, читатель узнаёт многое о вероучении православной церкви: о постах и праздниках, о загробной участи души. В этом и заключается миссионерская цель автора книги – в современной жанровой форме увлекательно рассказать о православии массовому читателю.

### Библиографический список

1 Беднова Е.В. Дантовская традиция и христианский контекст романного творчества Ю.Н. Вознесенской / Е.В. Беднова // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=16754> (дата обращения: 12.10.2024).

2 Вознесенская Ю.Н. Мои посмертные приключения / Юлия Вознесенская. – 3-е изд. – Москва: Лепта-Пресс, 2005. – С. 306: ил. – ISBN 5-98194-020-4.

3 Вознесенская Ю.Н. Паломничество Ланселота / Юлия Вознесенская. – 2-е изд. – Москва: Лепта-Пресс, 2004. – 762 с.

4 Маркова Т.Н. Фэнтези в русскоязычном сегменте литературы Республики Казахстан / Т.Н. Маркова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2022. – Т. 14. – № 3. – С. 106-112.

5 Неёлов Е.М. Христианская традиция в русской фантастической литературе XX – начала XXI века / Е.М. Неёлов // Проблемы исторической поэтики. – 2011. – С. 380–385.

6 Скляров О.Н. О маскультных элементах в прозе Ю. Н. Вознесенской (на материале книг «Путь Кассандры, или приключения с макаронами» и «Паломничество Ланселота») / О.Н. Скляров // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – Серия 3: Филология. – 2007. – № 2 (8). – С. 142–172.

7 Фетисова Т.А. Фэнтези – феномен современной культуры: Обзор / Т.А. Фетисова // Вестник культурологии. – 2017. – № 2. – С.179–192.

8 Хоруженко Т.И. Православное фэнтези как явление современной литературы / Т.И. Хоруженко // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. – Т. 2. – С. 380–389.



## МОТИВ ЮРОДСТВА В РАССКАЗЕ Т. ТОЛСТОЙ «СОНЯ»

Аннотация: В статье анализируется один из ранних рассказов Т. Толстой, где юродство воспринимается как образотворческое явление и играет важную роль в сюжетном развитии рассказа. Сделан вывод, что Толстая-автор симпатизирует героине, с нескрываемой теплотой создает ее образ. Черты юродства, наблюдаемые у Сони, акцентируют нравственный ценз образа, доступный восприятию читателя, несмотря на то что героиня представлена автором «дурой». В использовании Т. Толстой мотива юродства обнаруживается слияние принципов и приемов традиционной реалистической прозы и прозы постмодерна.

Ключевые слова: «Соня», Т. Толстая, юродство, нравственный ценз, литература классическая, литература постмодерна.

Annotation: The article analyzes one of the early stories by T. Tolstoy, where foolishness is perceived as an imaginative phenomenon and plays an important role in the plot development of the story. It is concluded that Tolstoy, the author, sympathizes with the heroine, creates her image with undisguised warmth. The features of foolishness observed in Sonya emphasize the moral censorship of the image, accessible to the reader's perception, despite the fact that the heroine is represented by the author as a "fool". In T. Tolstoy's use of the foolishness motif, a fusion of the principles and techniques of traditional realistic prose and postmodern prose reveals itself.

Keywords: "Sonya", T. Tolstaya, foolishness, moral censorship, classical literature, postmodern literature.

Как известно, Татьяна Толстая нередко делает женщин (за)главными героями своих рассказов. «Соня» – пример такого рассказа, который назван по имени центрального персонажа. Имя героини Соня, естественно, напоминает о традиционном библейском образе Софии, задает аспект-мотив мудрости Софии, но одновременно отражает и другую составляющую – ракурс русской литературной «вечной Сонечки» с ее традиционным мотивом жертвенности [1]. По словам исследователей, «высокая духовная потенция героини» [2, с. 246] в рассказе Толстой сразу напоминают читателям о русском классическом образе в знакомых художественных текстах, где Соня изображается доброй, заботливой и непреклонной девушкой. Так, уже в русской литературе XVIII века персонаж с именем Софья («мудрость») представлен в комедии Д. Фонвизина «Недоросль» как тип честной, скромной, доброй девушки. София Павловна Фамусова в «Горе от ума» А. Грибоедова является умной, образованной героиней (хотя и не чуждой ошибкам). В «Обрыве» И. Гончарова Софья Беловодова страстна, но ранима и зависима от других. В романе Ф. Достоевского «Преступление и

наказание» Соня Мармеладова – жертва, страдальца, терпеливая и стойкая. В эпопее Л. Толстого «Война и мир» Соня – девушка, которая жертвует своим счастьем ради любимого человека. Маленькая Соня в «Детях подземелья» В. Короленко предстает перед читателем как героиня с добрым сердцем. В пьесе А. Чехова «Дядя Ваня» героиня по имени Софья (Аркадьевна) становится выражением женского (человеческого) терпения. Из сказанного легко заключить, что в традиционной русской литературе героиня по имени Соня (Софья) часто оказывается включенной в любовный сюжет и, как правило, предстает в образе жертвы любви, героини, способной к самопожертвованию. Толстая в рассказе «Соня» сохраняет уже сформированные русской классической литературой образные константы, своеобразный стоицизм и жертвенность «говорящего» имени персонажа.

Между тем в первой фразе рассказа героиня Толстой представлена как дура – «Соня была дура» [3, с. 127]. Эта глупость создает впечатление, что толстовская Соня противоречит традиционному образу мудрой Софьи. Но, как отмечает исследователь О. В. Богданова, мудрость героини будет иного рода – героиня «Сони» станет носительницей черт праведничества (по А. Солженицыну) или «чудиков» (по В. Шукшину) [2, с. 246], а еще более точно – традиционного древнерусского святого юродства. По Е. А. Богдановой, «в образе Сони в рассказе Толстой обнаруживаются черты блаженных и юродивых» [1, с. 50].

Юродство как феномен в России был изучен давно [см. 4, 5]. В советский период исследования по юродству продолжались [6, 7] и дали мощный импульс к исследованиям более позднего времени как в области литературоведения, так и в культурологии [8–11]. Что же касается взаимосвязи между юродством и любовью, то подобного рода научных исследований крайне мало [12, 13].

Слово «юродивый» происходит от старославянского слова «урод» (безобразный), которое восходит к славянскому корневому слову «род», означающему «рождение» или «источник», относящемуся к юродству ради Христа. В Библии стандартный образ юродивых определен как голый, лишенный места для жительства, слабый и презираемый, терпеливый (Коринф. 4 : 9–13). Качества юродивых, которые демонстрирует толстовская Соня, прежде всего отражаются в ее внешности. Как и традиционные юродивые, Соня некрасива и неопрятна. У нее, по выражению рассказчицы, «лошадиные черты», «голова как у лошади Пржевальского», «костяные лошадиные зубы», «грудь впалая, ноги такие толстые – будто от другого человеческого комплекта» [3, с. 7]. «А как она сама одевалась? Безобразно, друзья мои, безобразно!» [3, с. 7 и др.]. Черты святого дурака, воплощенные в Соне, заставляют ее верить в любовь и жертвовать ради нее всем, даже собственной жизнью.

Хотя Николай – иллюзорный объект любви, созданный Адой и другими в «адском планчике», чтобы разыграть Соню, она любит «Николая» самой искренней любовью. До войны Соня и «Николай» часто переписывались: «переписка была бурной с обеих сторон. Соня, дура, клюнула сразу. Влюбилась так, что только оттаскивай», и «на один из Николаевых дней рождения послала ему, отцепив от своего ужасного жакета, свое единственное украшение: белого

эмалевого голубка» [3, с. 12]. Важно, что голубь в христианстве часто ассоциируется со Святым Духом. Во время войны Голубок и любовь Сони спасают жизнь Николая-Ады. В спасительной бутылочке «сока там было ровно на одну жизнь» [3, с. 13].

Эмалевый голубок как символ истинной любви становится важным связующим звеном между Адой и Соней. Он поддерживает Аду, когда она уже собиралась разорвать связь: «Ада все собиралась умертвить, наконец, обременявшего ее Николая, но, получив голубка, слегка содрогнулась и отложила убийство до лучших времен» [3, с. 12]. Н. П. Беневоленская указывает, что писательница показывает нам «яркий образец постмодернистской культуры, ничего общего не имеющей с традиционным морализаторским монологомизмом. Создавая, в рамках игры с читателем, иллюзию нравоописательного контраста, Толстая сохраняет верность принципам полифонии и диалога» [14, с. 43]. То есть Ада и Соня не являются полярными противоположностями добра и зла, и по мере развития сюжета, «змея Ада Адольфовна» [3, с. 9] по-прежнему «мужественно, угрюмо, одна несла свое эпистолярное бремя» [3, с. 12], даже можно сказать, что «она уже сама стала немного Николаем и порой в зеркале при вечернем освещении ей мерещились усы на ее смугло-розовом личике» [3, с. 12].

В итоге в рассказе Толстой в погоне за любовью дихотомия между иллюзорным и реальным, добром и злом, между полами (Николай / Ада) становится неактуальной – заметим, именно благодаря блаженному юродству Сони. «Всякая иерархия ценностей снимается» [14, с. 35], святое юродство героини преодолевает все преграды. Мотив жертвенности дополняет мотив юродства: Соня погибает в лютом холоде ленинградской блокады ценой собственной жизни спасая врага-любимого, Аду-Николая.

Постмодернизм, который не имеет культурных иерархических различий, смотрит на каждую культуру одинаково, смешивает разные культуры друг с другом, а в образе Сони, обладающей чертами Святой Дуры, прослеживаются традиционные культуры восточных и западных стран и России, и переплетение этих культур не только воплощает симпатию автора к главной героине, но и показывает, что даже не нацеленные на морализаторство произведения писателей-постмодернистов могут прославлять тепло любви в сердцах людей. По мнению Толстой, реальная жизнь жестока, но, подобно юродивым, она хранит в себе добро и позволяет достичь истинного счастья.

### **Библиографический список**

1. Богданова Е. А. Мотивный комплекс прозы Татьяны Толстой: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015. 182 с.
2. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004. 716 с.
3. Толстая Т. Рассказы. М.: «Белые стены», 2004. 276 с.
4. Ковалевский И. Юродство о Христе и Христа ради юродивые восточной и русской церкви. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1895 (republished by

Gregg International Publishers limited, Westmead, Famborough, Hants, England, 1969). 145 с.

6. Кузнецов И. И. Святые блаженные Василий и Иоанн, Христа ради Московские чудотворцы // Записки Московского археологического института. Т. 8. М.: Печатня А. И. Снегиревский, 1910. Б.п.

7. Будовниц И. У. Юродивые древней Руси. Вопросы истории религии и атеизма. XII. М., 1964. 125 с.

8. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. – 430 с.

9. Thompson E. M. Understanding Russia: The Holy Fool in Russian Culture. Rowman & Littlefield, 1987. 221 p.

10. Ван Чжигэн. Измерение юродства / Одна культурная интерпретация русской классической литературы. Пекин: Изд. Пекинского ун-та, 2013 (王志耕. 圣愚之维: 俄罗斯文学经典的一种文化阐释. 北京:北京大学出版社, 2013).

11. Harriet Murav. Holy foolishness. Dostoevsky's novels & the poetics of cultural critique. Stanford University Press, 1992. 132 p.

1. 11.Федотов Г. П. Святые Древней Руси // Федотов Г. П. Собр. соч.: в 12 т. Т. 8. М.: Мартис; Sam & Sam, 2000. 302 с.

2. 12.Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Философское исследование учения Фрейда. М., 1995. 196 с.

12. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И. К. Стаф. М.: АСТ, 2010. 573 с.

13. Беневоленская Н. П. Иллюзия нравоописательного контраста (рассказ Татьяны Толстой «Соня») // Гуманистическая традиция русской прозы XX века / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2008. С. 41–46.

14. Маркова Т.Н. Современная русская литература. Учебно-методическое пособие. – Челябинск: изд-во ЮУрГГПУ, 2023.– 163 с

# ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОГО ЧИТАТЕЛЯ

УДК: 820-31  
ББК: 83.3(4Вл)6

Бугаева С. Н.,  
г. Екатеринбург

## ТОМАС ВУЛСИ В РОМАНЕ ХИЛАРИ МАНТЕЛ «ВУЛФХОЛЛ, ИЛИ ВОЛЧИЙ ЗАЛ» И В ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Аннотация. В рамках исследования концепции истории Хилари Мантел в романе «Вулфхолл» предпринята попытка сравнения образа кардинала Томаса Вулси в интерпретации писательницы с характеристикой, данной кардиналу хронистами и историками. Приводятся мнения о нем его современников и историков нашего времени. Рассматриваются некоторые особенности создания образа кардинала английской писательницей.

Ключевые слова: современный исторический роман, Хилари Мантел, кардинал Томас Вулси, концепция истории.

Annotation. As part of the study of Hilary Mantel's concept of history in the novel «Wolfhall», an attempt was made to compare the image of Cardinal Thomas Wolsey in the writer's interpretation with the characteristics given to the cardinal by chroniclers and historians. The opinions of his contemporaries and historians of our time about him are given. Some features of the creation of the image of the cardinal by the English writer are considered.

Keywords: modern historical novel, Hilary Mantel, Cardinal Thomas Wolsey, concept of history.

Хилари Мантел (1952–2022) – одна из крупнейших английских писательниц современности. Роман «Волчий зал» (2009), первая часть ее исторической трилогии («Волчий зал», 2009, «Введите обвиняемых», 2012, «Зеркало и свет», 2020), удостоился Букеровской премии.

Действие романа происходит в первой половине XVI века в Англии, в эпоху правления Генриха VIII. Этот период являлся важным этапом становления английской государственности, начала королевской реформации. Главный герой романа – Томас Кромвель был первым советником Генриха VIII, личностью, которая оказывала существенное воздействие на внутреннюю и внешнюю политику Англии и на самого короля. Пост первого советника Генриха Кромвелю достался от кардинала Томаса Вулси, его наставника.

Для рассмотрения литературной версии образа кардинала, созданной Мантел, необходимо иметь представление о нем как о реальном историческом лице. Для этого мы обратились к работам отечественных историков, изучавших образ Вулси на основе отзывов его современников.

Мнения историков, биографов, хронистов о Томасе Вулси как о человеке, кардинале, государственном деятеле неоднозначны, однако значительного его влияния на английского короля и политику Англии того времени ни один из них не отрицает. По замечанию Джона Ричарда Грина, «в первые годы царствования ... Генрих лично совсем не правил, оставив всю власть министру», которого сам себе назначил, Томасу Вулси. Главными чертами «этого малого из Ипсвича» были «властолюбие и тщеславие» [1, с. 148].

Как сообщают в своей статье историки Д.В. Кирюхин, Т.Г. Чугунова, Вулси – одно из основных действующих лиц книги «Истории Англии» Полидора Вергилия, который описывает кардинала как человека «умного и готового к любым предприятиям». Чертой характера Вулси, вызывающей отвращение всех окружающих, называет Вергилий стремление к роскоши. «... Из-за своей наглости и амбиций Вулси снискал и заслужил нелюбовь всего народа, его ненавидели пэры и общины, потому что они были очень возмущены его тщеславием» [2]. Из работы Т.Г. Чугуновой узнаем, что еще более жестко высказывался о Томасе Вулси английский реформатор, переводчик Библии Уильям Тиндел (1494–1526). Он считал, что король Генрих VIII даже не подозревает о тех махинациях, которые творит за его спиной духовенство во главе с кардиналом; что Вулси «втерся в доверие королевской милости» и фактически управлял королем. Тиндел без сожаления говорит об отставке кардинала Вулси, считая его предателем и изменником, обвиняя во всех бедах, выпавших на долю Англии в начале XVI века [3]. Впрочем, нельзя не отметить субъективность выводов некоторых современников кардинала.

Как утверждают многие исследователи нашего времени, Томас Вулси ревностно опекал интересы английского государства, он был превосходным политиком, исповедовал гуманистические идеалы и желал мира между Англией и европейскими государствами, «однако был принуждаем поддерживать линию войны необходимостью абсолютно подчиняться воле Генриха» (Дж. Гай). Целью его были «власть и слава – честь его государя и его собственная» [4, с. 67].

Современные исследователи отмечают, что кардинал Вулси действительно был наделен широкими полномочиями, представители иностранных государств воспринимали канцлера как второго короля, что указывает на крайнее доверие, которым Генрих почтил Вулси. Внутри страны лорд-канцлер усилил централизацию государственного управления; его церковная политика способствовала тому, что английская католическая церковь все более подчинялась государству. Вулси нажил себе много врагов среди знати и землевладельцев, поэтому отставка лорд-канцлера многим пришлась по душе.

Основной причиной падения Томаса Вулси называют то, что кардиналу не удалось добиться у папы Климента VII согласия на расторжение брака короля Генриха VIII с его женой Екатериной Арагонской. В 1529 году Томас Вулси был смещен со всех своих постов и обвинен в государственной измене.

Низвергнутому кардиналу позволили уехать в Йорк, где находилась его архиепископская кафедра. Но уже через год вызвали в Лондон, от камеры в Тауэре и последующей казни его спасли только болезнь и скоропостижная смерть на пути в Лондон 27 ноября 1530 года.

Рассмотрев историю реального Томаса Вулси, можем сказать, что Хилари Мантел описывает исторические факты, связанные с кардиналом, с документальной точностью, вкладывая слова хронистов в уста героев романа. Вместе с тем читатель находит в романе то, что невозможно обнаружить в исторических хрониках: автор разрушает стереотипные представления о Вулси как о демоническом злодее, рисуя внутренний мир героя, его чувства и мотивы поведения, обстоятельства его частной жизни. Известные из историографии факты предстают перед читателем в новом свете, противоречивые исторические свидетельства дают писательнице возможность иного подхода к образу деятеля прошлого. Это не полное развенчание образа исторической личности, это именно взгляд с другого ракурса.

Все происходящее в романе автор представляет сквозь призму сознания главного героя – Томаса Кромвеля, образ кардинала Вулси также создан, по большей части, с точки зрения Кромвеля, который поступил на службу к Томасу Вулси в начале 20-х годов. К 1527 г. «они знакомы уже несколько лет, и при всем величии кардинала отношения у них самые дружеские» [5, с. 47]. Их отношения похожи и на отношения двух друзей, учителя и ученика, людей, занятых одним делом, отношения отца и сына. Уважительное и теплое отношение Кромвеля придает образу кардинала мягкости; черты характера, вызывавшие отвращение современников, становятся всего лишь своеобразием личности. Определяющими чертами оказываются те, которые важны для Кромвеля: ум, самообладание, умение преодолевать препятствия, умение манипулировать людьми.

Автор романа отражает в то же время и противоречивость мнений современников о кардинале Вулси. Для многих других кардинал Вулси – лишь «разжиревший пес», «сын мясника», «человек, разжиревший от славы».

Ко времени знакомства с Кромвелем Томас Вулси – опытный дипломат, «человек, который правит Англией», «князь церкви». Он много сделал для страны: «Пятнадцать лет канцлером. Двадцать – на службе у короля, а перед тем – у его отца. Не щадил себя – вставал рано, трудился допоздна...» [5, с. 73]. Сам кардинал вполне уверен в значимости того, что ему удалось совершить. Недаром он, «памятуя о бренности всего сущего, уже заказал флорентийскому скульптору свою гробницу. Останки его милости будут покоиться в порфириновом саркофаге под распростертыми крыльями ангела. Камень с прожилками станет монументом над телом ..., о заслугах усопшего напишут золотыми буквами» [4, с. 45]. Упоминания Мантел о многочисленных деяниях кардинала не только придают роману историческую достоверность. Быть может, в них надо искать источник, первопричину глубоких чувств уважения, любви, преданности Кромвеля по отношению к своему наставнику.

С образом кардинала Вулси связана одна из поднятых писательницей в романе проблем – восхождение человека низкого происхождения на вершину

власти в эпоху, когда подобное было практически невозможно. Вулси, как и позже Кромвелю, это удалось. Какими средствами добивался этого кардинал, читатель не видит, мы застаем Вулси уже у вершины власти, но совершенно ясно, что удержаться там ему помогают как личностные качества и наработанные умения, так и хитрости и интриги, вполне естественные при дворе Генриха.

Любовь кардинала к роскоши, дорогим тканям, золоту не вызывает отвращения ни у Кромвеля, ни у читателя. Кардинал – высшее после Папы духовное лицо католической церкви, положение обязывает... В сцене разорения кардинальского Йоркского дворца мы видим «кардинальское золото и драгоценные камни», «шерстяные шпалеры», облачения, «расшитые, усыпанные жемчугом и драгоценными камнями», «рулоны тонкого голландского полотна, бархата и плюша, муара и тафты, красных тканей без меры и счета: алый шелк для летней лондонской жары, багряный дамаст, чтобы согреть кардинала, когда снег сыплет на Вестминстер» [5, с. 68]. Можно только негодовать при виде картины разорения разумно налаженного кардинальского дома.

