

Министерство образования и науки Российской Федерации

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

Литература в контексте современности

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

Челябинск, 8-9 декабря 2017 г.

Челябинск, 2017

УДК 8
ББК 83
Л 64

Литература в контексте современности : сборник материалов IX Всероссийской научной конференции с международным участием (Челябинск, 8–9 декабря 2017 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова; ЮУрГГПУ. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2017. – 160 с.

ISBN 978-5-91274-330-6

Л 64

В сборнике помещены материалы IX Всероссийской научной конференции с международным участием «Литература в контексте современности», проходившей в Челябинске 8–9 декабря 2017 г. Конференция посвящалась памяти выдающегося методиста, кандидата педагогических наук, доцента Риды Федоровича Брандесова.

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

Редакционная коллегия:

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

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор
Е.В. Пономарева
Доктор филологических наук, профессор
Е.Г. Белоусова

ISBN 978-5-91274-330-6

© Коллектив авторов, 2017



*Рид Фёдорович Брандесов (1924-2008), кандидат педагогических наук, доцент
кафедры литературы и МОЛ*

Духовный резонанс: памяти Риды Фёдоровича Брандесова

Рид Фёдорович Брандесов (1924–2008) – преподаватель методики литературы, ветеран Великой Отечественной войны. Его образ неизменно пробуждает в учениках и коллегах светлые, возвышенные чувства – «любви прекрасные моменты», по слову Окуджавы. В стихотворении на лицейскую годовщину Пушкин написал о своём наставнике профессоре Куницыне: «Он создал нас, он воспитал наш пламень...» То же можно отнести к Брандесову. На филологическом факультете Челябинского педуниверситета (пединститута), которому Рид Фёдорович отдал сорок лет, без преувеличения, Брандесов «был особенно любим». Его любили по-особому.

Скорби, потери, «души прекрасные порывы», любовь к жизни, высота духа – этим отмечена его судьба. Родился в Ленинграде. Подростком в двенадцать лет остался без родителей: они были репрессированы, погибли в ГУЛАГе, реабилитированы посмертно. Воспитанник детского дома, блокадник, в семнадцать лет он добровольцем вступил в действующую армию – служил радистом на Балтийском флоте, участвовал в обороне Ленинграда. И после войны служил в ВМС до 1950 года. Награждён орденом Великой Отечественной войны II степени, боевыми медалями.

Рид с детства был открыт книге, литературе, писал стихи (это от мамы), рассказы для флотской газеты, поэтому поступил на вечернее отделение филфака педагогического института в Челябинске и окончил его с отличием. Свой мирный – педагогический – путь Рид Фёдорович начал в челябинской школе № 10. В это время в школе работало довольно много учителей-мужчин, прошедших войну. Но и на их фоне, по воспоминаниям, он выделялся своим поведением, манерами, походкой моряка. Он был для всех учеников, особенно для мальчишек, непререкаемым авторитетом. При всей живости натуры, темперамента, в нём всегда присутствовала благородная сдержанность и внутренняя значительность военного человека старой закалки. Он был внимателен к детям, умел подмечать их находки, достижения, восхищался успехами. Рид Фёдорович умел и любил учить, даже безнадежно безграмотных. Работал вдохновенно. Учительство было его призванием. Все хотели учиться у него и переживали, когда он перешёл работать в пединститут. Но и здесь он сохранил верность школе, став методистом.