Кардинал Вулси твердо верит в то, что все в этой жизни – и прошлое, и будущее – подчинено его воле, «обо всем можно договориться»: «Все исходы возможны, все исходы управляемы, каждый можно повернуть в удобную сторону; молитвы и давление, давление и молитвы, все идет по Божьему плану, и Вулси может вносить в этот план необходимые маленькие коррективы» [5, с. 50]. Его мало интересует, какими способами достигается желаемое: «Есть препятствия? Найдите способ их обойти! Недовольные? Суньте им денег, пусть уймутся»; «очевидно, и тайна исповеди может быть нарушена по воле его милости» [5, с. 44].

Действиями кардинала во многом управляют желания Генриха. Его величеству довольно захотеть «новый алмаз на шляпу, красавца-скакуна или роскошный дворец – все появляется само собой» [5, с. 305]. «Гибкий ум придворного» всегда изыскивает способы обратить все случившееся на пользу Генриху. Вулси осознает свою зависимость от воли монарха, он, Князь церкви, заявляет: «Мы все – творения его (короля) рук!». После своего падения кардинал тщетно пытается понять, где остутился. Судьба кардинала решена, о его заслугах не напишут золотыми буквами. Выиграть в противостоянии с королем Вулси не удастся, его смерть – это та цена, которую он платит за обладание властью. Из всех окружавших его людей лишь один не предал опального кардинала, остался с ним в самые его трудные дни, делал все, чтобы облегчить его страдания. Томас Кромвель.

По Х. Мантел, незримую связь с кардиналом Вулси, преданность ему Кромвель пронес через всю свою жизнь. Образ кардинала является ему в разные моменты; кардинальский перстень с изумрудом всегда у Кромвеля на руке; две корнуольские галки из герба Вулси красуются на гербе Кромвеля. В свой смертный час он думает, что надо просто «следовать за господином, ничего больше. Протянуть руку, ухватиться за край одеяния. Высматривать алый отблеск, идти за ним» [6, с. 906].

Почему кардинал Томас Вулси произвел на Кромвеля такое впечатление? Быть может, потому что оба эти Томаса – люди одной породы, люди,



опережающие свое время, создающие новое будущее своей страны, новое мышление, отношение к людям, законам, правилам. Мантел подчеркивает сходство их судеб: низость происхождения, трудный путь наверх, завистливое и лицемерное окружение, служение королю и стремление к благу Англии.

В окружении Кромвеля Вулси – единственный человек, равный ему по уму, силе духа и характера, только Кромвель может оценить всю величину и значение этой личности: «Томас Вулси бесценен» [5, с. 70], «Чем была Англия до Вулси? Мелким никчемным островком, нищим и промозглым» [5, с. 259]. Вулси бесценен не только для Англии, но и для самого Кромвеля в качестве его наставника. «Это кардинал, это он научил меня всему», – говорит Кромвель [5, с. 448]. Некоторые историки высказывали мысль о том, что кардинал Вулси был предан Кромвелем. В интерпретации Хилари Мантел, один из них продолжает дело другого и не может предать своего учителя. Оба они были обречены стать гонителями и жертвами.

Необходимо сказать и об особенностях построения повествования в романе Мантел, отразившихся в образе кардинала Вулси. Повествование ведется от имени Томаса Кромвеля, при этом – от третьего лица. События в романе выстроены автором почти точно в хронологическом порядке. На это указывают, например, названия глав («I. Гости. 1529 г.», «II. Потаенная история Британии. 1521-1529 гг.», «III. Попытка не пытка. День Всех Святых, 1529 г.»). Во многих случаях присутствуют указания на день, месяц и год происходящих событий. Однако такое линейное повествование то и дело прерывается воспоминаниями героя, возникают своеобразные временные петли, возвращающие Кромвеля в определенные моменты прошлого. Так, Кромвель много раз возвращается памятью в дни расправы с Вулси, каждый раз при этом возникают новые подробности, добавляя штрихи к образу кардинала.

Итак, сопоставление образа кардинала Томаса Вулси, созданного на основе документальных свидетельств его современников, и его художественной переработки в романе Хилари Мантел позволяет сказать о том, что писательница точно описывает исторические факты, внося большую долю вымысла в описание личной жизни кардинала. Образ Вулси в романе создается, по большей части, с точки зрения главного героя, в нем ощущается субъективное отношение Кромвеля к своему наставнику. Своеобразие создания образа связано с особенностями повествования в романе, которое ведется от лица главного героя и разворачивается нелинейно.

### **Библиографический список**

1. Егоров А.А. История Англии / Егоров А.А. Ростов-на-Дону: Изд-во ЮФУ, 2018. 228 с.
2. Кирюхин Д.В. Образ Томаса Вулси в интерпретации современников: «ipse rex» или слуга Антихриста? / Д.В. Кирюхин, Т.Г. Чугунова // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. Выпуск 61. М.: ИВИ РАН, 2017. С. 51-67.

3. Чугунова Т.Г. Служба Томаса Волси по трактату У. Тиндела «Практика папистских прелатов» / Т.Г. Чугунова // Вестник Нижегородского университета. № 5(6). Н. Новгород, 2015. С. 150-154.
4. Караваева Е.Э. Внешняя политика и репрезентация королевской власти в эпоху Генриха VIII (1509-1547 гг.): дис. ... канд. ист. Наук / Е.Э. Караваева. М., 2014. 323 с.
5. Мантел Х. Волчий зал / Х. Мантел; пер. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой, М. Клеветенко. М.: Иностранка, 2020. 640 с.
6. Мантел Х. Зеркало и свет / Х. Мантел; пер. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой, М. Клеветенко. М.: Иностранка, 2021. 928 с.

## **КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ СТИХОТВОРЕНИЯ А.С. ПУШКИНА «УЗНИК» В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУР**

Аннотация. В данной статье рассматривается культурологический подход к изучению стихотворения А.С. Пушкина «Узник» в контексте диалога русской и китайской культур, на примере профиля китайских бакалавров по специальности «Русский как иностранный». Цель исследования – изучить методы обучения, способствующие развитию литературно-эстетических способностей студентов и повышению уровня владения русским языком на основе поэтических текстов.

Ключевые слова: культурологический подход; поэтические текст; Русский как иностранный; методы обучения; китайские бакалавры.

Annotation. This article deals with the culturological approach to the study of ‘Prisoner’ in the context of the dialogue between Russian and Chinese cultures, on the example of the profile of Chinese bachelors majoring in ‘Russian as a Foreign Language’ (hereinafter РКИ). The aim of the research is to study the teaching methods that promote the development of literary and aesthetic abilities of students and increase the level of Russian language proficiency on the basis of poetic texts.

Keywords: Cultural approach; poetic texts; Russian as a foreign language; teaching methods; Chinese bachelors.

Культурные и языковые обмены имеют огромное значение в контексте обширного российско-китайского сотрудничества. По мере роста спроса на изучение русского и китайского языков увеличивается количество соответствующих учебных заведений и программ. Подготовка студентов, изучающих китайский язык в университетах, становится ключом к продвижению русского языка и культуры. Для этого университеты должны обновлять свои учебные программы и внедрять современные методы и технологии обучения, подходящие для иностранных студентов.

Литературные тексты играют важнейшую роль в изучении русского языка иностранцами, они не только дают богатый словарный запас и грамматические структуры, но и помогают учащимся глубже понять русский культурный фон, национальные идеи, традиции и особенности повседневной жизни. Таким образом, данное исследование позволяет сделать вывод о том, что введение литературных текстов в качестве учебного материала на занятиях по русскому языку может значительно повысить эффективность обучения и сделать процесс обучения более живым и интересным. Поэзия – суть языкового искусства, и ее богатый словарный запас, рифма и ритм, а также риторические приемы могут

способствовать развитию выразительных и творческих способностей учащихся. Поэзия богата образами, что может стимулировать эмоциональный отклик и воображение учащихся. Из сказанного становится очевидным то, что работа со стихотворениями эффективна в разных условиях обучения как при очной форме. [Великанова 2023: 181].

Однако китайские студенты при изучении русской литературы сталкиваются со многими трудностями. К проблемам такого рода В. П. Абрамов и Г. А. Абрамова относят трудности понимания образности, обусловленные различием национальных лингвокультурных ассоциаций, трудности понимания психологических мотивов персонажей, обусловленные различием национальных ценностных норм и трудности декодирования смысла текста, связанные с отсутствием необходимой образовательной базы [Абрамов, Абрамова 2010: 426]. В качестве учебника мы выбрали поэму Пушкина «Узник». Перед уроком китайским студентам было дано задание найти китайские переводы стихотворений и сравнить их с оригинальными русскими текстами, чтобы понять основное содержание стихотворений и отметить непонятные отрывки. Наиболее известный китайский перевод принадлежит известному китайскому переводчику Лю Вэньфэйю (刘文飞, 1959 г.р.).

Оригинальн й текст	Перевод Лю Вэньфэй	Дословный перевод из перевода Лю Вэньфэй
Сижу за решеткой в темнице сырой.	我坐在/潮湿牢房的/铁栅旁。	Я сидел/ во влажных камерах/ у решетки.
Вскормленны й в неволе орел молодой,	年轻的鹰/, 在监禁中/喂养,	Молодые орлы/, в заключении / кормлении,
Мой грустный товарищ, махая крылом,	我忧郁的同伴啊, 它/在窗下	О мой грустный спутник, он/ под окном.
Кровавую пищу клюет под окном,	啄着/带血的食物/, 拍打翅膀,	Клевать/окровавленн ую пищу, хлопать крыльями,
Клюет, и бросает, и смотрит	它/啄着, 扔着, 望着/窗户,	Он/клюет, бросает, смотрит/ в окно,

В окно,		
Как будто со мною задумал одно.	好像/与我想着/同样的心事。	Как будто/, он думает как я/ об одном и том же .
Зовёт меня взглядом и криком своим-	它/用目光和叫声/把我呼唤,	Он/своим взглядом и криком/ зовёт меня ,
И вымолвить хочет: «Давай улетим!	它想说/: “我们/一起飞去!	Он хочет сказать/: "Давай/ полетим вместе!
Мы вольные птицы; пора, брат, пора!-	我们是自由的鸟/; 是时候了/, 兄弟!	Мы – свободные птицы/; пора/, брат!
Туда, где за тучей белеет гора,	飞去/天边白雪皑皑的/山冈,	Улетайте/ в небо заснеженные/ горы.
Туда, где синеют морские края,	飞去/闪耀着蔚蓝的/海洋,	Улетайте/ к сверкающему голубому/ океану.
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!...»	飞去/只有风.....和我散步的/地方! ... ...”	Улетайте/, только ветер ..... и место, где я гуляю!

Анализируя китайский перевод, прежде всего следует отметить удачное сохранение образности и символики. Лю Вэньфэй обращает внимание на структуру стихотворения, сохраняет ритм и музыкальность, используя “паузы вместо стопа”. Например, перевод «*飞去/天边白雪皑皑的/山冈, // 飞去/闪耀着蔚蓝的/海洋, // 飞去/只有风.....和我散步的/地方! .....»* (Туда, где за тучей белеет гора,/ Туда, где синеют морские края,/ Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..), что соответствует оригинальному стихотворению Пушкина. Однако, чтобы соответствовать китайской экспрессии и эстетическим привычкам, Лю Вэньфэй скорректировал порядок перевода, что хорошо видно в пословном переводе.

Три этапа освоения художественного текста. Первый этап – этап “предпонимания”; Второй этап – этап анализа текста; Третий этап – этап интерпретации смысла произведения.

Первый этап может быть “вопросительным”, чтобы сформировать “первоначальное представление читателя о внутреннем мире произведения”.

1. Когда и где было написано это стихотворение?

Ответ: это стихотворение было написано в 1822 году (напечатано в 1832 году), во время ссылки в Кишинёв. Кишинёв произвёл на поэта после блестящего Санкт-Петербурга удручающее впечатление.

2. Кратко перескажите стихотворение на китайском языке. Каковы основные темы и образы в стихотворении?

Ответ: В стихотворении «Узник» основные образы – это автор, от лица которого идёт повествование (Узник, находящийся в темнице), и Орёл, которого он видит за окном. Тоска по воле и желание вырваться из неволи – главный мотив произведения.

На втором этапе можно проанализировать как литературные риторические приемы, так и сопоставить произведения, что поможет ответить на вопросы, возникающие на этапе “предпонимания”.

3. Анализировать литературные риторические приемы

– Выявить в тексте противопоставление и олицетворение

Ответ: Противопоставление: «темнице сырой» – «за тучей белеет гора», «синюют морские края», «гуляем лишь ветер... да я!», «Сижу за решёткой в темнице сырой» – «Вскормлённый в неволе орёл молодой»

Олицетворения: «...орёл молодой... зовёт меня взглядом...и вымолвить хочет...», «...гуляем лишь ветер... да я!».

4. Сравнительный анализ

– Сравните пушкинского «Узника» с другими пушкинскими стихотворениями о свободе (например, «Вольность») и проанализируйте сходства и различия.

– Сравните пушкинского «Узника» с другими стихотворениями о ссылке Пушкина на Юг (например, «Кавказский пленник») и проанализируйте сходства и различия.

– Сравните и проанализируйте сходства и различия между китайскими стихотворениями с образами “узника” и “орла”, а также стихотворениями на тему “свободы” и пушкинским «Узником».

– Обсудите, как культурный фон влияет на восприятие концепта “узник” в Китае и России.

– Как вы представляете себе Пушкина в Кишинёве? Какие чувства у вас вызывает?

На третьем этапе может быть использован для углубления понимания поэмы учащимися с помощью творческих заданий.

5. Используйте строки стихотворения Пушкина для создания визуальной презентации или рисунка от руки на тему «Узник».

6. Напишите “Диалог с Пушкиным”, вдохновленный стихотворением.

Эти задания направлены на углубление понимания и восприятия учащимися творчества Пушкина и способствуют развитию у них знаний о русском языке и культуре. Анализ русской поэзии должен проводиться преподавателями-

носителями языка, которые свободно говорят по-русски и могут объяснить культурную глубину и сложную языковую структуру произведения. Китайские преподаватели должны помочь провести сравнение между Китаем и Россией и объяснить китайский перевод. Китайские студенты также могут быть отобраны для участия в этой работе по очереди.

### **Библиографический список**

1. Абрамов В. П. Абрамова Г. А. Художественный текст в иностранной аудитории: проблемы анализа и интерпретации // Русский язык и культура в пространстве Русского мира. Материалы II Конгресса Российского общества преподавателей русского языка и литературы. Санкт-Петербург, 26-28 октября 2010. – В двух частях. – Т. 2. – СПб.: Издательский дом «МИРС», 2010. – С. 426.
2. Аржанцева, Т.В. Технология «медленного чтения» русской классики на занятиях по РКИ / Т.В. Аржанцева, С.В. Капустина // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. – 2024. – №1. – С. 170–184.
3. Благов, Ю.В. Применение коммуникативного подхода в обучении иностранному языку: реализация педагогического потенциала художественной литературы / Ю.В. Благов // Современное педагогическое образование. – 2024. – №2. – С. 58–60.
4. Великанова, Е.А. Русская поэзия для иностранных обучающихся: опыт первого чтения (стихотворение А.А. Ахматовой «вечером») / Е.А. Великанова // Преподаватель XXI век. – 2023. – №1-1. – С. 179–186.
5. Подколзина, Т.В. Лингвокультурологическая ценность литературного произведения на уроке РКИ / Т.В. Подколзина // Наука и школа. – 2019. – №2. – С. 110–117.
6. Сейбель Н.Э., Шебельбайн Я.О., Шibaкова Л.Г. Специфика построения видеоуроков для начинающих изучать русский язык как иностранный // Вестник ЮУрГГПУ, 2024. – № 5 – С. 192–205.

## ДЕКОНСТРУКЦИЯ БИТНИЧЕСКОГО «Я» В РОМАНЕ ДЖ. КЕРУАКА «БИГ-СУР»

Аннотация: Статья посвящена анализу битнического романа Дж. Керуака «Биг-Сур» (1962), отражающему трансформацию образа битника в литературе «разбитого поколения» в 1960-е годы XX века – десятилетие, в которое поколение битников начинает обретать популярность и терять свой контркультурный статус, превращаясь в «модное» движение. Целью работы стало выявление приемов деконструкции, сформировавшихся в литературных произведениях писателей-битников черт битнического «Я». Осмысливая положение битника в современной ему культуре, Дж. Керуак в «Биг-Суре» подвергает переосмыслению мироощущение битника, рассказывая о творческом и психологическом кризисе своего героя – альтер-эго писателя – писателя Дж. Дулуоза. Статья показывает, как деконструкция битнического «Я» и разрушение битнического мифа позволяет Дж. Керуаку в условиях изменения экономики и культуры Америки сохранить в своем романе важнейшую для «разбитого поколения» идею – непрерывность процесса поиска себя в мире.

Ключевые слова: роман, битники, битничество, Джек Керуак, «Биг-Сур»

Annotation: The article is devoted to the analysis of the beatnik novel "Big Sur" (1962) by J. Kerouac, reflecting the transformation of the image of the beatnik in the literature of the "beat generation" in the 1960s. During this decade in which the beatnik generation began to gain popularity and lose its countercultural status, turning into a "trend" movement. The aim of the article is to identify the techniques of deconstruction of the beatnik "I", formed in the early novels of J. Kerouac, and in the literary works of other beatnik writers. Understanding the position of the beatnik in the culture of his time, J. Kerouac in "Big Sur" reconsiders the worldview of the beatnik, telling about the creative and psychological crisis of his hero – the alter ego of the writer J. Duluoze. The deconstruction of the beatnik "I" and of the beatnik myth allows J. Kerouac, in the context of changing America and its culture, to preserve in his novel the most important idea for the "beat generation" – the continuity of the process of searching for our identity in the world.

Keywords: novel, beatniks, beat generation, Jack Kerouac, Big Sur

В 1950-е годы в США огромную популярность получило контркультурное движение битников (от англ. beat – удар, разбитый). Идеалом «разбитого поколения» была установка на свободу самовыражения в условиях консервативных и пуританских настроений Соединенных Штатов после Второй мировой войны. «Голосами» движения стали писатели и поэты Дж. Керуак (1922–1969), У. Берроуз (1914–1997), А. Гинзберг (1926–1997), Г. Корсо (1930–



2001) и др., которые каждый по-своему выражали в своих литературных произведениях (отличных тематически и содержательно) идею необходимости утверждения субъективного взгляда на реальность и обретения собственного «Я»: «Вместо американской чистоплотности «разбитые» предлагали грязь; вместо трудолюбия – лень; и вместо официальной, глубоко протестантской американской этики они представили свою собственную – мораль с принципами, но без правил. <...> Принимая их, можно было отвергнуть некоторые аспекты американской культуры и при этом сохранить привязанность к тем качествам национального характера, которые всегда были наиболее привлекательными – неформальности, энтузиазму, открытости к приключениям и своего рода смелой, прямолинейной честности» [4, р. 152]. Инструментом для достижения поставленной цели для писателей-битников стало литературное творчество, позволяющее фиксировать личностные переживания, концептуализируя их в художественной форме. Романы «В дороге» (1957) Дж. Керуака, «Голый завтрак» (1959) У. Берроуза и поэма «Вопль» (1956) А. Гинзберга – тексты, ставшие «ядром» бит-литературы, сделавшие своих авторов известными широкому кругу читателей, но, что более важно, сформировавшие образ битника и его мироощущения.

Так, описывая битническое «Я» возможно выделить несколько главных компонентов: **маргинал-хипстер**, выражающий протест против социальных норм общества; **«настоящий» американец**, возрождающий национальную идею о поиске собственной идентичности, исследователь большой дороги; **экзистенциалист**, осознающий личностную свободу и начинающий реализовывать ее на практике; **писатель**, чья литература отражает его мироощущение и создается под знаком предельной субъективности.

В 1960-е годы популярность бит-движения начинает угасать, а сами битники из маргиналов постепенно превращаются в героев поп-культуры, получив свою популярность и литературное признание. На смену им приходят новые бунтари – поколение хиппи с иными формами социального протеста. Литературное творчество писателей-битников 1960-х годов, таким образом, отражает их рефлексию собственного положения в рамках американской культуры. В условиях, когда образ битника становится «модным», единственно возможным представляется его деконструкция и поиск нового «Я». Интересным для исследования в этом контексте становится роман Дж. Керуака «Биг-Сур», написанный в 1962 году и отражающий трансформацию писательского и битнического мироощущения автора.

Сюжет романа рассказывает о писателе Джеке Дулуозе, «короле битников», авторе романа «Дорога» (отсылка к роману «В дороге», принесшему писателю известность), который проживает творческий и личностный кризис. В попытках найти ответы на вопросы о своем писательском предназначении и смысле жизни главный герой совершает несколько поездок в горы Биг-Сура. Путешествуя и рефлексирова, он подвергает критике собственные ценности и идеалы, сформировавшие его битническое «Я».

Так, например, герой осознает, что он повзрослел и изменился, а вместе с тем изменились и его ценности. Больше он уже не получает удовольствия от

поездок автостопом по дорогам Америки, а предпочитает комфортный вагон поезда: «Вверх по долине Гудзона, сквозь штат Нью-Йорк до Чикаго и далее прерии, горы, пустыня, наконец Калифорнийский хребет, все так легко и без усилий, будто сон, не то что трястись на попутках в прежние скудные времена, когда я еще не заработал себе на трансконтинентальный экспресс» [1, с. 11]. Помимо того, Дж. Дулуоз замечает и то, что битники, его окружающие и ему подражающие, также уже не соответствуют его представлениям: «Дзен, джаз, бухло, трава, все дела, казалось бы полное раздолбайство – а только глядишь, кто-то из “битников” аккуратно белит стены своей комнаты <...> Или кто-нибудь возьмет да вымоет пол в гостиной» [1, с. 60]. Так писатель разрушает миф, им же созданный, о себе и других битниках как о маргиналах-гедонистах, которым чужды комфорт и социальные нормы.

Эту перемену Дж. Дулуоз связывает в первую очередь с тем, что изменилась сама Америка. В сцене, в которой герой спускается с гор, чтобы отправиться в Сан-Франциско, он замечает, что люди больше начали ценить комфорт, а путешествия «дикарем» – большая редкость: «Я уже несколько лет не ездил стопом и вскоре начинаю понимать что в Америке кое-что изменилось и подвозить перестали <...> Но сегодня, в 1960-х, его [Дж. Керуак говорит об отце – главе семейства, который везет семью на отдых в доме на колесах] помыслами владеет Ассоциация родителей и учителей и некогда тосковать по большой реке, по старым заношенным штанам <...> и ночному костру за бутылочкой бурбона» [1, с. 48]. Бывший битник взрослеет и становится главой семьи. Дж. Дулуоз осознает, что битнический идеал романтика с большой дороги теперь не актуален, а бывший битник превратился в того, против кого боролся – в семьянина, предпочитающего продуманный дорожный маршрут на карте спонтанному исследованию дорог Америки, «а если ему и охота исследовать тихие тайные отдаленные уголки Америки, хода нет, теперь штурманом стала леди с ухмылкой и в темных очках» [1, с. 48]. Рушится этот идеал и внутри главного героя, который сначала наслаждается видами окружающей природы, однако, пройдя всего несколько миль под палящим солнцем, понимает, что не может продолжить путь из-за жары и натертых мозолей. Обыгрывая эту перемену в герое, Дж. Керуак делает интертекстуальную отсылку на одну из сцен из романа «В дороге», в которой главный герой Сал Парадаиз ловит попутку и испытывает счастье, мчась по дороге и распивая с попутчиками виски. Дж. Дулуоз, тоже поймав попутку, добирается до Монтерея, однако водитель, довезший его из жалости (Дулуоз намекнул на мозоли на ногах), отказывается выпить с ним пива: «Я хочу угостить его пивом, а он едет домой ужинать <...> Все, это был мой последний стоп – И знак: “Посадки нет”» [1, с. 50]. Поскольку «одной из важнейших функций интертекста является трансформация и переосмысление произведений, провоцирующее их реинтерпретацию» [3, с. 112], мы понимаем, что у Дж. Керуака в «Биг-Суре» Америка стала другой. Ее территория исследована и освоена, а бывшие бунтари стали семьянинами, но что более важно – исследовательский дух пропадает и в главном герое, который замечает, что его путешествия окончены. Исследователь большой дороги –

битник – сходит с нее, «легкий как перышко и счастливый как миллионер» [1, с. 50].

Внешние перемены порождают в Дж. Дулуозе перемены внутренние: герой теряет смысл жизни. Ситуация поиска экзистенциального основания своей жизни для битника нормальна, поскольку произрастает из его осознания собственной свободы, которую он старается реализовать и утвердить, часто в негативных практиках: «Он рвет социальные связи, нарушает закон и отменяет все и всяческие традиционные устои своего привычного окружения» [2, с. 97]. Джаз, алкоголь, наркотики, ночная жизнь, сексуальная свобода или дзен-буддизм – все это необходимо битнику как средство самопознания, инструмент расширения собственных горизонтов и способ быть отличным от общества – быть «блаженным» безумцем. Так, например, Сал Парадайз принимал бензедрин, чтобы лучше понять суть джазовой музыки, а зависимость героев от морфия в романах У. Берроуза аллегорически говорила о пороках культуры общества потребления. В «Биг-Суре» же Дж. Дулуоз старается начать «нормальную» жизнь, отказавшись от битнического экстремального опыта, однако парадоксальным образом это приводит его к продолжительному пьянству – уже не средству бунта, но форме эмоционального эскапизма, то есть попытке отгородиться от реальности. Столкновение Дулуоза-битника и Дулуоза-небитника становится основанием для серьезной внутренней борьбы: «Идея разделенного "Я" эффективно работает на создание напряженного оппозиционного жизненного ритма: надежда на вдохновенное здравомыслие против отчаяния, живущего в пьяном безумце; сила против болезни <...> На протяжении всего романа Дулуоз тратит большую часть своей энергии на то, чтобы отгородиться от последней пары и попытаться вернуть себе физическое, духовное и метафизическое благополучие» [5, р. 184]. Для Дж. Керуака становится важным показать результат битнических исканий, которые вместе с неповторимым эмоциональным и чувственным опытом, приносят духовное опустошение и психические расстройства (лейтмотивом романа становится процесс потери рассудка), что в случае с Дж. Дулуозом приводит к настоящей катастрофе: «Я медленно просыпался в свой кошмар, который строго говоря и есть явленный мне кошмар всех миров, и я в полной мере это заслужил всей этой беспечной болтовней о страдании в своих книгах» [1, с. 193].

Результатом этих трансформаций становится творческий кризис. Дж. Дулуоз задается вопросом о смысле своего литературного творчества, о том, нужно ли оно кому-то: «А я мудила американский писатель не просто зарабатываю этим на хлеб, но считаю, что если не опишу как есть все что творится с этим несчастным глобусом заключенным в моей смертной череп значит зря меня послал на землю бедняга Бог» [1, с. 153]. Так в похмельном бреду Дж. Дулуоз видит сон, в котором он оказывается в «битническом доме» среди человекоподобных стервятников, для которых он на кухне готовит пищу, и, если он будет стараться и работать, то и сам сможет стать «одутловатым стервятником». В этих сновиденческих образах угадывается внутренний конфликт Дулуоза-писателя: его жизнь, его мысли, которые были материалом для романов, его битнические идеалы, к которым он более не стремится, стали

«пищей» для массовой культуры, частью которой он никогда не хотел быть. Отказываясь от образа писателя-битника, Дж. Керуак переосмысляет роль писательства для себя. В финале романа, пережив безумие, Дж. Дулуоз осознает, что более не хочет соответствовать чужим ожиданиям и испытывает ощущение спокойствия и внутренней гармонии: «С этой минуты благословенное спокойствие нисходит на меня – Все смыто – Я опять совершенно нормален <...> Ничего никогда не было – Даже этого <...> Из всего в конце концов получится что-нибудь хорошее – Ни слова больше» [1, с. 198].

Итак, в романе «Биг-Сур» Дж. Керуак подвергает деконструкции важнейшие «составляющие» образа битника, что позволяет ему в условиях популяризации бит-культуры и, как следствие, утраты «разбитым поколением» духа протеста, сохранить в себе и в своем творчестве подлинно битническую установку на непрерывность поиска себя в изменяющемся мире: «Керуак отправляет себя на границы собственного опыта, будь то сексуальность, наркотики, быстрые машины, джаз в стиле боп, религиозные и духовные прозрения или безумие, и записывает ощущения, которые он испытывает. Он не всегда может объяснить, что он там видит. <...> В "Биг-Суре" Керуак проникает в более глубокие и опасные глубины, чем в предыдущих произведениях, но его роль, по сути, остается прежней» [6, р. 81]. Перспективным представляется дальнейшее исследование форм трансформации битнического «Я» в поздних романах писателя, а также поиск схожих процессов в произведениях других писателей-битников.

### Библиографический список

1. Керуак Дж. Биг-Сур / пер. с англ. Герасимовой А., Калявиной Е. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. 221 с.
2. Хаустов Д. Битники. Великий отказ, или Путешествие в поисках Америки. М.: РИПОЛ классик, 2017. 300 с.
3. Шебельбайн Я. О. Интертекстуальность пьесы «3 и 5 миллионов» Фритца Катера / Я. О. Шебельбайн // Уральский филологический вестник. 2023. №1. С. 111–120.
4. Cook B. The Beat Generation. New York: Charles Scribner's Sons, 1971. 284 p.
5. Giamo B. What IT Is // Bloom's Modern Critical Interpretations. Jack Kerouac's On the Road / ed. by Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. P. 183–207.
6. Theado M. Understanding Jack Kerouac. Columbia, South Carolina: University of South Carolina, 2000. 200 p.

## ПРИТЧЕВОЕ НАЧАЛО В РАССКАЗЕ А. ПОЛЬГАРА «НА БАЛКОНЕ»

Аннотация: Рассказ австрийского писателя Альфреда Польгара (1873–1955) «На балконе» рассматривается с точки зрения синтеза жанров. В качестве притчевых характеристик выделяются «параболическая» композиция, абстрактность и анонимность персонажей, наполненный символическими характеристиками хронотоп. Показано, как в тексте соединяется сатирическое и притчевое. Особое внимание уделено финалу рассказа, в котором автор прямо взывает к Небесам и обсуждает несовершенную человеческую природу.

Ключевые слова: экспрессионизм; катастрофа; традиция; жанр; новелла; А. Польгар.

The story of the Austrian writer Alfred Polgar (1873-1955) "On the balcony" is considered from the point of view of genre synthesis. The "parabolic" composition, the abstraction and anonymity of the characters, and the chronotope filled with symbolic characteristics are highlighted as parable characteristics. It is shown how the satirical and the parable are combined in the text. Special attention is paid to the ending of the story, in which the author directly appeals to Heaven and discusses imperfect human nature.

Key words: expressionism; catastrophe; short story; A. Polgar.

Модернистское искусство начала XX века актуализирует поиски праидеи, праязыка, первообраза. «Вагнерианская неомифологическая традиция, пропущенная сквозь ницшеанско-дионисийскую оптику» способствует «формальной расплывчатости и шаткости жанровых границ» [1, с. 229]. Пишущий свой бесконечный роман Р. Музиль создает универсальную притчевую модель бессмысленности самосепарации человека на фоне бурлящей эпохи. Мистики Майринк и Перуц, соединяя фантазмагорическое и реальное, преподносят истории зеркало, в котором отражается ее повторяемость. «Все сочинения Кафки в высшей степени напоминают притчи» [2, с. 815] по степени тотальности образов и ситуаций, по остроте поставленных моральных проблем, по неочевидности дидактизма.

Рассматриваемый в данной статье рассказ Альфреда Польгара «На балконе» тоже несет в себе мощный заряд притчевости. Вышедший в 1936 году текст отражает степень очерствения общества, привыкшего к злу, смертям, ощущению катастрофы. Он не только сатирически рисует «людей духа», погрязших в развлечениях и разговорах и неспособных на сочувствие, но и дает вневременную картину мира пустоты и бессилия в канун Второй мировой войны. Жанровый анализ предоставляет широкие возможности целостного анализа

текста, «общих вопросов повествовательной техники, форм выражения авторской позиции, способов характеристики действующих лиц и т.д.» [3, с. 3]

Альфред Польшар (1873–1955) пришел в литературу на волне дружбы с Эгоном Фриделлом. Первая пьеса и первая книга фельетонов Польшара «Источник зла» были опубликованы в 1908 году, затем выходили сборники новелл и очерков «Записи на полях» (1926), «При удобном случае» (1930), «Истории без морали» (1943). Парадоксальность этой фигуры подчеркивали многие: публицист и «чистой воды “фельетонист”» [4] знаковой фигурой своего поколения. Роберт Музилль говорил о нем как об «образце умного журналиста», который «слывет писателем» [5, с. 238]. Курт Тукольский восхищался художественностью его языка и композиции: «Польшар прочувствовал ритм немецкой прозы: в ней есть куски стаккато, аллегро и скерцо сменяют друг друга...» [6]. О. М. Фонтана посвятил его творчеству развернутую статью, в которой подчеркнул сплав юмора и лиризма, ставший основой творчества А. Польшара. Его проза «лаконичная, ёмкая, полная ярких запоминающихся характеристик» [7, с. 10]. Те же черты свойственны и политическим драмам, которые он писал в 1930-е годы для политических кабаре. Единственный его «объемный» труд – книга о Марлен Дитрих «Marlene. Bild einer berühmten Zeitgenossin» – был обнаружен только в 1984 году (а опубликована в 2015).

Помимо журналистского опыта, автор имеет опыт изгнания. В 1933 он эмигрирует – в Прагу, Цюрих, Марсель. 4 октября 1940 года корабль «Новая Эллада» увез из Португалии в Нью-Йорк Генриха Манна, Франца и Альму Верфель, Альфреда Дёблина, Леонгарда Франка, Альфреда Польшара и других выдающихся писателей. В Голливуде он жил на стипендию программы Metro-Goldwyn-Mayer, которая платила писателям-беженцам за сценарии, которые никогда не будут экранизированы. Польшар с грустью пишет: «Судьба эмигранта состоит в том, что чужбина не стала ему родиной, но Родина стала чужбиной» [цит. по 8].

Рассказ Польшара обладает притчевой широтой. Автор лишает героев имен, биографий, индивидуальных черт, представляя каждого из них «социальной функцией». «Общество людей, претендующих на духовность» погружено «в удовольствие размышления», «смакует вкус» интеллектуализма [9, S. 10]. Тревоги мира долетают до них, словно через пелену сна, сильно разбавленными схоластическими умопостроениями и пустыми мечтами. Интеллектуал-«небожитель» как объект сатиры появился у Польшара еще в 1923 году, когда автор опубликовал памфлет, построенный на образе библиотеки как лестницы, ведущей в небо, и задался вопросом, что, если бы интеллигенция действительно прочитала все, собранные ею тома. Для него, – как позже для Германа Гессе в «Игре в бисер», – безразличие и отстраненность служителей духа от остроактуальных проблем – свидетельство их бессилия и душевной черствости. Он неоднократно подчеркивает типичность своих персонажей, это не злодеи и не циники: «хорошие люди пили хорошее вино», «не были глухи к бедам сегодняшнего дня», «были хорошими или, как минимум, хотели быть хорошими» [9, S. 10–12].

Немногочисленные историко-социальные маркеры – упоминание «зверств в соседних землях» [9, S. 14] и восклицание экзальтированного поэта об ужасах современности, – отсылают читателя рассказа «На балконе» к победе национал-социализма, террору национал-социалистического режима в Германии и аншлюсу. Однако для персонажей это чужая боль, не пробуждающая участия.

Польгар рисует мирный домик, расположившийся над озером, при помощи остроумной словесной игры, обыгрывающей связь времени и пространства: «Перспектива (Aussicht) с балкона была волшебно прекрасна, особенно для хозяина дома, который был самым богатым человеком...» [9, S. 14]. Польгар выстраивая перспективу своего рассказа сверху вниз, подчеркивает высокомерие и оторванность своих персонажей от жизни, их нежелание сосредоточиться на страшных событиях, способных лишить их душевного покоя.

Грандиозные пейзажи «как и вообще в лирике экспрессионизма ... не являются ни “местом покоя и утешения”, ни “объектом поэтического созерцания”, они превращаются в кулису, ... в декорации, где будет разворачиваться грядущая индивидуальная катастрофа лирического субъекта и одновременно катастрофа всеобщая» [10, с. 35–36].

Текст новеллы А. Польгара построен по принципу параболы: от покоя к покою, от безразличия к безразличию. Его можно разделить на четыре смысловых части.

В первой даются характеристики персонажей. Хронотоп строится на антитезе широты мира и узости ограничивающего персонажей пространства. Мирный, поэтический вечер наполнен удовольствиями, которым предаются равнодушные люди. Вторая часть начинается со смены планов: «средний» план – общество на балконе – сменяется «общим»: озеро, тень горы наступает на берег и дом, лампочки над балконом рифмуются с показавшимися на противоположном берегу огоньками. Появившийся поезд меняет направление разговоров, «сбивает» настроение. Разговор теперь касается трагических тем. Согласие разрушено. Если Франк целенаправленно ускоряет повествование за счет все более коротких эпизодов, соединенных при помощи монтажа в единую картину, постепенно сводя их к реплике, фразе, даже слову, то Польгар передает чувство тревоги за счет парцелляции, вносящей дисгармонию в стройное повествование и разрывающей его в самых неожиданных местах. Он замедляет повествование, заставляя читателя воспринимать движение поезда как в рапиде: «Издали казалось, что он очень медленно продвигается вперед, не смотря на стокилометровую скорость», «проскользнул в дыру», «проползает, ... как червяк» [9, S. 14]. Авторский сарказм по отношению к обществу, не чувствующему приближения катастрофы, передает синтаксический параллелизм: «Man sprach von Greultaten (...). Man sprach nicht von der schauerlichen Seelenruhe (...)» [9, S. 14]. Акцентируются физиологичность и приземленность «интеллектуальных людей»: «Они не говорили ни о чем ..., что могло бы способствовать нарушению сна или пищеварения» [9, S. 14].

В третьей части персонажи наблюдают катастрофу: столкнулись два поезда. Событие «поразительное», «внезапное» и остающееся «загадкой», поскольку «вечерние тени не давали рассмотреть, что же там произошло» [9, S.

18]. Автор встает на позицию своих персонажей, не желающих страшных подробностей, благодарных природе за то, что она стыдливо прикрыла ужасную картину «вуалью июльской ночи» [9, S. 12]. Подробности катастрофы скрыты фигурой умолчания. Поднявшееся было волнение быстро успокаивается в последней части рассказа. Выяснив, что в поезде нет родственников и знакомых, «только чужие люди, вероятно, даже не соотечественники». Общество интеллектуалов успокаивается и радуется, что становится поводом для авторского обобщения: самому Небу придется принять, что невозможно взволновать человека тем, что люди делают с людьми («was Menschen über die Menschen verhängen» [9, S. 18]).

Катастрофа обнажает эгоистическую сущность человека, становится катализатором социальных противоречий. Крушение поезда выявляет «всепроницающую механистичность, искусственность, иллюзорность, фальшивость» [11, с. 130], скрытую за покровом доброжелательности и добропорядочности. Польгар, констатируя тотальность безразличия, подводит неутешительный итог: равнодушие не поколеблено, люди, озабоченные лишь продолжением наслаждений, не видят, не чувствуют, не слышат: «Tote und Verstümmelte – aber, gottlob, man sah sie nicht. Schmerz und Qual – aber man spürte sie nicht. Jammer und Hilferufe – aber man hörte sie nicht» [9, S. 18].

Текст строится на детализации, читательское внимание фокусируется на значимых для автора мелочах, обретающих подчеркнуто символический смысл. На фоне летней ночи крупным планом выделяются украшающие балкон лампочки – потенциально поэтическая картина, трагической красоте которой мешает технический прогресс: «Свет зажгли в то время, когда наверняка налетели и сгорели бы мотыльки, если бы это не был свет электрических лампочек, которые такой поэтической смерти мотыльков не допускают» [9, S. 12]. Мир наполнен искусственным, ненастоящим, пустым. На фоне этих неясных световых пятен отчетливо выделяется полная, однозначная, по-настоящему трагическая темнота, наступившая после столкновения поездов: «Внезапно в обоих поездах погасли огни» [9, S. 16]. Если степень выраженности света, таким образом, прямо соотносится с уровнем трагичности происходящего, то нежные запахи летней жары создают контрапункт, оттеняющий предчувствие трагедии.

Еще один принцип – бестиаризация мира: «через призму зверя дать в деформированном виде обрывки человеческого мира» [12, с. 133]. В поисках доцивилизационного, первозданного, первородного – того, что сближает человека с природой, автор находит его «звериный лик», обнажающийся перед лицом катастрофы. Польгар активно использует «разновидности анимализма – от мифологических образов животных до гибрида» [13, с. 113]. При помощи уподобления поездов червю и змею он создает эффект сказочности: смотрящие на их движение люди воспринимают происходящее как страшную фантасмагорию, не обладающую подлинной основой из боли, смертей и потерь. «Блестящий червячок» [9, S. 14] столкнулся со змеем «с огненным кончиком хвоста» [9, S. 16] – скорее сказание, чем разворачивающаяся на глазах реальность.



Польгару в 1936 году важно рассказать «о том, что может увидеть человек искренний и совестливый» [4] – о молчаливом согласии интеллигенции с ужасами национал-социализма. Меняющийся мир определяет сюжет катастрофы наравне с социальным интересом автора. При этом содержание текста не исчерпывается конкретно-историческим его планом. Мерилом человеческого эгоизма и самоотверженности становятся Бог и Природа. Обращение к Небу симптоматично завершает описание катастрофы.