Рид Фёдорович Брандесов – это, безусловно, персона в методике преподавания литературы. Кандидатскую диссертацию, посвящённую самостоятельному анализу художественного текста на уроке литературы, защитил в ЛГПУ им. А.И. Герцена в 1968 году, и ленинградская (петербургская) кафедра методики преподавания литературы считала его своим. По духу, эмоциональной и профессиональной устремлённости он был

«шестидесятником», просветителем-романтиком. Едва ли не единственный из провинциальных по прописке учёных, стал соавтором вузовского учебника методики, созданного на этой кафедре под руководством профессора З.Я. Рез и вышедшего в издательстве «Просвещение». Его статьи публиковал журнал «Литература в школе». Центром научных интересов Рида Фёдоровича Брандесова были проблемы преподавания литературы как искусства слова, эстетического воспитания. Поэт в душе, он и в науке мыслил метафорически. Понятие «эмоциональный резонанс» стало визитной карточкой методиста Брандесова. Свидетельство тому – многочисленные ссылки в диссертациях. Он был убеждён, что «воспитание человека невозможно без воспитания сферы чувств, вне формирования способности сочувствия, эмоционального отклика на чувства других», и искал способы организации эмоционального резонанса на уроке литературы. Ситуация с преподаванием литературы в наши дни складывается драматично. Сколь современно звучат его страстные суждения: «Делают ли сегодня школьные предметы – литература, музыка, рисование – выпускника массовой средней школы художественно образованным? Нет, так как общепринятые в школе методы обучения искусству неадекватны своему предмету и потому не могут закономерно приводить ни к творческому, ни к общеэстетическому развитию учащихся. Предметы эстетического цикла в школе – Золушка, из которой пытаются сделать служанку, полезную для дома, а она сильна иными качествами – красотой, радостью, которую дарит людям, счастьем своего существования!» В 80-е годы Рид Фёдорович начал научную разработку дисциплины, призванной стать теорией эстетического воспитания, которую он назвал эстоидидактикой.

Для студентов-филологов он всегда был подлинным наставником, внимательным, тактичным, бережным, заинтересованным в успехе. Искусством диалога во всех его проявлениях владел в совершенстве. Посвящая в профессию, он «ставил» будущему учителю не только разум и чувство, но и голос, жест, интонацию – всё, что «работало» на эмоциональный резонанс. Сам он при кажущейся сдержанности поведения всегда был исключительно выразителен в слове, жесте, реакции. В ответ на красивое методическое решение студентки на практическом занятии Рид Фёдорович мог от полноты чувств воскликнуть: «Бодрова! Дай я тебя расцелую!» (Об этом вспоминала преподаватель Людмила Тимофеевна Бодрова.) Или «Нинка! Ты молодец!» звучало как «Ты королева!». И это не было фамильярностью. Он и дочь свою называл Майкой. Это была манера особого доверия, сопричастности и любви. Мы мечтали попасть на педпрактику в группу Риды Фёдоровича, даже если в его школу надо было ехать через весь город. Помню, после практики мы подарили ему на Новый год грампластинку с классической музыкой, написав: «Любимому учителю от любящих учениц». Резонансом на Брандесова и его методику стали любовь к нему студентов и уважение коллег, близких и далёких.

Он вышел на пенсию в 75, но не стал «отставным» методистом. Интересовался школой, новыми авторефератами по методике, писал отзывы. Это ему было «страшно интересно» (его слова).

Как и многие люди его поколения, Рид Фёдорович при жизни получил не всё, что заслужил, чего был достоин. Доказывать свои права на ветеранские льготы и привилегии фронтовик не хотел и не считал нужным. Горько и досадно слышать от его родных, что с присущим ему юмором он иногда называл себя обыкновенным рядовым Шульцем.

Ученики и коллеги вспоминают о Риде Фёдоровиче с чувством светлой печали и с благодарностью за то, что он есть в нашей жизни.

Стрелец Л.И.
г. Челябинск

Коммуникативный потенциал методических идей Р.Ф. Брандесова

Strelets L.I.

The communicative potential of the methodical ideas of R. F. Brandesov

Аннотация: в статье рассматриваются комплексный подход к реализации коммуникативной составляющей процесса изучения литературы, представленный в работах Р.Ф. Брандесова. Автор показывает влияние идей Ю.М. Лотмана на формирование концепции учёного-методиста, в основе которой лежит представление об эстетической природе искусства слова.