### Библиографический список

1. Полонский В. В. Борис Эйхенбаум и Поль Клодель: к вопросу о рецепции символической мистерии в России / В. В. Полонский // Русская Литература. 2015. № 3. С. 227–234.
2. Гарин И. И. Век Джойса / И. И. Гарин. М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2002. 848 с.
3. Сейбель Н. Э. Роман-«расследование» в послевоенной немецкой литературе: поэтика жанра: автореф. ... канд. филол. наук 10.01.05 / Н. Э. Сейбель. Челябинск: ЧГПУ, 1999. 22 с.
4. Ровольт Х. Альфред Польгар, король и гражданин // Вестник Европы. – 2004. – № 12. – URL: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2004/12/alfred-polgar-korol-i-grazhdanin.html> (дата обращения: 10.08.2024).
5. Музиль, Р. Афоризмы // Музиль Р. Малая проза. Избранные произведения в 2 тт. Роман. Повести. Драммы. Эссе / пер. с нем. А. Карельского. – М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 1999. – Т. 2. – С. 197–253.
6. Тухольски К. Черным по белому / К. Тухольски // Вестник Европы. – 2004. – № 12. – URL: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2004/12/chernym-po-belomu-2.html?ysclid=lz55ijdzws816083251> (дата обращения: 10.08.2024).
7. Седельник, Д. В. Дадаизм в контексте европейского авангардизма / Д. В. Седельник // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика / [под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 413–471.
8. Tölke, S. Alfred Polgar – ein Kaffeehaus-Literat / S. Tölke // Deutsch Methodenzeitschrift für Lehrer der deutschen Sprache. – 2008. – № 20. – URL: <https://deu.1sept.ru/article.php?ID=200802008> (mode of access: 12.08.2024).
9. Polgar, A. Auf dem Balkon. Kleine Erzählungen und Studien mit zehn Lithographien von Rolf Escher / A. Polgar. – Neu Isenburg: Edition Tiessen, 1989. – 33 S.
10. Соколова, Е. В. Феномены цвета и звука в осенней лирике Георга Тракля / Е. В. Соколова // Studia Litterarum. – 2023. – Т. 8. № 3. – С. 28–45.
11. Толмачев В. М. Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: о границах экспрессионизма / В. М. Толмачев // Вестник ПСТГУ. Филология. – 2007. – Вып. 4 (10). – С. 114–142.
12. Тынянов, Ю. Н. «Серрапионовы братья». Альманах I / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 132–135.

13. Шастина Е. М. Анималистические образы в прозе Э. Канетти и А. П. Платонова / Е. М. Шастина, Н. Э. Сейбель // Научный диалог. 2017. № 1. С. 105–116.

## ПЕЙЗАЖ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. ТУРГЕНЕВА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО» И БА ЦЗИНЯ «СЕМЬЯ»: ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ

Аннотация. В данной статье исследуется роль пейзажа в произведениях И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» и Ба Цзиня «Семья». Особое внимание уделяется тому, как природа служит отражением внутреннего состояния героев и социальных изменений, происходящих в обществе. В процессе анализа выявляется, что в обоих произведениях пейзаж выполняет ключевую роль в формировании эмоционального контекста, однако подходы авторов к изображению природы различаются. У Тургенева природа становится пространством для философских размышлений и личной медитации, отражает внутреннее состояние героев. В произведении Ба Цзиня через пейзаж акцентируется внимание на личных и семейных трагедиях, демонстрируется, как изменения в природе отражают социальные и культурные катастрофы. Сопоставительное исследование открывает новые горизонты для понимания взаимодействия человека и природы в контексте различных культур.

Ключевые слова: пейзаж, природа и человек, социокультурный контекст, философские размышления, социальный конфликт

Annotation: This article studies the role of landscape in I. S. Turgenev's works "The Nest of the Nobility" and Ba Jin's "The Family". Special attention is paid to how nature serves as a reflection of the inner state of the characters and social changes taking place in society. The analysis reveals that in both works landscape plays a key role in forming the emotional context, but the authors' approaches to the portrayal of nature differ. In Turgenev's work, nature becomes a space for philosophical reflection and personal meditation, reflecting the inner state of the characters. In Ba Jin's work, the landscape emphasizes personal and family tragedies and demonstrates how changes in nature reflect social and cultural catastrophes. The comparative study opens new horizons for understanding the interaction between man and nature in the context of different cultures.

Keywords: landscape, nature and man, socio-cultural context, philosophical reflections, social conflict

### Введение

Сопоставительное рассмотрение китайской и русской литературы становится все более актуальным в свете глобализации и культурного обмена, которые имеют место в современном мире. Обе литературные традиции, обладая глубокими корнями и богатым наследием, отражают уникальные культурные, социальные и философские контексты, однако в то же время они сталкиваются с общими вызовами и изменениями, связанными с современными реалиями. Литература обеих стран является важным средством осмысления исторических

процессов и социального бытия. Русская литература, начиная с произведений А.С. Пушкина и И.С. Тургенева и заканчивая творчеством современных авторов, традиционно фокусируется на темах человеческой судьбы, нравственного выбора и философских вопросов. В свою очередь китайская литература, представляемая такими авторами, как Ба Цзинь и Лао Шэ, также поднимает важные социальные и этические проблемы, отражая богатую культурную идентичность и многослойность китайского общества.

Актуальность темы исследования обусловлена способностью пейзажа обогащать текст, подчеркивая внутренние конфликты героев и отражая социальные реалии. В современном мире, где изменения происходят с огромной скоростью, обращение к образам природы позволяет глубже понять человеческие эмоции и переживания. В произведениях И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и Ба Цзиня «Семья» природа выступает не просто фоном, а активным участником событий, отражающим темы утраты, ностальгии. Основная идея статьи заключается в том, что пейзаж в этих произведениях играет ключевую роль в формировании эмоционального контекста и связан с глубиной философских размышлений персонажей.

### **Природа как отражение внутреннего состояния героев**

Пейзаж в произведениях Тургенева использовался как один из методов создания образа романтического, чуткого человека, поэтической души. Природа в его произведениях представляется прекрасным фоном, врываясь в жизнь героя, она украшает ее собою, способствуя созданию положительных, отзывчивых и героических образов. Г.Б. Курляндская пишет в книге «Художественный метод Тургенева-романиста»: «Широкие реалистические картины природы в произведениях Тургенева связаны с пониманием жизни как процесса, диалектически развивающегося, с пониманием того, как из всеобщего разъединения и раздробления выходит бесконечная гармония, в которой все, что существует, существует для другого. Природа все разъединяет, чтобы все соединить, «поэтому только через любовь можно к ней приблизиться» [1, с. 77].

В «Дворянском гнезде» Тургенев мастерски использует пейзаж для передачи эмоционального состояния главных героев, а также изображает их сущность посредством восприятия природы и явлений, происходящих в ней. Таким образом, читатель разгадывает персонажа, глубину его переживаний и его духовный мир.

В начале романа Лаврецкий предстает в момент предательства близкого человека, когда он душевно опустошен и не ждет от жизни ничего хорошего: «Он стал очень равнодушен ко всему» [2, с. 55]. Такой же мы видим и природу по дороге в его имение Васильевское: «Мысли его медленно бродили; очертания их были так же неясны и смутны, как очертания тех высоких, тоже как будто бы бродивших, тучек» [2, с. 60]. Но окружающая среда не всегда используется писателем как психологический прием параллелизма. Природа существует по своим законам, которые неведомы человеку. Таким предстает сад в Васильевском: «усадебная Глафиры Петровны не успела одичать, но уже казалась погруженной в ту тихую дрему, которой дремлет всё на земле, где только нет

людской, беспокойной заразы» [2, с. 63]. Эта красота контрастирует с внутренним чувством Федора Лаврецкого до встречи с Лизой Калитиной, он испытывает разочарование и тоску по утраченной жизни. Лаврецкий осознает, что жизнь его бессмысленная, погружена в упадок, и это вызывает глубокую печаль. Природа, полная жизни, сопоставляется с внутренним состоянием героя, что создает многослойность конфликта.

В «Семье» Ба Цзинь также использует природу для отражения эмоциональных переживаний. Сад, некогда символизирующий счастье, теперь был запущен: «Сад, когда-то полный жизни и радости, теперь выглядел заросшим. И даже цветы, яркие и живые, потеряли свои краски» [4, с. 211]. Эти образы демонстрируют упадок не только имения, но и традиционных ценностей в целом. Здесь пейзаж служит как фоном, так и свидетелем личных трагедий, при этом усиливая атмосферу безнадежности, образуя параллели между внутренними конфликтами героев и окружающей их природой. Наблюдение за угасанием и одичанием сада напоминает о том, как отдельные судьбы переплетаются, создают и изменяют историю рода и всей нации.

### **Философские размышления и пейзажные зарисовки**

Пейзаж в «Дворянском гнезде» становится пространством для философских размышлений. В моменты уединения Федор Лаврецкий обдумывает свою жизнь, находя утешение в природе. Для него пейзаж наполнен особым потаенным смыслом. Эти размышления подчеркивают связь между внутренним миром героя и природой, создавая глубокую атмосферу философского поиска. В конце романа герой посещает сад Калитиных, который становится символом вечности. «<...> липы немного постарели и выросли в последние восемь лет, но тень их стала гуще; зато все кусты поднялись, малинник вошел в силу» [2, с. 156].

В «Семье» Ба Цзинь использует природу как метафору утрат. Когда в произведении наступает кризис, погода становится дождливой: «Дождь бесконечно капал, словно небесные слезы, отзываясь на нашу печаль» [4, с. 202]. Здесь природа не только отражает эмоциональные переживания, но и усиливает их, создавая атмосферу безысходности. Погода служит фоном для глубоких внутренних конфликтов героев, что подчеркивает их зависимость от окружающей среды.

### **Конфликт традиций и социальные изменения**

Пейзаж также отражает конфликт между традиционным укладом жизни и современными изменениями. Роман «Дворянское гнездо» начинается весной, которая олицетворяет начало новой жизни, любовь, надежду на светлое будущее. Осенью Лиза и Лаврецкий вынуждены расстаться. Смена времен года символизирует неизбежность изменений в мироздании. Так Тургенев подчеркивает цикличность жизни, а также потерю прежних идеалов. Зима, наступающая после яркой осени, символизирует конец и упадок, как и жизнь самого Федора, который чувствует себя потерянным в мире.

В «Семье» природа становится символом угнетения и социальных конфликтов. Запущенные поля и сады служат метафорой утраченных возможностей и надежд. Ба Цзинь описывает, как новое поколение, отвергая традиции, сталкивается с внутренними конфликтами: «Молодые, отвергая традиции, не замечали, как уходят корни» [4, с. 290]. Эти слова подчеркивают напряжение между старым и новым. Природа становится не только фоном, но и активным участником социального диалога. В этом контексте разрыв между поколениями и уходящие традиции становятся яснее через образы природы.

### **Заключение**

Сопоставительное рассмотрение пейзажей в произведениях И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и Ба Цзиня «Семья» раскрывает многообразие рассматриваемых произведений. В обоих романах природа выступает как зеркальное отражение внутреннего мира персонажей: у Тургенева она наполняется ностальгией и утратой, создавая атмосферу меланхолии, тогда как в «Семье» Ба Цзиня пейзаж становится сценой для драматических конфликтов между традиционным обществом и новыми веяниями, усиливая напряжение и динамизм.

Символическая наполненность описаний природы в этих произведениях также заметно различается. В «Дворянском гнезде» пейзаж тесно связан с дворянским укладом жизни, который постепенно угасает, в то время как у Ба Цзиня он становится полем столкновения старых и новых ценностей, отражая трансформации в китайском обществе. Тургеневская природа связана с цикличностью времени и неизбежностью перемен, в «Семье» пейзаж демонстрирует динамику жизни, подчеркивая изменения, происходящие в судьбах героев.

Природные образы становятся индикаторами социальных реалий. В одном случае мы наблюдаем распад дворянского уклада жизни, в другом – переход к новой социальной структуре. Пейзаж углубляет понимание внутренних конфликтов: у Тургенева он создает ощущение потерянности и одиночества, а у Ба Цзиня подчеркивает борьбу героев за идеалы и место в мире.

Наконец, использование природных образов у обоих авторов явно подчеркивает стилистические особенности их письма: Тургенев часто прибегает к романтическим и идиллическим описаниям, Ба Цзинь же вводит более резкие и контрастные элементы, отражая накал конфликта и напряженность в отношениях. Таким образом, сопоставление пейзажей в «Дворянском гнезде» и «Семье» углубляет наше понимание не только личных переживаний героев рассматриваемых произведений, но и более широких социальных и культурных контекстов, в которых они живут, создавая богатую палитру смыслов и образов.

### **Библиографический список**

1. Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста / Г.Б. Курляндская. Тула: Приокское кн. изд-во, 1972. 342 с.
2. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем / И.С. Тургенев. В 30 т. Т. VI.

М.: Наука, 1981. 495 с.

3. Ба Цзинь Семья / Ба Цзинь. Пекин: Пекин кн. изд-во, 1998. (巴金“家”//译林出版社). – 379 с.

4. Гимранова Ю. А. Трансформация образа тургеневской девушки в современной русской литературе // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 33-39.

5. Сейбель Н.Э. История китайской литературы от древности до монгольского нашествия: учебное пособие / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд. ЮУрГГПУ, 2024. – 145 с. ISBN 978-5-907790-89-6

## РУССКАЯ ЖЕНСКАЯ ПРОЗА XX ВЕКА В РЕЦЕПЦИИ КИТАЙСКОЙ КРИТИКИ

Аннотация. В статье выявляются разные аспекты рецепции женской прозы России китайскими критиками. Доказывается, что русская женская проза XX века привлекала внимание многих ученых и критиков. Однако из-за языкового барьера и отсутствия полных переводов и публикаций произведений русских писательниц, большинство исследователей ограничиваются анализом творчества наиболее знаковых фигур русской женской литературы. Китайские критики отмечают, что произведения русских писательниц открывают простор для раскрытия глубоких психологических аспектов, внутренних женских противоречий, самоконфликтов, и с помощью слова создают свой собственный мир, в котором доминирует женская субъективность, а не мир бытия.

Ключевые слова: женская проза, рецепция, критика, женская субъективность

Annotation: The article reveals different aspects of Chinese critics' reception of Russian women's prose. It is proved that Russian women's prose of the twentieth century has attracted the attention of many researchers and critics. However, due to the language barrier and the lack of full translations and publications of works by Russian women writers, most researchers have been restricted to analysing the works of the most significant figures of Russian women's literature. At the same time, Chinese academics have noted that the works of Russian women writers open up space for revealing deep psychological aspects, internal female contradictions, self-conflicts, and through the word create their own world dominated by female subjectivity rather than the world of being.

Keywords: women's prose, reception, criticism, female subjectivity

В русском литературном мире конца XX века бурное развитие женской прозы стало ярким феноменом, привлечшим внимание многих ученых как в России, так и за рубежом. Появление этого феномена связано не только с принятием западных феминистских литературных теорий и ориентацией на них в российских литературных и академических кругах с начала 1980-х годов, но и с историей развития самой традиционной русской женской литературы.

Русской литературе всегда уделялось большое внимание в Китае, а с 1980-х годов все больше ученых стали обращаться к женской прозе и исследовать ее с разных аспектов. Прежде всего, с точки зрения теории феминизма, а также уникальности творческого письма наиболее ярких представительниц этого направления русской литературы.



Цель данной статьи – выявить разные аспекты рецепции женской прозы России китайскими критиками.

Если в начале формирования женской прозы как уникального явления в российском литературоведении разгорается дискуссия о том, следует ли рассматривать женскую литературу как отдельное явление, то в китайских академических кругах основное внимание было сосредоточено на том, как определить особенности женской литературы. Некоторые ученые утверждали, что «женская литература – это литература, которая начинается с самосознательной женской позиции и бросает вызов гнету мужской гегемонистской политики через изображение гендерных отношений, чтобы найти новый женский субъект» [1, р. 267].

Большинство китайских ученых рассматривают женскую прозу 1980-2000-х гг. в более широком контексте всей женской литературы, то есть творчества женщин-писательниц. Китайские переводы и исследования в этой области были посвящены творчеству наиболее известных русских писательниц. Так, в сборник «Женщины Москвы», подготовленный Сунь Мэйлин, были включены произведения Людмилы Петрушевской, Дины Рубиной, Юнны Мориц и др. В серии современных русских романов, выпущенной издательством Кун Лунь в 1995 году, был издан роман «Медея и ее дети» (1996) Людмилы Улицкой\* в переводе Ли Иннань и Инь Чэн. В книгу «Мария, не плачь – избранные произведения современной русской литературы» были включены произведения Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Лидии Чуковской; а в 2003 году издательство Лицзян выпустило серию произведений Русской Букеровской премии, в которую вошел роман Улицкой «Казус Кукоцкого» (2000). Кроме того, в китайских литературных журналах стали систематически печататься статьи о русских писательницах. Например, в журнале «Русская литература и искусство» в выпуске № 2 за 1995 год было опубликовано интервью Татьяны Толстой Юй Ичжун, а также статья исследователя Сунь Мэйлин «Крылья русской женской литературы», которая представляет собой более полное изложение истории русской женской литературы XX века. Она утверждает, что женщины-писательницы долгое время не получали должного внимания из-за того, что искаженные социальные реалии приковывали подавляющее большинство женщин к семье, и женщины, таким образом, не могли раскрыться. Автор подчеркивает, что женское творчество действительно отличается от мужского, и это отличие заключается в «врожденной чувствительности и интуиции женщин, в их более глубоких, чем у мужчин, переживаниях радостей и несчастий жизни, материального изобилия и лишений, душевных травм» [2, р. 5].

В статье Сунь Мэйлин дается обзор русской женской литературы с начала XX века до конца восьмидесятых годов, описывается содержание женского творчества восьмидесяти лет с точки зрения положения женщины в обществе, общественной морали и т. д., а также представлена литература женской диаспоры, мемуары. Кроме того, автор кратко рассматривает творческие особенности трех писательниц: Петрушевской, Толстой, Чуковской. Эта статья – предпринятая китайским критиком попытка описать развитие русской женской литературы с феминистской точки зрения.

В последние годы в литературоведческих журналах Китая были опубликованы эссе и статьи о творчестве Л. Улицкой и Т. Толстой, например, статьи Дуань Лицзюнь «Второстепенные персонажи в романах Улицкой» (в журнале «Исследования зарубежной литературы», № 3, 2000) и Чжоу Сянлу «Краткое обсуждение рассказов Толстой» (в журнале «Современная зарубежная литература», № 3, 2001). О феномене русской женской литературы писали Чжан Цзяньхуа в статье «Различные явления обобщения в русской литературе конца века» («Современная зарубежная литература», № 4, 2001) и Инь Гуйсян в статье «Русская литература в переходный период» (Журнал Фуданьского университета [Издание философии и социальных наук], № 2, 2003). В журнале «Динамика зарубежной литературы» опубликованы исследования о рецепции русской прозы в мире, например, в 1995 году Хоу Вэйхун пишет «Американцы говорят о русских женских романах». В 2002 году Чжан Сяоцян и Хоу Вэйхун, соответственно, сделали введение к Букеровской премии, полученной Улицкой, а также рассказали о содержании произведений лауреатов этой премии.

В монографии Чэнь Фана «Изучение современной русской женской прозы» (2007) подробно описаны возникновение и развитие женской литературы, связь между феминистской теорией литературной критики и женской литературой; три основные темы, характерные для современной русской женской прозы: тема выживания, тема любви и тема смерти, а также кратко рассмотрены традиционные и современные образы женщин, созданные в произведениях русских писательниц.

В том же году Чэнь Фань опубликовала в журнале «Русская литература и искусство» статью «Жестокий и сентиментальный – о стиле нового натурализма и нового сентиментализма в современных русских женских прозаических романах», в которой рассказала о появлении новых идей и жанров в женской литературе 1990-х годов. Автор относит «Сонечку» и «Казус Кукоцкого» Улицкой к новому сентиментализму, для которого характерны внимание к тонким эмоциональным изменениям душевного мира обычных женщин, использование социальных явлений лишь как культурного фона без оценки, включение в текст изображения женского тела, слияние автора с главной героиней, создание нового повествовательного стиля, где история разворачивается с точки зрения «я».

В 2014 году в статье «Феминистское движение и женский нарратив в современной российской литературе» Чжан Цзяньхуа подробно рассказала о двух этапах современного феминистского движения в России, его возникновении и развитии, а также о его представителях и основных идеях. Автор предлагает три основные формы женских нарративов: «воображаемые женщины», «рассказывающие женщины» и «самонарратив». На примере Медеи, героини романа «Медея и ее дети», автор предлагает современным женщинам переосмыслить отношения между семьей и собственной самореализацией.

Китайские критики отмечают, что произведения русских писательниц открыли простор для раскрытия глубоких психологических пластов, внутренних противоречий женщин, самоконфликтов, и с помощью слова они создают собственный мир, управляемый женской субъективностью, а не тот,

существование которого подпитывается мужскими устремлениями и идеалами. Женская литература – неотъемлемая часть современной русской литературы.

Русская литература всегда интересует исследователей в Китае и неудивительно, что русская женская проза также привлекает внимание многих ученых и критиков. Однако из-за языкового барьера, отсутствия полноценных переводов и публикаций произведений русских писательниц, большинство исследователей ограничивались анализом произведений наиболее известных русских писательниц, таких как Л. Улицкая, Л. Петрушевская, Т. Толстая. Это говорит о том, что изучение современной русской женской прозы в Китае представляется недостаточно систематическим и полным. Хотя китайские ученые и критики анализировали и исследовали женскую литературу с разных точек зрения, таких как художественное творчество, творческий субъект, женский образ, гендерная теория, единственной монографией о русской женской литературе, в которой наиболее полно разрабатывается женская тема, является работа Чэнь Фань (2007). К сожалению, необходимо констатировать, что практически нет работ, в которых рассматривается русская и китайская женская проза в компаративистском аспекте.