Ключевые слова: коммуникативная стратегия, специфика художественной информации, эмоциональный резонанс.

Abstract: the article considers an integrated approach to the implementation of the communicative component of the process of the literature study, presented in works of R. F. Brandesov. The author shows the influence of the ideas of Yu. M. Lotman to formulate the concept of the scientist-practitioner, which is based on the idea of the aesthetic nature of art expression.

Key words: communicative strategy, the specifics of the information, emotional resonance.

Обращение к методическому наследию Р.Ф. Брандесова и для учёных и для учителей всегда плодотворно. Несмотря на то, что значительный временной промежуток отделяет нас от публикации его работ, идеи в них высказанные, сама логика исследований представляются основательными и не утратившими своей актуальности. Для методики преподавания литературы, как и для любой другой методики, это скорее исключение, чем правило:

меняется содержание программ и количество часов в учебных планах, меняется статус ключевых видов работ, например, сочинения, появляются ЕГЭ, ОГЭ и ФГОСы, а методика Р.Ф. Брандесова продолжает работать.

С чем это связано? Эта методика никогда не была методикой советов, рецептов и разработок. Эта методика сориентирована на закономерности процесса обучения литературе, в то же время она конкретна, нацелена на ученика, на текст и на учителя.

Эта методика не создавалась на злобу дня и не была реализацией установки, спущенной сверху, никогда в ней не было стремления соответствовать «Генеральной Линии» (А. Платонов). Благодаря этому то громадное количество учителей русского языка и литературы, которые прошли школу Р.Ф. Брандесова, получили мощную «прививку», позволяющую противостоять утилитарному подходу к изучению литературы. Благодаря этой «прививке» многие избежали греха вульгарного социологизма, но приняли те задачи нравственного воспитания, которые в течение ряда лет на курсах повышения квалификации учителей обосновывал учёный. Эта «прививка» сработала и впоследствии, когда нам предлагали, используя литературные тексты, поучаствовать в половом воспитании школьников или поискать в классических текстах «положительные» образы русских негоциантов. По сравнению с этим сегодняшняя «генеральная линия», связанная с универсальными учебными действиями и метапредметностью, не выглядит столь агрессивной, т.к. не затрагивает содержания предмета. Однако сама иерархия этих уровней, когда метапредметность надстраивается над предметностью, на наш взгляд, таит угрозу девальвации предметного мышления, «предметной ментальности» (В.И. Тюпа). Важно осознавать, что предметное мышление для нас – это мышление по поводу смыслов, по поводу содержания художественной информации, а не по поводу её получения. Есть опасность сконцентрироваться на последнем, упустив первое.

Исследуя коммуникативный потенциал методических идей Р.Ф. Брандесова, мы понимаем, что он комплексно подходит к самой идее коммуникативно ориентированного обучения, реализуя задачи предметного и метапредметного уровней.

Коммуникативные УУД характеризуются исключительно риторической и гармонизирующей направленностью, они «обеспечивают социальную компетентность и учет позиции других людей, партнера по общению или деятельности, умение слушать и вступать в диалог, участвовать в коллективном обсуждении проблем, умение интегрироваться в группу сверстников и строить продуктивное взаимодействие со сверстниками и взрослыми... умение с достаточной полнотой и точностью выражать свои мысли в соответствии с задачами и условиями коммуникации; владение монологической и диалогической формами речи в соответствии с грамматическими и синтаксическими нормами родного языка» [4, 63].

Взаимодействие субъектов реализуется в определённом информационном поле. Гармонизация отношений и риторические способности не могут нейтрализовать отрицательного эффекта когнитивной пустоты, когда работа со смыслами не включается в коммуникативную сферу.

В основе коммуникативных идей Р.Ф. Брандесова лежит лотмановское понимание этого феномена и соответственно учёт специфики художественной информации. По Лотману, именно текст (под текстом понимается не только литературное произведение, но вообще любое произведение искусства, миф, идеологема и т. п.) устанавливает контакт между адресантом и адресатом. Специфику художественной коммуникации Ю.М. Лотман связывает, прежде всего, со спецификой художественной информации: «Создавая и воспринимая произведения искусства, человек передает, получает и хранит особую *художественную* информацию, которая неотделима от структурных особенностей художественных текстов в такой же мере, в какой мысль неотделима от материальной структуры мозга» [2, 19].

Вся методическая система Р.Ф. Брандесова строилась на осознании эстетической природы литературы как учебного предмета. Утверждение «литература – искусство слова» не было для учёного общим местом, на этом базировалась его эстоидика, теория эмоционального резонанса и другие его методические идеи.

Отталкиваясь от лотмановского понимания художественной информации, он всей логикой своих работ утверждал, что, если литература – это искусство слова, то и урок литературы должен строиться по законам искусства. Даже сама терминология, характеризующая урок, которая была введена Р.Ф. Брандесовым и которая была принята методическим сообществом, указывала на это: монтаж урока литературы, эмоциональный резонанс, партитура урока, эмоциональные пики урока и т.п.

Близка Р.Ф. Брандесову и мысль о бережном отношении к художественной информации, с которой работает учитель.

Художественная коммуникация в отличие от нехудожественной иначе воспринимает и преодолевает шумы и помехи, это связано с особенностями её структуры. В практической речевой коммуникации шумы и помехи – явление обычное и, как правило, преодолимое. Если информация, пусть в неполном, частично искажённом виде, доходит до адресата, то она без особых потерь может быть восстановлена. Иное дело – художественная коммуникация, для которой даже незначительная потеря информации, уникальной по своей сути, разрушительна, так как в структуре художественных объектов нет незначительных элементов. Л.С. Выготский, цитируя известное высказывание Л.Н. Толстого о роли «чуть-чуть» в искусстве, замечает: «Эту необычайную психологическую силу художественной формы совершенно точно отметил Толстой, когда указывал на то, что нарушение этой формы в её бесконечно малых элементах немедленно ведёт к уничтожению художественного эффекта» [3,42-43].

Действительно, обращение, например, к чёрно-белой репродукции картины, её несоответствующее обрамление, некачественное воспроизведение музыкальной записи, видеозаписи, посторонний шум в процессе выразительного чтения художественного текста, вмешательство цензуры, включение рекламы способны разрушить художественную коммуникацию. Мы постоянно являемся свидетелями такого разрушительного отношения к художественной информации.

Определяя роль учителя как медиатора, переводчика, интерпретатора художественной информации, Р.Ф.Брандесов описывает процесс изучения литературного произведения в терминах теории коммуникации и особое внимание обращает на бережное отношение к этому типу информации: «С точки зрения донесения до учеников мыслей и чувств писателя учитель выступает... как своеобразный транслятор художественного содержания произведения...Трансляция может быть затруднена «шумом» - ...искажённым пониманием произведения или невыразительной передачей его эмоционального содержания»[35,14].

Мы знаем, что понятие «текст» было ключевым в теоретической системе Ю.М. Лотмана. Я думаю, что отсюда идёт и направленность на работу с текстом, которая характеризует методику Р.Ф. Брандесова. Достаточно вспомнить его блистательный анализ лермонтовской «Тамани» и рассказа Л.Н. Толстого «После бала», самостоятельный анализ эпизодов, охватывающий курс литературы в старших классах: от описательных эпизодов из произведений М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя к сюжетным и построенным на сопоставлении эпизодам из «Грозы» А.Н. Островского и романа И.С. Тургенева «Отцы и дети», композиционному анализу эпизодов из романа «Война и мир» и к целостному анализу рассказов А.П. Чехова и А.М. Горького.

Учёным была создана типология уроков литературы, отличающаяся от существующих в методике тем, что отражает внутреннюю организацию урока, его структурную специфику, которая определяется тем, как эту структуру формирует текстовый компонент.