Таким образом, значимость русской женской литературы определяется, прежде всего, факторами, непосредственно связанными с рецептивными установками. Рассматривая прозу современных авторов, исследователи акцентируют внимание на ее связи с литературной традицией, с новыми веяниями в философии и психологии. Как правило, они не ограничиваются изображением женского быта, осмысливает его бытийно, представляют опыт гармонизации гендерных оппозиций или конфликтов.

Примечание: (\*) – признана Минюстом иностранным агентом

### Библиографический список

7. 王光明: 《文学批评的两地视野》, 北京大学出版社, 2002 年, 300 页. – Ван Гуанмин. Литературная критика в двух местах. Издательство Пекинского университета, 2002. 300 с.

8. 孙美玲: 《<莫斯科女人>前言》, 载孙美玲选编: 《莫斯科女人》, 河北教育出版社1995 年, 490 页. – Сунь Мэйлин. Предисловие к «Женщинам Москвы» // Женщины Москвы. Издательство Хэбэй, 1995. 490 с.

9. Гимранова Ю. А. Трансформация образа тургеневской девушки в современной русской литературе // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 33-39.

10. Маркова Т.Н. Рецепция творчества В.Г. Распутина в китайской критике: «Прощание с Матерой» / Т.Н. Маркова. – Вестник Бурятского государственного университета. Филология, 2023, – № 2. – С. 56-61.

## ПЕЙЗАЖ В СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ И.С. ТУРГЕНЕВА И ЛУ СИНЯ

Аннотация: Представленная статья посвящена рассмотрению пейзажа как категории сопоставительной поэтики. Фактической основой работы стали стихотворения в прозе И.С. Тургенева («Senilia») и Лу Синя («Дикие травы»). Установлено, что изучение разных приемов описания природы в компаративном аспекте ведет к более глубокому пониманию идентичности русской и китайской литератур. Сделан вывод о том, что в отличие от абстрактного и символического стиля Лу Синя, И.С. Тургенев использует в создании пейзажа более прямой и повествовательный подход, фокусируясь на жизни и отношениях своих героев в контексте их социального окружения.

Ключевые слова: пейзаж, И.С. Тургенев, Лу Синь, стихотворение в прозе, тропеический язык.

Annotation: The presented article is devoted to the consideration of landscape as a category of comparative poetics. The factual basis of the work are prose poems by I.S. Turgenev ('Senilia') and Lu Xin ('Wild Grasses'). It is established that the study of different methods of describing nature in a comparative aspect leads to a deeper understanding of the identity of Russian and Chinese literature. It is concluded that in contrast to the abstract and symbolic style of Lu Xin, I.S. Turgenev uses a more direct and narrative approach in creating the landscape of nature, focusing on the lives and relationships of his characters in the context of their social environment.

Keywords: landscape, I.S. Turgenev, Lu Xin, prose poem, tropical language.

Пейзаж как категория сопоставительной поэтики подробно изучена в исследованиях российских и китайских литературоведов. По мнению М.Н. Эпштейна, пейзаж – это «интегрированное видение природы, детализированное через решетку взаимосвязанных элементов повествования» [1, с. 303]. В китайском литературоведении сложились разные точки зрения на категорию пейзажа. В их основе лежит концепция пейзажа (шаньшуй), которая выходит за рамки простой физической топографии и воплощает в себе глубокий синтез природы, человеческих эмоций и философского понимания. В частности, Ван Вэньцзяня подчеркивает динамическую взаимосвязь между внутренними эмоциональными состояниями (qing) и внешними условиями окружающей среды (jing) [2, с. 102].

Фактической основой статьи являются стихотворения в прозе И.С. Тургенева «Sinilia» и Лу Синь «Дикие травы», в которых особое место занимают природные образы и символы, олицетворяющие многоцветия природы и богатство человеческих переживаний.

Установлено, что И.С. Тургенев в описании природных образов, а также чувства тоски по родине и воспоминанию о ней часто обращался к чистым и лаконичным цветам («Как хороши, как свежи были розы...», «Сон» и другие). К примеру, в «Деревне» семантически значимым является описание голубого неба («...на тысячу верст кругом Россия – родной край. Ровной синевой залито всё небо» [3, с. 125]), в «Синем царстве» – красивых белых парусов, моря с золотой рябью, подобно чешуе; в стихотворении в прозе «Голубка» – спелой золотой пшеницы и белых голубей. Черный, серый и желтый цвета часто используются автором для обозначения смерти, они являются способом описания его размышлений об одиночестве и старости. Обращение к насыщенным цветовым контрастам – один из основных писательских приемов Тургенева для создания контрастов как природного мира, так человеческих чувств.

Многие миниатюры в «Диких травах» Лу Синя продолжают эту традицию тургеневских описаний предметов. Лу Синь также использует колористические эпитеты, чаще всего – это цвета контрастного характера, например, черный и белый. Так, два главных героя миниатюры «Прохожий» – старик (с седыми усами, в черном халате) и прохожий (с черными усами, в потертом черном пиджаке и черных брюках) – раскрываются через особенную «цветовую» характеристику.

В произведениях Лу Сюня черный цвет часто используется для создания различных отчаявшихся и одиноких персонажей, в том числе для изображения фигуры путника, который считается воплощением образа самого писателя. В частности, в «Прощении теней» слово «тьма» повторяется восемь раз. Это сделано для создания гнетущей атмосферы и передачи психологической противоречивости главного героя.

Полагаем, что выбор Лу Сюнем черного цвета в качестве основного в «Диких травах» связан с китайской национальной культурой, в которой данный цвет – символ неопределенности. И напротив, белый цвет – классический образ чистоты и красоты. В «Снеге» белый снег – символ ранней весны, «белый в обрамлении темно-зеленых цветов зимней сливы»; цветовой контраст «черное-белое» особенно ярко передает основной конфликт: надежда-отчаяние («...Да, это был одинокий снег, мертвый дождь...» [5, с. 302]).

На фоне мировой литературы сопоставление «Диких трав» Лу Синя и стихотворений в прозе «Деревня» И.С. Тургенева представляет собой увлекательное исследование контрастов и сходств. Оба произведения посвящены тонкостям человеческого опыта на фоне общественных перемен, но при этом они возникли в разных культурных и исторических контекстах.

«Дикие травы» – это сборник стихотворений в прозе, который знаменует собой значительный отход от традиционных повествовательных форм, которые сложились в китайской литературе в XX веке. Произведения Лу Синя в «Диких травах» отличаются лирической насыщенностью и пронзительным символизмом. Мир является своего рода развернутой метафорой человеческого состояния, отражает борьбу духа с ограничениями общественных норм и несправедливостью. Эти стихотворения в прозе колеблются между надеждой и

отчаянием, отражая сложное взаимодействие личного и коллективного опыта в быстро меняющемся Китае.

С самого начала Лу Синь увлекает нас мыслью о том, что «дикие травы», которые он описывает в своих рассказах, символизируют простых граждан Китая: «Дикая флора. Их корни поверхностны, их цветы и листья, возможно, не слишком эстетичны, но они впитывают утреннюю росу, они впитывают воду, они впитывают кремы, и каждая их ниточка горячо цепляется за жизнь. Они выдерживают топтание, они выдерживают, когда их рубят, пока они дышат, пока не умрут, пока не разложатся» [5, с. 291]. Писатель надеется, что с рассветом нового правления население сможет также трансформироваться и отказаться от характеристик прежних, устаревших китайских форм жизни: «Подземное пламя смещается, торопясь. Если магма извергнется, она испепелит всю дикую флору и даже высоченные деревья» [5, с. 300].

В стихотворении в прозе «Осенняя ночь» образы цветов и деревьев в воображении героя наделяются свойствами человеческого сознания: «Когда расцветет кроваво-красная гардения, тогда и финиковые деревья будут охвачены снами розовых цветов и изогнутся под бременем зеленой листвы...» [5, с. 293]. В «Диких травах» писатель обращается к экзистенциальным философским вопросам веры, загробной жизни, эфемерности времени, что позволяет читателю признать скоротечность его земного бытия. Основные характеристики лирической миниатюры – лаконичность и плотная информационная наполненность, способность ясно излагать мысли и делать их понятными аудитории – как нельзя лучше соответствуют способностям Лу Синя.

Появляются и другие параллели: и «Дикие травы» Лу Синя, и «Senilia» И.С. Тургенева – это прежде всего поэтические размышления, выражающие глубокое благоговение перед природными просторами родных мест. «Красивая сказка», «Снег», «Осенняя ночь» Лу Синя и «Деревня», «Голуби» Тургенева – образцы нескрываемого восхищения и гордости авторов за родные пейзажи.

Примечательно, что до начала XX века западная литература, в том числе и русская, была в Китае практически неизвестна. Значительная часть переведенной литературы вдохновляла китайских писателей, которые впоследствии воплощали это влияние в своих произведениях, хотя и с учетом уникальных культурных особенностей Китая. В этом контексте Лу Синь, глубоко вдохновленный русским классиком, изобретательно адаптировал форму стихотворения в прозе для своего собственного художественного выражения.

Углубление в богатый язык произведений Лу Синя, особенно «Осенней ночи», «Снега» и предисловия к «Диким травам», обнаруживает мастерское использование таких тропов, как эпитеты, метафоры и олицетворения. Они не только усиливают художественность прозы, но наделяют его повествования глубоким смыслом и эмоциональной глубиной.

Так, в рассказе «Осенняя ночь» Лу Синь создает образную сцену, которая выходит за рамки простого описания времени года. Китайский писатель описывает луну как молчаливого хранителя ночи, отбрасывающего серебряное сияние, которое открывает красоту, скрытую во тьме. Это метафорическое

изображение побуждает читателя найти утешение и красоту в моменты одиночества.

Предисловие к «Диким травам» Лу Синь описывает травы как воинов, сражающихся со стихиями, стоящих вопреки самым суровым ветрам: «Дикие травы. Корни у них неглубокие, цветы и листья некрасивые, но они впитывают росу, впитывают воду, ... Но я спокоен, мне радостно. Я готов смеяться, готов неть. » [5, с. 291].

Тропеический язык при описании природы в «Диких травах» позволяет раскрывать потенциальные смыслы стихотворений в прозе, тогда как И.С. Тургенев использует в «Senilia» более прямой и повествовательный подход, фокусируясь на жизни, отношениях и борьбе своих героев в рамках их социального окружения.

Подробные описания русской деревни в произведении «Деревня», а также нюансы изображения крестьянских характеров свидетельствуют о глубокой связи автора с землей и сочувственном понимании человеческой судьбы в контексте того времени.

Если «Дикие травы» Лу Синя – это абстрактный, аллюзорный и глубоко личный сборник, то «Деревня» Тургенева опирается на осязаемые реалии, предлагая заглянуть в жизнь своих героев через подробное и структурированное повествование. Оба автора используют природу как важнейший элемент в своих произведениях, но их подходы отражают их разные проблемы. У Лу Синя природа – это пейзаж разума, символизирующий внутреннее состояние и экзистенциальные дилеммы, в то время как у И.С. Тургенева она изображается более реалистично, подчеркивая связь между людьми и окружающей средой, раскрывая нравственно-социальные последствия сельской жизни.

### **Библиографический список**

1. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.
2. Ван Вэньцзянь. Образы природы в русской и китайской поэзии 1910-1920-х годов // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2007. № 5 (23). – С.101–103.
3. Гимранова Ю.А. И.С. Тургенев и современная русская литература / Ю.А. Гимранова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. - 2017. - Т. 9. - Вып. 3. - С. 88-95.
4. Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. / И.С. Тургенев. Т. 10. М.: Наука, 1982. – 608 с.
5. Лу Синь. Повести и рассказы. М.: Худ. литература, 1971. – 496 с.
6. Сейбель Н.Э. История китайской литературы от древности до монгольского нашествия: учебное пособие / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд. ЮУрГГПУ, 2024. – 145 с. ISBN 978-5-907790-89-6

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В ПРЕПОДАВАНИИ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ И ВУЗЕ. ВОЕННАЯ ТЕМА В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ

УДК: 378  
ББК: 74.480.05

Креницына О.П.,  
г.Пермь,  
Малькевич А.А.,  
г.Бердянск,  
Камаев Т.Е.,  
г.Бердянск

## АКТУАЛЬНЫЕ МЕДИАПРАКТИКИ, РЕАЛИЗОВАННЫЕ В РАМКАХ ПРОЕКТА «УНИВЕРСИТЕТСКИЕ СМЕНЫ» КАК ИНСТРУМЕНТ УСПЕШНОЙ КУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ<sup>1</sup>

Аннотация: В статье рассматривается проект «Университетские смены», реализуемый в Пермском гуманитарно-педагогическом университете с 2022 года, который направлен на культурную адаптацию и интеграцию школьников из различных регионов России, включая новые регионы, такие как Луганская и Донецкая Народная Республика. В рамках проекта проводятся тематические смены, включая мастер-классы, тренинги и культурные мероприятия, с которыми знакомятся участники культуры из разных регионов страны. Особое внимание уделяется включению медиапрактик и медиатехнологий в образовательные программы, которые способствуют развитию цифровой грамотности и творческого мышления в будущем. Участники имеют возможность освоить навыки медиажурналистики и монтажа, а также познакомиться с историей и культурой Пермского края посредством интерактивных лекций и мастер-классов.

Ключевые слова: университетские смены, культурная адаптация, медиапрактика, медиатехнологии, Пермский гуманитарно-педагогический педагогический университет, межкультурные связи.

Annotation: The article discusses the University Shifts project, implemented at Perm Pedagogical University since 2022, which is aimed at cultural adaptation and

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках государственного задания Министерства Просвещения Российской Федерации по теме «Формирование медиаграмотности у будущих педагогов в системе высшего образования: вызовы и возможности» (соглашение № 073-03-2024-005/2 от 27 августа 2024 г).



integration of schoolchildren from various regions of Russia, including new regions such as the Luhansk and Donetsk People's Republics. The project includes thematic shifts, including master classes, trainings and cultural events, which are familiar to cultural participants from different regions of the country. Particular attention is paid to the inclusion of media practices and media technologies in educational programs that contribute to the development of digital literacy and creative thinking in the future. Participants have the opportunity to master the skills of media journalism and editing, as well as get acquainted with the history and culture of the Perm Territory through interactive lectures and master classes.

**Keywords:** university shifts, cultural adaptation, media practice, media technologies, Perm Humanitarian and Pedagogical Pedagogical University, intercultural relations.

«Университетские смены» – это образовательный проект, реализуемый в Пермском педагогическом университете с 2022 года, направленный на культурную адаптацию и интеграцию школьников из различных регионов России, включая новые регионы, такие как Луганская Народная Республика, Донецкая Народная Республика и Белгородская область. В рамках проекта проводятся тематические смены, которые включают мастер-классы, тренинги, экскурсии и культурные мероприятия, знакомство участников с представителями промышленности и культуры России и Прикамья.

Проект реализуется при поддержке Министерства просвещения РФ совместно с Министерством науки и высшего образования РФ и Российским движением детей и молодёжи. Он направлен на знакомство российских школьников с культурой и историей регионов страны. Педагогические вузы становятся площадкой для смен и готовят образовательные программы, которые учитывают местные особенности, традиции и социально-экономическую специфику региона. Пермский педагогический университет трижды становился оператором смен – летом 2022 года, весной 2023 года, осенью 2024года.

Специально для проекта «Университетских смен» команда Пермского педагогического университета разработала уникальную культурно-образовательную программу, отвечающую запросам времени, соответствующую современным подходам к образованию и организации культурного досуга молодежи. Проект направлен на укрепление межкультурных связей между регионами России, на развитие творческого мышления в молодежи, укрепление межрегионального взаимодействия и помощь школьникам в освоении национальных традиций и ценностей. Каждая смена длилась 11 дней и раскрывала различные темы, связанные с культурным наследием региона и современными достижениями в сфере образования. Команда университета стремилась органично соединить в программе образовательную, просветительскую и досуговую составляющие, показать уникальность Пермского края, специфику исторического и культурного контекста региона, заинтересовать школьников, как будущих абитуриентов, современной инфраструктурой педагогического университета, сформировать привлекательный образ современного педагогического образования. «Это

весьма сложная задача – совместить несколько смыслов сразу. Однако опыт реализации предыдущих смен вместе с помощью партнеров, а также при поддержке федерального Министерства просвещения и регионального Министерства образования и науки позволил нам сформировать насыщенную, полезную и комплексную программу, которая познакомит ребят из новых регионов с главными особенностями нашего края, а также с особенностями подготовки будущих профессионалов для образовательной сферы нашей страны» [3], – отметил Евгений Чащинов, проректор по воспитательной работе и молодежной политике ПГГПУ.

В результате реализации каждой смены команда педагогического университета внимательно изучала отзывы ребят и педагогов, учитывала пожелания для усовершенствования программы для будущих участников. В целом программы «Университетских смен» ПГГПУ получили высокие оценки педагогов и школьников благодаря грамотно продуманной концепции, насыщенной разноформатными образовательными, развлекательными и культурно-просветительскими практиками. Каждая программа включала в себя несколько блоков: интерактивные экскурсии, знакомство с культурным пространством города, погружение в исторический и культурный контекст региона, знакомство с инфраструктурой вуза как с современной образовательной площадкой, оснащенной современным оборудованием для реализации прогрессивных научных исследований и самых смелых экспериментов. Так педагоги, сопровождавшие участников, отметили высокий уровень технологической оснащенности Пермского педагогического университета, который предоставил школьникам широкие возможности в освоении важных на сегодняшний день навыков в области цифровой и медиаграмотности. Участникам смен особенно запомнились интерактивные мастер-классы в Технопарке «Кванториум» имени В. С. Мерлина, где школьники осваивали возможности компьютерных технологий, в частности, функции 3D –принтера, познакомились с современными медиатехнологиями в студии видеозаписи, где ребята осваивали навыки медиажурналистики и цифрового монтажа, а также смогли записать свои первые интервью.

Организаторы ставили цель внедрить в программу «Университетских смен» наиболее актуальные направления современного образования, например, такие как медиапедагогика. Поэтому особое внимание уделялось интерактивным форматам, цифровым технологиям и медиапрактикам. В рамках этого проекта были реализованы различные медиапроекты, которые помогают участникам интегрироваться в новую культурную среду и осваивать образовательные программы.

Приведем примеры успешных форматов, которые особенно отмечены педагогами. Знакомство с культурой и историей региона, который принимает гостей, начинается с интерактивного путешествия «Знакомьтесь, Пермский край» (автор программы О.П.Криницына, доцент ПГГПУ).

Целью интерактивного путешествия «Знакомьтесь – Пермский край» является знакомство с уникальной историей Пермского края с применением медиатехнологий, создание условий для адаптации к новой культурной и

социальной среде в контексте развития коммуникативной компетентности на лингво-краеведческом материале Пермского края.

В условиях дистанционного формата проведения мероприятия используется платформа СФЕРУМ. Мероприятие проводится в два этапа. Материалом для разработки лекций стали работы пермских ученых по истории и этнографии Пермского края (Черных А.В. «Народы Пермского края. История и этнография» [4], Агафонова Н.Н. «Страницы истории земли Пермской» [1], Чагин Г.Н. «Народы и культуры Урала в XIX-XX вв.» [2]).

На первой встрече «Знакомьтесь – Пермский край» участники знакомятся в форме интерактивной лекции с Пермским краем как субъектом Российской Федерации, историей его возникновения, народами, заселявшими территорию. Затем в формате мастер-класса «Карта Пермского края», на готовом шаблоне карты Пермского края располагают с помощью карточек-помощников названия значимых географических объектов (Реки: Кама, Чусовая, Сылва, Вишера. Города: Пермь, Чайковский, Чусовой, Губаха, Кунгур, Лысьва, Кизел, Александровск и др., Географические объекты: Усьвинские столбы, Кунгурская ледяная пещера, Голубые озера Александровска, Каменный город Чусового и др.). Украшают карту традиционными орнаментами национальных костюмов народов Пермского края (выдаются готовые узоры). Содержание интерактивной лекции:

Пермский край занимает особое место в этнокультурном ландшафте Евразии. Его положение на границе нескольких этнокультурных зон – Урала, Поволжья и Западной Сибири, Европы и Азии, природные зона - леса и степи, удобные транспортные водные и сухопутные пути, определили судьбу Пермского Прикамья как исторически важного «перекрестка», где в прошлом и настоящем пересекались судьбы многих народов.

По этническому многообразию регион и в настоящее время занимает одно из ведущих мест в составе регионов России. При этом основной и доминирующий этнической культурой в регионе являются традиции русских. Русские составляют более 85% в составе всего населения Пермского края, имеют наибольший ареал расселения в регионе и проживают во всех административных районах, кроме того принципиальным оказывается влияние, которое русская культура оказала на культуру других народов Прикамья. Пермский край - территория естественного билингвизма на базе русского и коми-пермяцкого языков, что сказывается и на специфическом лексическом составе пермского диалекта. Так, топонимы Края в большинстве своем являются калькой с коми-пермяцкого языка. Пермский Край обладает уникальной историей заселения, строившейся на взаимодействии местных племен и приезжих русских, что находит отражение в пермских сказках и легендах, а также текстах современной литературы (А. Иванов «Золото бунта», «Чердынь-княгиня гор» и др.). Климат Пермского края характеризуется специфическими природными явлениями (каменными статуями, ледяными пещерами, уникальными заливами). Большое количество специфических представителей животного мира можно найти на пермской территории, эндемики в животном мире Пермского края обладают уникальными характеристиками в мире, например, алопекоза кунгурская.

*Сценарный ход интерактивной лекции с элементами мастер-класса «Знакомьтесь – Пермский край».*

Необходимое оборудование: ноутбук, презентация PowerPoint, рабочие листы с черно-белым изображением карты Пермского края, ролик «Пермский край», цветные карандаши. Мотивационный этап: ролик о необыкновенной природе и особенностях истории Пермского края.

Слово ведущего: Россия – крупнейшее государство во всем мире. Посмотрите на слайд (слайд 1. Изображение карты России). На карте вы видите территорию России. У каждого государства есть свои символы. Как вы думаете, что это за символы? (слайд 2. Изображены герб, флаг и человек, поющий гимн). Это герб, флаг и гимн.

Кто знает, из каких цветов состоит флаг России? Посмотрите на слайд. На флаге мы видим белый, синий и красный цвет. Белый цвет означает мир, чистоту; синий – небо, верность и правду; красный – храбрость.

Следующий символ – это герб. Посмотрите, на гербе изображен двуглавый орел. В своих мощных когтях он держит скипетр и державу. Две его головы смотрят в две стороны света на Запад и Восток, а расправленные крылья показывают силу и мощь.

Следующий символ – это гимн. Гимн - это торжественная песня. Его слушают стоя. Гимн звучит на торжественных собраниях, на спортивных аренах во время чествования победителей данной страны. Звучит гимн России (слушаем стоя).

Президентом России является Владимир Владимирович Путин. Какой город является столицей России? (слайд 3. На карте России, обозначена точка, Москва) Москва – столица России.

3. Основная часть. Мы рады приветствовать гостей в Пермском крае. Это большая и важная для страны территория. (слайд 4. На карте России обозначена территория Пермского края). Размеры Пермского края таковы, что на его территории может разместиться Бельгия, Нидерланды, Швейцария, Дания, а еще останется место для Москвы и Нью-Йорка. С севера на юг протяженность территории Края 645 км, с запада на восток – почти 420 км. Границы Пермского края извилисты и имеют протяжённость более 2,2 тыс. км.

Также, как и у страны, у нашего Пермского края есть свой флаг и герб. Страной руководит президент, а в Пермском крае ему помогает губернатор. Губернатором Пермского края является Махонин Дмитрий Николаевич.

Задание № 1. Найди на карте «голубые дороги», то есть реки. Реки – богатство Пермского края. В них водится много рыбы, они богаты пресной водой. Как и в других регионах России, жители Пермского края сочиняют легенды и предания про подводных жителей рек (русалок и водяных).

Главная река в Пермском крае – Кама. Неслучайно, часто Пермский край называют Прикамьем (землей возле реки Камы).

Задание № 2. На рабочем листе с изображением карты Пермского края, опираясь на изображение на слайде нанести реки.

Посмотрите, это набережная Камы (слайд 5. Фотография современной набережной Камы). Сегодня здесь любимое место для прогулки пермяков.

Кроме большого количества рек на территории Пермского края находятся леса (слайд 6. Фотография лесной зоны). В лесу обитает большое количество редких животных (слайд 7. Фотография лисы, волка, зайца, медведи и рыси). А какие животные считаются традиционными для вашего региона? На каких животных разрешена охота?

Благодаря охоте на лис, медведей, зайцев первые жители Пермского края могли согреваться (поскольку на охоте добывали мех животных) в самые холодные зимы. Температура воздуха зимой на территории Пермского края может достигать - 56 градусов по Цельсию.

На территории Пермского края проживали с давних времен разные народы: – коми-пермяки, удмурты, марийцы, манси, татары и башкиры и русские. Каждый народ внес свой вклад в развитие пермской культуры. Каждый народ имел свой национальный костюм. Костюм украшался специальной вышивкой (рисунком, который девушка наносила на ткань с помощью нитки и иголки). Слайд 8. Рисунки национальных узоров народов Прикамья.

Задание № 3. Традиционно ткани у коми-пермяков украшались печатным или набивным рисунком. Рассмотрите национальные узоры русских, удмуртов и коми-пермяков. Найдите общее с узорами, которые характерны для вашего региона.

Задание № 4. С коми-пермяцкого языка «ва-вода».

Найдите на карте Пермского края реки, где в названии использован корень «ва». Подпишите их названия на своей карте на рабочем листе. Укрась карту, на своем рабочем листе, повторяя один из национальных орнаментов народов Пермского края.

Кроме рек, в Пермском крае большое количество уникальных природных явлений (слайд 9. Изображения Кунгурской ледяной пещеры, Голубых озер Александровска, Усьвинских столбов и Каменного города в Чусовом). Педагог дает краткую характеристику природным объектам.

Задание № 5. Нарисуйте на карте одну из достопримечательностей Пермского края.

4. Заключительная часть. Пермский край – удивительная территория, объединяющая в себе природное богатство, редкий климат, уникальный животный мир. На территории Пермского края исторически проживают совершенно разные народы. Переплетения их культур, национальных особенностей и создают удивительную атмосферу Прикамья.

Итак, в ходе мероприятия участники познакомятся с административно-территориальным делением Российской Федерации, изучат лингво-культурные, исторические особенности Пермского края. Исследуя топонимику Прикамья, анализируя («разгадывая») появление названия географического объекта, участники мероприятия открывают для себя специфику социокультурной и лингвистической характеристики территории. Названия рек, гор, деревень и малых городов становятся источниками информации о культуре и традициях Пермского края. Проводимый совместный анализ карты, ее дизайнерское оформление в стиле национальных орнаментов народов Прикамья формирует

семантическое поле, наполняемое новой лексикой, связанной с русской культурой, русской историей.

Представленный формат информационно-просветительских мероприятий позволяет сделать изучение культуры нового региона эффективным механизмом инкультурации, создать базу для позитивной социализации в многонациональном обществе.

### **Библиографический список**

1. Агафонова Н.Н., Белавин А.М., Крыласова Н.Б. Страницы истории земли Пермской: Прикамье с древнейших времен до начала XVIII века. Пермь: Книжный мир, 1995. 176 с., ил.

2. Чагин Г.Н. Народы и культура Урала в XIX-XX вв. Екатеринбург, 2002. 168 с.

3. Чащинов Е. В Пермском педагогическом пройдут летние «Университетские смены» // Пермский государственный педагогический университет. URL:

[https://pspu.ru/about\\_the\\_university/news/7551/?sphrase\\_id=39395](https://pspu.ru/about_the_university/news/7551/?sphrase_id=39395) (дата обращения: 25.11.2024).

4. Черных А.В. Народы Пермского края. История и этнография. Пермь: Издательство «Пушка», 2007. 296 с.: ил.

## СПЕЦИФИКА ТРАНСФОРМАЦИИ РОМАНА В СТИХАХ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В ЖАНР ГРАФИЧЕСКОГО ПУТЕВОДИТЕЛЯ

Аннотация. В статье рассмотрены понятия комикса и графического романа, выявлены различия между графическим романом и комиксом, выделены особенности графического романа как нового жанра литературы, рассмотрено понятие графического путеводителя, проанализированы особенности книги А. Олейникова «Евгений Онегин. Графический путеводитель».

Ключевые слова: комикс, графический роман, графический путеводитель, роман «Евгений Онегин»

Annotation. The article considers the concepts of comic book and graphic novel, reveals the differences between graphic novel and comic book, highlights the features of graphic novel as a new genre of literature, considers the concept of graphic guide, analyzes the features of A. Oleynikov's book «Eugene Onegin. Graphic Guide».

Key words: comic book, graphic novel, graphic guide, the novel «Eugene Onegin»

Комикс – это рассказ в картинках. В книге Скотта Макклауда «Понимание комикса»: «Комикс – сопоставленные в определенном порядке в пространстве графические и прочие изображения, призванные передать информацию и/или вызвать у зрителя эстетический отклик» [1].

Информация, которая содержится непосредственно в текстовом сообщении, усваивается читателями лишь на 7%, голосовые характеристики способствуют усвоению 38% информации, а наличие визуального образа в тексте повышает восприятие до 55%. Использование паралингвистических средств переводит восприятие на подсознательный уровень [2].

Классический комикс состоит из четырех или шести рисунков, связанных единством времени и действия и повторяющимися героями, а вербальный компонент представлен двумя типами текста: как авторский комментарий и как текст в фрилактере («пузыре»), где представлена прямая речь персонажа. Сюжет не отличается глубиной, но этого и не требуется. Комикс – история, которая в первую очередь предназначена для развлечения читателя, поэтому в нем нет сложного для восприятия сюжета [2].

Графические романы считаются видом комиксов. Однако комиксы в классическом понимании имеют периодичность: например, несколько номеров рассказывают истории про одного персонажа. Графические романы – самостоятельные, законченные произведения. Более того, они, как правило,

гораздо объемнее, чем комиксы. Произведения в таком формате могут насчитывать от 80 до 200 страниц [3].

Графическим романам, как и всем книгам, присваивается ISBN – международный стандартный книжный номер. Издаются они обычно в твердом переплете [3].

Можно выделить некоторые особенности графического романа:

1) в отличие от классического текста, происходит сочетание графической и вербальной составляющих. Соотношение этих элементов может варьироваться в зависимости от конкретного произведения. Например, автор может использовать текст, символы, изображения, различные шрифты, чтобы создать цельное произведение и передать его смысл [4, с. 14];

2) в отличие от сюжета комикса, сюжет графического романа, как правило, сложнее и многограннее, т.к. повествование более ярко акцентирует психологическое состояние героев, психологическую мотивацию и последствия их поступков [5, с. 60];

3) прорисовка сюжетного перемещения героев в графическом романе помогает передать динамику повествования и развитие сюжета, показать детали или этапы действия, которые в противном случае читатель не увидит;

4) в комиксах персонажи часто остаются статичными, в графическом романе происходит развитие героев, что придает им психологическую сложность;

5) в отличие от классических текстов, в графическом романе делается акцент на историзмах и архаизмах, а также забытых реалиях современности. Например, в графическом путеводителе «Евгений Онегин» уделяется внимание особенностям повседневной жизни дворян середины XIX века: показаны правила этикета для девушек, иллюстрированы элементы одежды мужского и женского костюмов и т.д.;

6) графические романы обычно гораздо объемнее, чем комиксы, и могут включать от 80 до 200 страниц;

7) графические романы, в отличие от комиксов, представляют собой самостоятельные и завершенные произведения, не требующие продолжения.

Таким образом, мы согласны с исследователем данной проблемы Гимрановой Ю. А., которая в своей статье «Графический роман как способ адаптации классических литературных произведений в современности: интертекстуальный аспект (на материале графического романа «Война и мир» Дм. Чухрая и А. Полторака)» резюмирует: «Создание комикса по мотивам классического текста является одним из популярных на данный момент средств актуализации. Современные авторы, высказывая свое почтение хрестоматийным авторам в предисловии, трансформируют художественную прозу в соответствии с эпохой XXI века, что позволяет им оставить культурный базис, сделав его ближе к читателю, находящемуся в рамках клипового мышления визуальной культуры нашего времени» [6, с. 278].

Примерами графических романов от российских авторов могут служить роман «Мастер и Маргарита» Михаила Заславского и Аскольда Акишина и роман «Преступление и наказание», созданный также А. Акишиным.



Еще одним видом комиксов является графический путеводитель. Это изложение сюжета художественного произведения в формате графического романа с включением авторских комментариев после каждой из глав. Комментарии могут быть представлены в формате инфографики, диалогов, лент времени, карт. От графического романа путеводитель отличают гипертекстовые вставки, которые связывают цепочку событий с авторскими комментариями.

К таким книгам можно отнести и путеводитель-комментарий «Евгений Онегин. Графический путеводитель», созданный Алексеем Олейниковым и художницей Натальей Яскиной по стихотворному роману Александра Сергеевича Пушкина «Евгений Онегин». Оригинальное произведение является достаточно сложным для современного школьника, т.к. в нем описываются обыденные для людей пушкинского времени, но не используемые в современности вещи, есть цитаты из известных для людей того времени произведений. Современным ученикам нужен комментарий, чтобы понимать все, о чем говорится в романе.

В путеводителе встречаются как рисунки, оформленные в виде комиксов, содержащие в себе прямые цитаты из романа, так и вставки-комментарии от авторов. Например, в самом начале книги представлено краткое содержание, позволяющее в общих чертах вспомнить основные моменты сюжета. Дальше представлена хронология всего происходящего в произведении: с 1795 года по март 1825 года показаны главные события, разбитые по датам [7].

На четырех страницах представлен костюм Онегина, у каждого элемента одежды есть цена, к каждой вещи, которая не встречается сейчас (например, для фрака или панталон), дано также краткое описание, а для гавелока, сюртука и редингота есть даже сравнительные иллюстрации. Позднее в романе будет показан и женский костюм [8].

Интересным представляется также обед, во время которого объясняется такое «явление», как вино кометы – это шампанское, которое получается из винограда, уродившегося в год появления кометы. Дана также и стоимость каждого из блюд [8].

В этой книге представлено еще много интересных фактов и особенностей жизни пушкинских современников. Например, дано расписание одного дня Онегина, черты характера Онегина и Ленского, Татьяны и Ольги, дано понятие того, кто такой байронический герой и каковы его черты. Показаны особенности мужского и женского образования, прожиточный минимум молодого человека в Петербурге. В книге объясняется, почему письмо Татьяны было нарушением этикета, рассказывается об альбомной культуре, о снах и гаданиях. В романе также рассказывается о том, что такое дуэль, по каким причинам можно было вызвать на дуэль, перечисляются с датами и именами дуэли самого А. С. Пушкина. В книге есть глава о том, как девушка и женщина должна вести себя в обществе. Заключительные главы путеводителя рассказывают читателям о том, как был принят роман, что повлияло на «Евгения Онегина» и на что повлиял он сам, а также представлена карта Петербурга Онегина [8].

Итак, роман-путеводитель помогает понять мир и передать дух пушкинской эпохи, проясняет тонкости морали и другие нюансы дворянской

культуры, рассказывает о жизни, быте и нравах высшего общества XIX века. Но стоит отметить, что книга не заменяет полноценного чтения романа А. С. Пушкина, а лишь служит помощью для понимания поступков героев и происходящих в тексте событий.

### Библиографический список

1. Тикунова В. Как устроены комиксы? / В. Тикунова // render.ru: [сайт]. – 2020. – URL: <https://render.ru/ru/SmirnovSchool/post/19586> (дата обращения: 15.11.2024).

2. Громина С. Использование комикса на уроках русского языка и литературы / С. Громина // Могу писать: [сайт]. – 2021. – URL: [https://mogu-pisat.ru/stat/metod/?ELEMENT\\_ID=11581562](https://mogu-pisat.ru/stat/metod/?ELEMENT_ID=11581562) (дата обращения: 15.11.2024).

3. Что такое графические романы // Фоксфорд: [сайт]. – 2022. – URL: <https://media.foxford.ru/articles/chto-takoe-graficheskiy-roman> (дата обращения: 15.11.2024).

4. Кононова А. К. Лингвопереводческие аспекты креолизованного текста: выпускная квалификационная работа: 45.03.01 / Кононова Анастасия Константиновна; науч. рук. Л. Ю. Фадеева; АНО ВО Поволжская академия Святителя Алексия. – Тольятти, 2024. – 69 с.

5. Шубитидзе В. З. Графический роман: вехи эволюции жанра в англоязычной и русскоязычной лингвокультурах. Черты креолизации в текстовом пространстве графического романа как переводчески значимая особенность / В. З. Шубитидзе, О. А. Алимуратов // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. – 2020. – № 09 (65). – С. 54–74.

6. Гимранова Ю. А. Графический роман как способ адаптации классических литературных произведений в современности: интертекстуальный аспект (на материале графического романа «Война и мир» Дм. Чухрая и А. Полторака) / Ю. А. Гимранова // X Международная научно-практическая конференция «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха» (г. Магнитогорск, 23-24 октября 2024 г.) – 2024 г. – С. 276–282.

7. Омельницкая К. Онегин – сквозь увеличительное стекло / К. Омельницкая // Папмамбук: [сайт]. – 2023. – URL: <https://www.papmambook.ru/articles/5543/> (дата обращения: 15.11.2024).

8. Олейников А. Онегин. Графический путеводитель: [для среднего и старшего школьного возраста] / Алексей Олейников; ил. Натальи Яскиной. – 4-е изд. – М.: Самокат, 2023. – 128 с.: ил. – ISBN 978-5-00167-504-4.

## ПОТЕНЦИАЛ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ИССЛЕДОВАНИЯХ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ

Аннотация. В читательском сознании студентов из Китая существуют ограниченные представления о классической русской литературе, традиционный шаблон списка авторов и произведений. Как уйти от шаблона, опираясь на межкультурную традицию русской и китайской культуры, как повысить литературоведческие компетенции и представить оригинальное итоговое исследование – основные вопросы предлагаемой статьи. Автор статьи выделяет проблемы работы на занятиях по русской литературе с китайскими студентами: ментального, культурологического характера, формирования литературоведческих компетенций, значимости аутентичных текстов художественной литературы, намечает методы организации исследовательской работы китайских студентов в части формулировки тем итоговых работ и их соответствия межкультурной русской и китайской традиции.

Ключевые слова: русский язык как иностранный, студенты-иностранцы, русская литература, межкультурное взаимодействие, литературоведческие компетенции, аутентичные тексты.

Abstract. In the readership of students from China, there are limited ideas about classical Russian literature, a template for a list of authors and works. How to get away from the template, relying on the intercultural tradition of Russian and Chinese culture, how to increase literary competence and present an original final study - the main questions of the proposed article. The author of the article highlights the problems of working in classes in Russian literature with Chinese students: mental, cultural, the formation of literary competencies, the importance of authentic texts of fiction, outlines the methods of organizing the final work of Chinese students in terms of the formulation of the topics of the final works and their correspondence intercultural Russian and Chinese tradition.

Key words: Russian as a foreign language, foreign students, Russian literature, intercultural interaction, literary competencies, authentic texts.

В последнее десятилетие активно распространяется практика работы со студентами-иностранцами, не только из стран ближнего зарубежья, бывших союзных республик, но и более экзотических для российского образования, стран Африки и Китая. Можно говорить о современном периоде поисков методических и литературоведческих оснований, культурологических, аксиологических и других аспектов преподавания студентам-иностранцам русской литературы. Но и нельзя не признать, накоплен определенный

методический опыт трудностей и целого ряда проблем в преподавании русской литературы студентам-иностранцам [1], [2], [4], [5].

Очевидно, что для китайских студентов русская культура является специфически-экзотической. Художественные тексты русской литературы реконструируют культурную среду, моделируют для них иноязычное пространство. Поэтому важное значение имеют не адаптированные тексты, а именно аутентичные, подлинные авторские. Из данного принципа вытекает ряд вполне решаемых российским и российско-китайским преподавательским сообществом проблем.

В методических рекомендациях мы находим обращение к небольшим по объему текстам художественной литературы: повести, рассказы, стихотворения, сказки, басни и др. Но важно, что выбор все-таки определяется с учетом потенциала межкультурного взаимодействия, традиций, философско-этических принципов китайского народа. Потому предпочтение отдается произведениям, в которых отражены не только национальные черты русской культуры, русского языка, но и демонстрируется специфика взаимодействия с другими культурами и языками. Об этом пишет Антипина Е.С. и целый ряд других методистов, занимающихся проблемами преподавания русской литературы иностранным студентам [1, с. 171], [4], [6], [7]. Ею предложен алгоритм анализа художественного текста на занятиях по русской литературе [1, 172].

Работа по анализу художественного текста ведется в соответствии с требованиями методики преподавания русского языка как иностранного. Преподаватель опирается на 3 вида заданий: предтекстовые, притекстовые, послетекстовые. Предтекстовые вопросы сосредоточены вокруг заголовка, его интерпретации, предположения темы, ассоциативных рядов, предугадывания событий. В этой части заданий может быть дана творческая биография, историко-культурный комментарий. Притекстовые задания связаны с уяснением темы, идеи, анализом образно-символической системы, авторского отношения, композиции, пространственно-временной организации и других особенностей художественной системы. Послетекстовые вопросы и задания включают культурный диалог с другими текстами, обнаруживают новые смыслы заглавия и ассоциативных рядов [1, 172].

Методисты говорят и о трудностях, связанных с особенностями национального сознания, спецификой процесса преподавания. В Китае построена система отсутствия наглядности, анализа, интерпретации [3]. Болдырева Е.М. указывает еще на ряд психологических, ментальных особенностей: отношение студентов к преподавателям, страх «потерять лицо». Важнейшую роль в формировании ментальности играет философия конфуцианства. А с другой стороны, китайцы воспитаны по канонам соцреализма, на героике. Герой должен быть отважным, он должен совершать подвиги и быть готовым умереть за Родину. Авторитетны в китайской аудитории произведения Шолохова, такие, как роман Шолохова «Поднятая целина», рассказ «Судьба человека». Самые большие тиражи имеет роман Н. Островского «Как закалялась сталь» [2, 86].

Опыт работы с китайскими студентами показал наиболее рациональные методические пути в повышении эффективности преподавания русской литературы. Начинать необходимо с формирования теоретико-литературных компетенций. Как указывает Е.М. Болдырева, многие теоретико-литературные понятия не известны китайским студентам. Важнейшие базовые понятия жанра, литературных направлений, архитектоники и композиции, сюжета, комического и трагического, тропов и других приемов и способов создания художественной образности [2, 87].

Слабость выпускных квалификационных работ во многом определялась именно тем, что китайские студенты не опираются на теоретические понятия. В качестве примера приведем некоторые итоговые темы китайских студентов. Тема «Маленького человека» в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди» и в рассказах Лу Синя» предполагает не только социальные аспекты сравнительно-типологического анализа. Студент должен опираться на глубокое понимание традиции русской литературы в разработке концепции «маленького человека», особенностей психологического реализма концепции человека в творчестве Ф.М. Достоевского. Открыть мир русского психологического философского романа помогает знакомство с базовыми литературоведческими работами по творчеству Ф.М. Достоевского М.М. Бахтина и др. Важную роль играет и то, что знакомство с романом «Бедные люди» у студента происходит в одном из вариантов перевода, что не соответствует принципу аутентичности художественного текста. Поэтому учет соотношения оригинального текста и китайского перевода сохраняет свою актуальность.

Чем может мотивировать научный руководитель выбор темы исследования? Любопытный результат анкетирования интересов и читательских предпочтений студентов китайцев получили наши преподаватели. Студенты перечислили названия произведений широко известных из современных статей по преподаванию русской литературы в Китае. Выстроился абсолютно шаблонный, очень ограниченный список русских классиков от Тургенева, Достоевского, коротких рассказов Чехова и уже выше названных Шолохова и Н. Островского.

На наш взгляд, опора на учет потенциала межкультурного взаимодействия русской и китайской культуры помогла выйти на весьма оригинальные формулировки тем и проблем для итоговых работ, дать возможность для проявления самостоятельности и творчества, подтянуть необходимые компетенции в области теории литературы и литературоведения. На кафедре были предложены следующие темы: «Тема «маленького человека» в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди» и в рассказах Лу Синя», «Типология женских образов в русской и китайской сказке», «Тематический репертуар стихотворений в прозе И. С. Тургенева и сборника «Дикие травы» Лу Синя». Сравнительно-типологический аспект заявленных тем позволил студентам, несмотря на некоторые недоработки в теоретической базе, все-таки проявить оригинальность в формировании концепции научных исследований.

Очевидно, что межкультурный диалог на разных уровнях знакомства с русской литературой, начиная от качества перевода художественного текста,

усвоения и компетентности в области теории литературы, формулирования тем итоговых работ, позволяет китайским студентам успешно выстраивать типологические параллели, актуализировать творческие переключки русской и китайской литератур.

### Библиографический список

1. Антипина Е.С. Потенциал художественного текста в укреплении диалога культур: стратегии обучения китайских студентов-филологов / Е.С. Антипина // Российско-китайские исследования. 2018. Т. 2. № 3–4. С. 169–175.
2. Болдырева Е.М. Преподавание русской литературы в китайском университете: из опыта работы / Е.М. Болдырева // Ярославский педагогический вестник. – 2019. – № 1 (106). – С. 85–92.
3. Ван Гохун Проблемы адаптации китайской и российской систем образования на лингвистических факультетах (из опыта преподавания) / Ван Гохун // Язык и культура. – 2015. – № 4 (32). – С. 94–101.
4. Гринцевич Т.И. Произведение художественной литературы как интерпретатор национальной культуры / Т.И. Гринцевич // Text. Literary Work. Reader. Prague: Vědecko vydavatelské centrum “Sociosféra-CZ”, 2014. Pp. 343–346.
5. Седова Е.С. Экскурсия в музей и подготовка к ней в работе с иностранными студентами (на примере выставки «Три эпохи Марка Шагала») / Е.С. Седова // Русский язык как иностранный: история, современность и будущее. сборник научных статей Международной научно-практической конференции, посвященной 40-летию кафедры русского языка как иностранного и 45-летию преподавания РКИ в Казанском университете (в рамках Международного форума «Русский язык и литература как средство формирования российской идентичности и международной интеграции»). Казань, 2023. – С. 307–311.
6. Соколова Л.В. Интерпретация поэтического текста на уроках РКИ в аспекте межкультурной коммуникации / Л.В.Соколова // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры. – СПб., 2015. – Т. 10. – С. 944–949.
7. Терских Т.Ф. Культурологические трудности восприятия художественного текста русской литературы китайскими учащимися: на примере персонажей А.П. Чехова / Терских Т.Ф. // Современное педагогическое образование. – 2022. – № 8. – С. 119-125.

## ПРИТЧА В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ: БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?

**Аннотация:** В статье рассматривается проблема отсутствия в современных общеобразовательных программах по литературе обращения к такому жанру как притча. Перечисляются причины, по которым это произошло, и их обоснованность. По рассмотрению проблемы делается вывод о необходимости возвращения изучения притч в рамки школьной программы и актуальности обращения к притче в школе.

**Ключевые слова:** притча, жанр, школа, общеобразовательная программа, литература.

**Abstract:** The article examines the problem of the lack of reference to such a genre as a parable in modern general education programs in literature. The reasons why this happened and their validity are listed. Based on the consideration of the problem, a conclusion is made about the need to return the study of parables to the school curriculum and the relevance of the parables in school education.

**Keywords:** parable, genre, school, general education program, literature.

Если посмотреть программы общеобразовательных учреждений по литературе последних лет, то можно заметить, что в них полностью отсутствует обращение к понятию притчи и изучение притчи как жанра. Не предусматривают изучения понятия и особенностей жанра притчи ни программы общеобразовательных учреждений под редакцией профессора В.Г. Маранцмана, ни программы под редакцией доктора филологических наук, профессора И.Н. Сухих, ни программа Т.М. Воителевой, И.Н. Сухих для 10–11 классов по русскому языку и литературе (базовый уровень), ни программы общеобразовательных учреждений по литературе для 5–11 классов (базовый уровень), 10–11 классов (профильный уровень) под редакцией В.Я. Коровиной. То же касается и программы по литературе для 5–9 классов, авторами–составителями которой являются Г.С. Меркин и С.А. Зинин.

Нет обращения к изучению притчи в школе в программах ФГОС. Ни федеральная рабочая программа основного общего образования по предмету литература для 5–9 классов от 2022г. не предусматривает обращения к притче [1]. Ни федеральная рабочая программа среднего общего образования по предмету литература для 10–11 классов базовый уровень от 2022г. [2], ни углубленный уровень от 2023г. [3] не предусматривают изучения притч. Также федеральная рабочая программа начального общего образования по литературному чтению для 1–4 классов от 2022г. [4] не предусматривает этого.

Последние учебные пособия, в рамках которых вводится понятие притчи и проводится их изучение на примере притч Иисуса, относятся к 1999–2006 гг. К

ним относятся: учебная хрестоматия для общеобразовательных учреждений для 6 классов от 2002 г., автор–составитель В.П. Полухина [5, с. 44–52], подробные поурочные планы по литературе для 6 классов, ориентированные на работу по учебникам–хрестоматиям В.П. Полухиной и Т.Ф. Курдюмовой под редакцией Н.В. Егоровой от 2006 г. [6, с. 53–55], «Литература в 6 классе: Урок за уроком» Турьянской Б.И., Холодковой Л.А., Виноградовой Е.А. и Комиссаровой Е.В. от 1999г. [7, с. 39–42] и «Литература: 6 класс» О.А. Ереминой от 2006 г. [8, с. 80–81].

Мы видим, что если еще в начале 2000–х гг. притча изучалась в школе на примере притч Иисуса, и знакомство с ней осуществлялось в 6 классе, то уже к 2020 г. она полностью исчезает из образовательных программ, и даже само ее понятие растворяется среди ему подобных. Перечисленные выше программы по–прежнему предусматривают изучение таких смежных притче жанров, как: басня, сказка, пословица, поговорка, былина, жития святых и другие.

Отчего это произошло? Мы полагаем, что за этим стоят две причины. Первая и основная заключается в том, что в школьной программе произошел отказ от раздела «Знакомство с Библией», в контексте которого и происходило знакомство с понятием притчи и их изучение на примере Иисусовых притч.

Вторая причина, по которой могли решить не выводить изучение каких–либо других притч в самостоятельный раздел, могла быть та, что притча как иносказание, как аллегория может быть заменена своими ближайшими родственницами, а именно баснями, пословицами и сказками. Именно так, мы полагаем, и произошло, что за последние двадцать лет притча в школьной программе как отдельное явление и понятие была потеряна.

Можно ли считать такую потерю обоснованной, а причины, по которым это произошло, достаточными? Нам кажется, что отказ от притчи в рамках школьной программы – очень большое упущение и по–настоящему потеря. Давайте рассмотрим подробнее данную точку зрения.

Во-первых, отказ от притчи, как от прародительницы всех остальных смежных ей жанров, которые, собственно, на ней и основываются, фундаментально подрывает тот базис, на котором остальные жанры держатся. Это сродни тому, как исчез из программы раздел «Знакомство с Библией»: не стоит забывать, что все произведения нашей классики основываются именно на Библии и библейских ценностях. Получается, что знакомство юных читателей с литературными произведениями происходит без отсылки на их первоисточник. Аналогичная ситуация происходит с притчей, в первую очередь, евангельской, из которой выросли и от которой произошли все основные разновидности современной притчи отечественного и зарубежного происхождения (исключение составляет восточная притча). Таким же образом мы лишаем корней басню, сказку, народную и авторскую, пословицу и поговорку. Все они основываются на народной мудрости, морали и нравственности, которые, в свою очередь, опираются на библейскую систему ценностей, на которой стоит весь современный цивилизованный мир. Уже только этой причины достаточно для того, чтобы вернуть притчу в ряды жанров, ознакомление с которым необходимо в рамках школьной программы.



Во-вторых, сами практикующие учителя, исходя из своего опыта, педагогической интуиции и потребностей обучающихся, приходят к выводу о необходимости обращения к притче в школе и не спешат отказываться от ее изучения [9]. Мы обратились к их опыту и запросам в данной области, которые оказались доступными для общего пользования на различных информационных порталах и сайтах для учителей, обучающихся и их родителей. Особый интерес в области обращения к притче представляют наработки методиста ОПК Выборгского благочиннического округа В.Н. Арутюняна и его семинар–практикум «Использование интерактивных методов и приемов обучения при работе с разными видами текстов на уроках ОРКСЭ, ОДНКНР» [10], а также статья Л.Н. Урбанович «Евангельские притчи в межпредметной интеграции школьного образования» [11]. Но все источники сходятся в том, что притча как жанр была и остается актуальной для обращения к ней и изучения в школе.

Таким образом, мы видим: несмотря на то, что на сегодняшний день федеральная и другие программы перестали включать в себя изучение притчи, необходимость в ней не отпала. Притча как жанр востребована учителями, которые делятся своим опытом работы с ней. Притча необходима и как важный, эффективный и простой элемент формирования у учащихся всех возрастов духовно–нравственного облика, который теми же самыми федеральными программами предусмотрен. Поэтому, отвечая на главный вопрос нашей статьи о том, быть или не быть притче в школьном изучении, мы с уверенностью говорим – быть!

### Библиографический список

7. Федеральная рабочая программа основного общего образования. Литература (для 5–9 классов образовательных организаций). – Москва, 2022. URL: [https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/02\\_ФРП\\_Литература\\_5–9-классы.pdf](https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/02_ФРП_Литература_5–9-классы.pdf) (дата обращения: 02.03.2024).

8. Федеральная рабочая программа среднего общего образования. Литература (базовый уровень) 10–11 классы. – Москва, 2023. URL: [https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/02\\_ФРП-Литература-10-11-классы.pdf](https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/02_ФРП-Литература-10-11-классы.pdf) (дата обращения: 07.03.2024).

9. Федеральная рабочая программа среднего общего образования. Литература (углубленный уровень) 10–11 классы. – Москва, 2023. URL: [https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2024/08/pravka\\_frp\\_literatura\\_10\\_11\\_ugl\\_05062024.pdf](https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2024/08/pravka_frp_literatura_10_11_ugl_05062024.pdf) (дата обращения: 07.03.2024).

10. Федеральная рабочая программа начального общего образования. Литературное чтение (для 1–4 классов). – Москва, 2022. URL: [https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/02\\_ФРП\\_Литературное-чтение-1-4-классы.pdf](https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/02_ФРП_Литературное-чтение-1-4-классы.pdf) (дата обращения: 01.04.2024).

11. Полухина, В. П. Литература. 6 кл. Учебник–хрестоматия для общеобразоват. учреждений. В 2 ч. Ч. 1 / Авт.–сост. В. П. Полухина. – Девятое изд. – М.: Просвещение, 2002. – 302 с.

7. Егорова, Н. В. Литература 6 класс: Поурочные разработки к учебникам–хрестоматиям В. П. Полухиной и Т. Ф. Курдюмовой. / Н. В. Егорова. – М.: Вако, 2006. – 386с.
8. Турьянская, Б. И., Холодкова, Л. А., Виноградова, Е. А. Литература в 6 классе: Урок за уроком. / Б. И. Турьянская, Л. А. Холодкова, Е. А. Виноградова. – М.: Русское слово, 1999. – 224с.
9. Еремина, О. А. Поурочное планирование по литературе 6 класс: к учебнику В. П. Полухиной «Литература: 6 класс». / О.А. Еремина. – М.: Экзамен, 2006. – 348, [4] с.
10. Терентьева Н. П., Меньшенина А. А. Жанровые особенности сборника «Затеси» В. П. Астафьева / А. А. Меньшенина, Н. П. Терентьева // Язык. Культура. Медиакоммуникация. – 2021. – № 2. – С. 1–5.
11. Арутюнян, В. Н. Использование интерактивных методов и приемов обучения при работе с разными видами текстов на уроках ОРКСЭ, ОДНКНР. / В. Н. Арутюнян. URL: <https://rosdk.ru/wp-content/uploads/2021/02/Семинар-практикум-Интерактивные-методы-при-работе-с-текстом.-1-1.pdf> (дата обращения: 02.09.2024).
12. Урбанович, Л. Н. Евангельские притчи в межпредметной интеграции школьного образования / Л. Н. Урбанович // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2015. – № 4(16). – С. 223–232.

## **МЕЖПРЕДМЕТНЫЙ ПРОЕКТ ПО СТИХОТВОРЕНИЮ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «БОРОДИНО»: ЧИТАТЕЛЬСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ СОБЫТИЙ И ГЕРОЕВ ВОЙНЫ 1812 ГОДА**

Аннотация: В статье представлен опыт создания коллективного лонгрида по стихотворению М.Ю. Лермонтова «Бородино», реализованного в рамках проектной деятельности учащихся, отражено читательское восприятие школьниками событий и героев войны 1812 года. Автор считает, что учитель, предложивший ученикам познакомиться с историческими, лингвистическими, музейными источниками и позволивший более глубоко осмыслить текст стихотворения, сможет поспособствовать формированию у учеников представления о Бородинской битве как о величайшем историческом событии в судьбе России, а также рождению у обучающихся личностного отклика на него.

Ключевые слова: лонгрид, мультимедиа, межпредметный проект, М.Ю. Лермонтов, стихотворение «Бородино», война 1812 года, читательская рецепция, школьное литературное образование.

Annotation: The article presents the experience of creating a collective longrid based on the poem by M.Y. Lermontov "Borodino", implemented as part of the students' project activities, reflects the reader's perception of the events and heroes of the war of 1812 by schoolchildren. The author believes that the teacher, who invited students to get acquainted with historical, linguistic, museum sources and allowed them to understand the text of the poem more deeply, will be able to contribute to the formation of students' ideas about the Battle of Borodino as the greatest historical event in the fate of Russia, as well as the birth of a personal response to it among students.

Keywords: longrid, multimedia, interdisciplinary project, M.Y. Lermontov, poem "Borodino", the war of 1812, reader's reception, school literary education.

Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Бородино», написанное в 1837 году и ставшее откликом на 25-летие со дня Бородинской битвы – крупнейшего сражения Отечественной войны 1812 года, изучается школьниками, согласно федеральной рабочей программе по литературе [1], в 5 классе в течение двух уроков. Однако, к сожалению, отведенного времени порой бывает недостаточно, чтобы подростки смогли по-настоящему осмыслить произведение, на страницах которого поэт, воплотив яркую картину жестокого боя, на века прославил великий подвиг русских солдат. Решением обозначенной проблемы может стать выполнение обучающимися межпредметного проекта, работая над которым они смогут проникнуться реалиями того времени и осознать, какой огромный пласт истории и культуры вобрал в себя этот текст. Кроме того, как отмечает А. И. Азевич, «метод проектов создает условия для проявления индивидуальных

способностей учащихся, включения их в коллективную творческую работу, формирования навыков планирования и организации самостоятельной учебной деятельности» [2, с. 190]. Одним из возможных средств реализации проектной деятельности может выступать технология лонгрид, отвечающая запросам современных школьников, которые привыкли существовать в медиaprостранстве. За счет нестандартного, но при этом понятного и интересного для учеников формата лонгрид может не просто повысить учебную мотивацию обучающихся, но и поспособствовать более глубокому осмыслению ими текста художественного произведения.

Обращение к данной технологии является проявлением трансмедийных процессов (от лат. *trans* – «через, сквозь, за» и совр. англ. *media* – «средство коммуникации»), активно влияющих на сферу литературного образования. По мысли доктора педагогических наук Н.П. Терентьевой, «трансмедиа делают возможными визуализацию и креолизацию текстов, конвергенцию разных видов текстов, активизируя вербальные, аудиальные, визуальные реакции в их многообразных комбинациях и формах. Рождаются новые проявления диалога читателя с литературным произведением, формируется «культура соучастия» (Г. Дженкинс)» [3, с. 27].

Как трактуют медиаэксперты, лонгрид (от англ. *long* – «длинный» и *read* – «читать», т. е. «долгое чтение») – это «формат подачи текстов большого объёма, характеризующийся высокой степенью креолизации вербальных и медийных элементов» [4]. Иными словами, это довольно длинный текст, в повествовательную ткань которого органически вплетаются фотографии, видеофрагменты, аудиозаписи, анимированные изображения, интерактивные карты и под., в результате чего основная идея лонгрида раскрывается наиболее полно.

Методический потенциал лонгридов относительно литературного образования подробно обосновала доктор педагогических наук Ирина Витальевна Сосновская [5], которая выдвинула принципы создания лонгрида и описала этапы его построения при изучении художественного произведения. В качестве ключевых моментов методист отмечает выбор темы лонгрида, определение структуры повествования, наличие связей между блоками, а также подбор мультимедийных элементов. На основе данных материалов Е. С. Романичевой был выстроен алгоритм создания лонгрида, который предполагает следующие этапы:

- «выбор текста/фрагмента текста (и обоснование этого выбора);
- определение темы/проблемы лонгрида, «точки зрения», от которой он может быть выстроен;
- раскадровка текста/фрагмента по «наводящим» вопросам и заданиям;
- собирание и структурирование текстового материала по принципу монтажа;
- выход «за пределы» текста: креолизация (выбор и включение средств визуализации) и выбор мультимедийных фрагментов;
- представление, защита, обсуждение» [6, с. 299].

Вышеназванные работы стали методической базой при реализации межпредметного проекта, направленного на расширение культурного поля подростков при изучении стихотворения М.Ю. Лермонтова «Бородино». Поскольку у ребят в силу возраста пока слабо сформировано умение работать с большим количеством информации, а также они недостаточно компетентны в технической сфере, чтобы создавать лонгриды самостоятельно, нами был выбран вариант совместного создания мультимедийной истории. В первую очередь учителю необходимо было продумать предполагаемую логику повествования лонгрида и в соответствии с этим поделить класс на группы. Поскольку итоговый длинный текст призван отразить результат исследования культурно-исторического контекста стихотворения, то класс был поделен на 7 мини-групп, условно названных профессиями, соответствующими предмету исследования: так, «Биографы» изучали информацию о судьбах участников Бородинской битвы, «Историки» работали с историей самого сражения, «Краеведы» искали сведения о Бородинском поле, «Лингвисты» работали над иллюстрированным комментарием к тексту стихотворения Лермонтова, «Художники» изучали, как битва представлена в живописи, «Кинорежиссеры» искали примеры воплощений сражения на экране, а «Музыканты» исследовали отражение исторического события в музыке.

Второй важной задачей учителя было проконсультировать каждую команду, наметив направление их работы: дать конкретные задания (см. табл. 1) и указания на материал, который должен быть обязательно представлен, а также предложить ребятам ссылки на полезные источники.

Таблица 1. Предварительные задания ученикам

Группа	Задание
«Биографы»	Подготовить краткий рассказ об одном из участников Бородинской битвы, о его судьбе. Предоставить портрет и само слово о герое.
«Историки»	Подготовить лаконичные и содержательные сведения о битве: дата, длительность сражения, силы сторон, кратко – этапы битвы, каковы потери, итог сражения.
«Краеведы»	Подготовить информацию о том, что представляет собой Бородинское поле: географическое расположение, площадь, краткая история, современный вид.
«Лингвисты»	Дать иллюстрированный и словесный комментарий к малознакомой, устаревшей лексике, прокомментировать предложенные фразы (перечень слов прилагается).
«Художники»	Найти примеры изображения подвига в живописи: представить картины и информацию о них (автор, название, год написания).
«Кинорежиссеры»	Найти информацию о том, как тема Бородинского сражения представлена в кино (краткое сообщение о фильме: сюжет, режиссёр, год выпуска). Предоставить видеофрагменты с эпизодами битвы.
«Музыканты»	Найти музыкальные произведения, песни, посвящённые Бородинской битве. Об одном из них подготовить мини-сообщение.

Наконец, поскольку ученики работали над текстовым и мультимедийным содержанием повествования, учителю необходимо было разработать сам лонгрид: собрать предоставленный ребятами материал в «длинный текст», внося при этом лишь некоторые изменения и добавив связи между блоками, чтобы рассказ выстраивался логично.

Таким образом, проектным продуктом стал лонгрид «Недаром помнит вся Россия про день Бородина!», представляющий собой результат исследования культурно-исторического контекста стихотворения (ознакомиться с лонгридом можно, перейдя по ссылке <https://readymag.website/u1298374019/4634651/> [7]).

Разработанная нами мультимедийная история состоит из 7 модулей, каждый из которых посвящен какому-то одному аспекту исследования, а предваряет их стартовая страница со вступлением и интерактивным меню в виде книги. Удобным является то, что это интерактивное меню позволяет читателям знакомиться с содержанием лонгрида не только в линейном порядке, но и в любом направлении, начиная от самого привлекательного пункта. Стоит также отметить, что интерактивность характерна для всего лонгрида: по ходу повествования мы постоянно встречаем специальные значки и указатели, за которыми спрятана либо дополнительная информация, например, о судьбе героя или о художественном полотне, либо ссылки на полезные источники. Например, из раздела «краеведения» мы можем оказаться на виртуальной экскурсии по Бородинскому полю.

Кроме того, не только весь лонгрид, но и каждый его блок назван цитатой из самого стихотворения, что также позволяет продемонстрировать неразрывную связь литературного произведения с историей и культурой. Еще больше этому, конечно, способствует содержание самих блоков. Так, из модуля «Да, были люди в наше время...» мы попадаем в импровизированную Военную галерею Зимнего дворца, где можем ознакомиться с краткой биографией представленных там героев. В блоке, названном «И вот нашли большое поле...», мы можем «погулять» по музею-заповеднику «Бородинское поле» и «заглянуть» в музей Бородинской битвы. Причем наш текст именно мультимедийный: помимо обилия фотографий и художественных картин, в повествование активно включены видеофрагменты (например, в разделах «"Про день Бородина": великое сражение в кинематографе» и «"Звучал булат, картечь визжала...": музыка битвы!»), а в блоке «Вам не видать таких сражений!..» об истории битвы, помимо прочего, представлены также элементы инфографики.

Итогом исследовательской деятельности ребят стал урок защиты своей части проекта, на котором использование лонгрида предполагалось как замена презентации. После же проведенного занятия школьникам было предложено письменно ответить на два вопроса: «Что тебя удивило, поразило в проекте «Бородино»?» и «Почему важно помнить про день Бородина?». При ответе на первый – отдельные ребята обращались к опыту работы своей «профессиональной» группы. Например, «Биографы» были удивлены количеству героев, помещенных в Военной галерее Зимнего дворца («Я удивился, когда узнал, что в Эрмитаже представлено более 300 портретов героев Отечественной войны. Это очень много!») или «Я раньше не задумывался

о том, насколько много людей участвовало в Бородинской битве»). «Кинорежиссеров» потрясла массовая военная сцена в «Войне и мире» Сергея Бондарчука («*Меня поразило, как сцену битвы представили в фильме*», «*Я не представляю, как режиссер смог так правдоподобно передать битву. Не верится, что это все создано специально. Как будто он смог вернуться в прошлое и все заснял!*»), а также удивило многообразие фильмов об Отечественной войне («*О многих фильмах я узнал впервые. Обещаю посмотреть*», «*Я не знал, что про Бородинское сражение сняты фильмы. Думал, что есть только документальные*»). «Художники» написали про полотна с изображением битвы («*Картин оказалось очень много, поэтому я очень долго не могла определиться, о каких рассказывать*», «*Меня удивила панорамная картина битвы. Я раньше не задумывался, что такое можно нарисовать! Теперь интересно увидеть это живую*»). «Лингвисты» отметили не только обилие военной лексики, но и то, как последовательно и исторически точно представлено в тексте само сражение («*Меня удивило, что тексте оказалось очень много незнакомых слов. И почти все связаны с войной*», «*Лермонтов даже не родился, когда была Бородинская битва! Но он очень точно передал все детали*»). Большинство же ребят, отвечая на первый вопрос, ограничивались более общими комментариями, но все же выражали интерес к проекту («*Меня удивили интересные задания*», «*Очень глубокое произведение*», «*Удивился объему текста, который надо учить наизусть... А проект классный!*», «*Не знаю, что удивило... Но проект понравился!*»). В некоторых работах был также отмечен вклад учителя и проявлен интерес к формату лонгрида («*Удивил итоговый результат*», «*Удивило, что моё домашнее задание оказалось на сайте*», «*Я не знал, что Анна Сергеевна умеет делать сайты! Теперь я тоже хочу научиться*»).

Если первый вопрос вызвал многообразие мнений, то при ответе на второй – школьники оказались достаточно сходны во мнении, почему важно помнить про день Бородина: «*Это наша история, а её нельзя забывать*», «*Если забыть прошлое, не получится построить будущее*», «*Потому что герои сражались за свою страну, они погибали за наше будущее*», «*Потому что это одно из главных событий в истории нашей страны*», «*Мы должны донести эту память до своих потомков*», «*Герои войны 1812 года ценой своей жизни подарили мирное небо над головой, поэтому мы не должны забывать об их подвиге*».

Таким образом, рефлексия показала, что главная цель – способствовать личностной оценке великого исторического события в судьбе России – была достигнута. У учеников посредством более глубокого осмысления текста стихотворения и анализа произведений искусства, исторических, лингвистических, музейных источников укрепилось представление о Бородинской битве как о величайшем историческом событии в судьбе России. Кроме того, ребята, работая над проектом, помимо расширения кругозора, улучшили свои навыки работы с информацией, научились ее отбирать, систематизировать, т. е. научились проводить мини-исследование и публично представлять его результаты. Помимо этого, школьники, работая в группах, развили умение вести совместную деятельность и трудиться в команде, а значит,

образовательная технология лонгрид обладает большим методическим потенциалом и широким спектром возможностей для применения его на уроках литературы.

### **Библиографический список**

1. Федеральная рабочая программа основного общего образования по учебному предмету «Литература». URL: [https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/02\\_ФРП\\_Литература\\_5-9-классы.pdf](https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/02_ФРП_Литература_5-9-классы.pdf) (дата обращения: 12.11.2024).

2. Азевич А. И. Мультимедийные лонгриды как средство формирования коммуникативных умений школьников / А. И. Азевич // Вестник РУДН. Серия: Информатизация образования. 2018. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/multimediynye-longridy-kak-sredstvo-formirovaniya-kommunikativnyh-umeniy-shkolnikov> (дата обращения: 09.11.2024).

3. Терентьева Н.П. Трансмедийные проекты студентов-филологов по продвижению книги и чтения: возможности и риски / Н.П. Терентьева // Вестник культуры и искусств. – 2022. – № 2 (70). – С. 26–32.

4. Чигаев Д.П. Лонгрид как разновидность креолизованного текста / Д.П. Чигаев // Медиаскоп. – 2017. – №1. – URL: <http://www.mediascope.ru/2270> (дата обращения: 21.06.2024).

5. Сосновская И.В. Ресурсы технологии лонгрид в литературном образовании / И.В. Сосновская, И.З. Сосновский // Педагогический ИМИДЖ. – 2021. – № 2 (51). – С. 183–197.

6. Романичева Е.С. Технология лонгрид в школьном литературном образовании: варианты и вариации / Е.С. Романичева // Педагогический ИМИДЖ. – 2022. – № 3 (56). – С. 294–307.

7. Шляпина А.С. «Недаром помнит вся Россия про день Бородина!». URL: <https://readymag.website/u1298374019/4634651/> (дата обращения: 10.09.2024).



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Абдулганиева Валерия Ранисовна**, студент «Казанского (Приволжского) федерального университета», г. Елабуга. E-mail: [lera.abdulganieva@mail.ru](mailto:lera.abdulganieva@mail.ru).

*Научный руководитель: к.ф.н., доцент Г.Н. Божкова*

**Бордуков Александр Анатольевич**, магистрант филологического факультета, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: [bordsteel@mail.ru](mailto:bordsteel@mail.ru). *Научный руководитель: д.ф.н., профессор Т.Н. Маркова*

**Бугаева Светлана Николаевна**, магистрант УрГГПУ, г. Екатеринбург. E-mail: [sveta080771@rambler.ru](mailto:sveta080771@rambler.ru). *Научный руководитель: д.ф.н., профессор Е.Г. Доценко*

**Власова Елизавета Алексеевна**, к.ф.н., библиотекарь Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, РХГА им. Ф.М. Достоевского, г. Санкт-Петербург. E-mail: [kealis@gmail.com](mailto:kealis@gmail.com)

**Гимранова Юлия Александровна**, к.ф.н., доцент кафедры литературы и МОЛ, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: [gimranovajua@cspu.ru](mailto:gimranovajua@cspu.ru)

**Голованов Игорь Анатольевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: [golovanovia2015@yandex.ru](mailto:golovanovia2015@yandex.ru)

**Голованова Елена Иосифовна**, доктор филологических наук, профессор Челябинского государственного университета, г. Челябинск. E-mail: [ligol@csu.ru](mailto:ligol@csu.ru)

**Горшков Сергей Маркович**, к.ист.н., доцент кафедры всеобщей истории, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: [gorshkovsm@cspu.ru](mailto:gorshkovsm@cspu.ru)

**Дуань Хуафан**, аспирант «Казанского (Приволжского) федерального университета», г. Казань. E-mail: [Duanhua199503@163.com](mailto:Duanhua199503@163.com). *Научный руководитель: д.п.н., профессор А.Ф. Галимуллина*

**Жилене Екатерина Сергеевна**, к.ф.н., доцент СПбГИК, РХГА им. Ф.М. Достоевского, г. Санкт-Петербург. E-mail: [ebibergan@yandex.ru](mailto:ebibergan@yandex.ru)

**Жиляков Никита Александрович**, ассистент кафедры литературы и методики ее преподавания УрГПУ, г. Екатеринбург. E-mail: [deny.cooper@gmail.com](mailto:deny.cooper@gmail.com). *Научный руководитель: д.ф.н., профессор Е.Г. Доценко*

**Колмакова Оксана Анатольевна**, д.ф.н., профессор кафедры филологии и методики ФГБОУ ВО «Иркутский государственный университет», г. Иркутск. E-mail: [post-oxygen@mail.ru](mailto:post-oxygen@mail.ru)

**Кропина Екатерина Дмитриевна**, студентка заочного отделения филологического факультета ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: [shibakovalg@cspu.ru](mailto:shibakovalg@cspu.ru). *Научный руководитель: к.ф.н., доцент Л.Г. Шibaкова*

**Лю Миньцзе**, аспирант Дальневосточного федерального университета, г. Владивосток. E-mail: [1048795610@qq.com](mailto:1048795610@qq.com). Богданова

**Малоземова Валерия Сергеевна**, студентка филологического факультета, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,

г. Челябинск. E-mail: [gimranovajua@cspu.ru](mailto:gimranovajua@cspu.ru). *Научный руководитель: к.ф.н., доцент Ю.А. Гимранова*

**Маркова Татьяна Николаевна**, доктор филологических наук, заведующий кафедрой литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Челябинск. E-mail: [markovatn@cspu.ru](mailto:markovatn@cspu.ru)

**Мозжерина Марина Сергеевна**, к.ф.н., доцент кафедры русского языка и литературы, Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск. E-mail: [mozzherinams@susu.ru](mailto:mozzherinams@susu.ru)

**Поздина Ирина Васильевна**, доктор филологических наук, доцент кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: [pozдинаiv@cspu.ru](mailto:pozдинаiv@cspu.ru)

**Сейбель Наталия Эдуардовна**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: [seibelne@cspu.ru](mailto:seibelne@cspu.ru)

**Софронов Виктор Сергеевич**, магистрант филологического факультета, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: [wiktor.sofronov@yandex.ru](mailto:wiktor.sofronov@yandex.ru). *Научный руководитель: д.ф.н., профессор И.А. Голованов*

**Сунь Сыци**, магистрант Казанского федерального университета, г. Казань. E-mail: [SycSun@stud.kpfu.ru](mailto:SycSun@stud.kpfu.ru). *Научный руководитель: к.ф.н., доцент Э.Ф. Нагуманова*

**Тао Ли**, аспирант Казанского федерального университета, г. Казань. E-mail: [Luotaoli@mail.ru](mailto:Luotaoli@mail.ru). *Научный руководитель: Научный руководитель: к.ф.н., доцент Э.Ф. Нагуманова*

**Филиппова Татьяна Анатольевна**, магистрант заочного отделения филологического факультета ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: [filippova.sophiya@gmail.com](mailto:filippova.sophiya@gmail.com). *Научный руководитель: д.ф.н., профессор Т.Н. Маркова*

**Чжан Юй**, соискатель научной степени, Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург. E-mail: [yu.zhang92@yandex.ru](mailto:yu.zhang92@yandex.ru)

**Чэнь Синсюй**, магистрант заочного отделения, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань. E-mail: [sinschen@kpfu.ru](mailto:sinschen@kpfu.ru)

**Шаклеина Блана Зелимхановна**, магистрант заочного отделения филологического факультета, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: [byakubova.ccx@gmail.com](mailto:byakubova.ccx@gmail.com). *Научный руководитель: д-р пед. наук, профессор Н.П. Терентьева.*

**Шляпина Анна Сергеевна**, магистрант филологического факультета, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,

г. Челябинск. E-mail: [sanya.83117@mail.ru](mailto:sanya.83117@mail.ru). *Научный руководитель: д-р пед. наук, профессор Н.П. Терентьева.*

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>АКТУАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В.П. АСТАФЬЕВА</b>	
<b>АБДУЛГАНИЕВА В.Р.</b> РОЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИОННОГО МАТЕРИАЛА В ПОВЕСТИ В.П. АСТАФЬЕВА «КОНЬ С РОЗОВОЙ ГРИВОЙ»	<b>3</b>
<b>ГОЛОВАНОВ И.А.</b> МИФОЛОГИЗМ, ФОЛЬКЛОРИЗМ ИЛИ ЭТНОГРАФИЗМ: ПРОБЛЕМА ПРОИСХОЖДЕНИЯ СЮЖЕТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ В.П. АСТАФЬЕВА	<b>8</b>
<b>ГОЛОВАНОВА Е.И.</b> ЖИВОЕ СЛОВО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.П. АСТАФЬЕВА	<b>16</b>
<b>КРОПИНА Е.Д.</b> ПАРЕМИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. П. АСТАФЬЕВА	<b>20</b>
<b>МАРКОВА Т.Н.</b> ТРАНСФОРМАЦИИ КОНЦЕПЦИИ «ЧЕЛОВЕК НА ВОЙНЕ» В РУССКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.	<b>24</b>
<b>СОФРОНОВ В.С.</b> ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В СКАЗАХ С. К. ВЛАСОВОЙ	<b>30</b>
<b>АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b>	
<b>БОРДУКОВ А.А.</b> ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА «СЕРДЦЕ ПАРМЫ»	<b>34</b>
<b>ВЛАСОВА Е.А.</b> МОТИВ ПРОСТРАНСТВА И ПАМЯТИ В ЭССЕ И. БРОДСКОГО «ПУТЕШЕСТВИЕ В СТАМБУЛ»	<b>39</b>
<b>ГИМРАНОВА Ю.А.</b> ВЛИЯНИЕ IT-ТЕХНОЛОГИЙ НА СОВРЕМЕННУЮ РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА	<b>41</b>
<b>ГОРШКОВ С.М.</b> ЭПИЗОДЫ БИОГРАФИИ МАРКА ТУЛЛИЯ ЦИЦЕРОНА НА СТРАНИЦАХ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»	<b>47</b>
<b>ЖИЛЕНЕ Е.С.</b> АКТУАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТРАТЕГИЙ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА В ПОЭЗИИ Д.А. ПРИГОВА	<b>56</b>
<b>КОЛМАКОВА О.А.</b> МОТИВ КАЙРОСА В РУССКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.	<b>62</b>
<b>ЛЮ МИНЬЦЕ</b> ФОЛЬКЛОРНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «ВОРОН»	<b>67</b>
<b>МОЗЖЕРИНА М.С.</b> ТРАНСФОРМАЦИЯ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА В РОМАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Л. ЭЛТАНГ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «КАМЕННЫЕ КЛЕНЫ» И «ДРУГИЕ БАРАБАНЫ»)	<b>72</b>
<b>ФИЛИППОВА Т.А.</b> РУССКОЕ ПРАВОСЛАВНОЕ ФЭНТЕЗИ	<b>76</b>
<b>ЧЖАН ЮЙ</b> МОТИВ ЮРОДСТВА В РАССКАЗЕ ТОЛСТОЙ «СОНЯ»	<b>81</b>
<b>ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОГО ЧИТАТЕЛЯ</b>	
<b>БУГАЕВА С.Н.</b> ТОМАС ВУЛСИ В РОМАНЕ ХИЛАРИ МАНТЕЛ «ВУЛФХОЛЛ, ИЛИ ВОЛЧИЙ ЗАЛ» И В ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ	<b>85</b>
<b>ДУАНЬ ХУАФАН</b> КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ СТИХОТВОРЕНИЯ А.С. ПУШКИНА «УЗНИК» В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУР	<b>91</b>
<b>ЖИЛЯКОВ Н.А.</b> ДЕКОНСТРУКЦИЯ БИТНИЧЕСКОГО «Я» В РОМАНЕ ДЖ. КЕРУАКА «БИГ-СУР»	<b>96</b>

<b>СЕЙБЕЛЬ Н.Э. ПРИТЧЕВОЕ НАЧАЛО В РАССКАЗЕ А. ПОЛЬГАРА «НА БАЛКОНЕ»</b>	<b>101</b>
<b>СУНЬ СЫЦИ ПЕЙЗАЖ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. ТУРГЕНЕВА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО» И БА ЦЗИНЯ «СЕМЬЯ»: ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ</b>	<b>107</b>
<b>ТАО ЛИ РУССКАЯ ЖЕНСКАЯ ПРОЗА XX ВЕКА В РЕЦЕПЦИИ КИТАЙСКОЙ КРИТИКИ</b>	<b>112</b>
<b>ЧЭНЬ СИНЬСЮЙ ПЕЙЗАЖ В СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ И.С. ТУРГЕНЕВА И ЛУ СИНЯ</b>	<b>116</b>
<b>АКТУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В ПРЕПОДАВАНИИ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ И ВУЗЕ. ВОЕННАЯ ТЕМА В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ</b>	
<b>КРИНИЦЫНА О.П., МАЛЬКЕВИЧ А.А., КАМАЕВ Т.Е., АКТУАЛЬНЫЕ МЕДИАПРАКТИКИ, РЕАЛИЗОВАННЫЕ В РАМКАХ ПРОЕКТА «УНИВЕРСИТЕТСКИЕ СМЕНЫ» КАК ИНСТРУМЕНТ УСПЕШНОЙ КУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ</b>	<b>120</b>
<b>МАЛОЗЕМОВА В.С. СПЕЦИФИКА ТРАНСФОРМАЦИИ РОМАНА В СТИХАХ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В ЖАНР ГРАФИЧЕСКОГО ПУТЕВОДИТЕЛЯ</b>	<b>127</b>
<b>ПОЗДИНА И.В. ПОТЕНЦИАЛ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ИССЛЕДОВАНИЯХ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ</b>	<b>131</b>
<b>ШАКЛЕИНА Б.З. ПРИТЧА В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ: БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?</b>	<b>135</b>
<b>ШЛЯПИНА А.С. МЕЖПРЕДМЕТНЫЙ ПРОЕКТ ПО СТИХОТВОРЕНИЮ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «БОРОДИНО»: ЧИТАТЕЛЬСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ СОБЫТИЙ И ГЕРОЕВ ВОЙНЫ 1812 ГОДА</b>	<b>139</b>
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</b>	<b>145</b>
<b>СОДЕРЖАНИЕ</b>	<b>148</b>

Научно-методическое издание  
Литература в контексте современности  
Сборник материалов XVI Всероссийской научно-методической конференции с  
международным участием  
Челябинск, 13 декабря 2024 г.  
Ответственный редактор Т.Н. Маркова  
Компьютерная верстка А.А. Лукьянова

ISBN 978-5-93162-904-9  
Адрес издательства 454091, г. Челябинск, ул. Свободы, 159.  
ЗАО "Библиотека А. Миллера"