Вся система идей Р.Ф. Брандесова была нацелена на утверждение приоритета предметного мышления.

Вместе с тем, опираясь на определение урока литературы как урока общения, он говорил о необходимости методической разработки его коммуникативной стороны. Используемое им понятие «коммуникативный вектор» носило комплексный характер, учёный использовал это понятие при описании матриц ключевых приёмов работы в рамках исследования, посвящённого моделированию урока литературы. Это понятие трактовалось широко: коммуникативный вектор – это «то, что определяет педагогическую содержательность всего, что делается на уроке... Так, слово учителя может являться носителем таких различных векторов, как информация к усвоению (которую надо записать в тетрадь); информация к размышлению, включение воображения; задача к предстоящей деятельности,

мотивировка этой деятельности, инструкция к выполнению какого-либо задания; рецензия работы ученика, эмоциональный комментарий художественного явления, анализ литературного вопроса, синтез высказанных наблюдений и т.д.

Слово ученика может также нести различную смысловую нагрузку, векторами его могут быть отчёт о выполнении задания, результаты самостоятельного анализа; репродукция слова учителя, учебника, текста; выражение мнения или впечатления; рецензия на ответ товарища; сообщение или доклад, отстаивание позиции, занятой в диспуте. Коммуникативными векторами чтения могут быть простое восприятие или аналитическое осмысление. Так, цитата художественного текста может выступать как аргумент к тезису, как материал к размышлению, как напоминание. Вместе с тем цитата или стихотворение, или музыкальная и графическая иллюстрации могут включаться с целью эстетического воздействия, эмоционального восприятия с расчетом на потаённые механизмы художественного воображения учеников.

Вектор проясняет направление деятельности учителя и ученика в рамках урока, выводит урок из области интуитивных озарений в сферу рассчитанных воздействий» [1,225–226]. Предложенная учёным триада, «первоэлементы» урока – слово учителя, слово писателя, слово ученика – осмыслена с позиций коммуникативного подхода.

Р.Ф. Брандесов принадлежал к тому типу учёных, которые опережали своё время, ему было непросто защищать свою позицию в методике, его последние работы, посвящённые структуре урока и его моделированию многим казались усложнёнными, но они предвосхитили ключевые идеи современной методики.

Библиографический список

1. Брандесов, Р. Ф. Избранные труды [Текст] / Р. Ф. Брандесов; под ред. Н. П. Терентьевой. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2017. – 263 с..
2. Лотман, Ю.М. Об искусстве [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб, 1998, – 704с.
3. Стрелец Л.И. Коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе [Текст] / Л.И. Стрелец. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2016. – 360 с.
4. Фундаментальное ядро содержания общего образования / Рос. акад. Наук; Рос. акад. образования; под ред. В. В. Козлова, А. М. Кондакова. – 4-е изд., дораб. - М.: Просвещение, 2011. – 79 с.

*Понятие установки на восприятие литературного произведения в
работах Р.Ф. Брандесова*

A.A. Antonenkova

*The concept of an attitude toward the perception of a literary work in the works
of R.F. Brandesova*

Аннотация: В статье рассматривается понятие установки в трудах Р.Ф. Брандесова и последующей методической традиции. Термин «установка» понимается как предварительная «настройка на восприятие» художественного произведения. Обозначена роль данной установки в ходе изучения литературного произведения. Рассмотрены и проанализированы примеры организации установки учителем на уроке литературы.

Ключевые слова: чтение, установка на восприятие, прием эмоционального комментария, методическая традиция.

Abstract: The article introduces the concept of attitude in the works of R.F. Brandesova and the subsequent methodical tradition. The term "attitude" is understood as a preliminary "tuning in the perception" literary work. The role of this attitude in the course of studying a literary work is indicated. Examples of organization of the attitude by the teacher in the literature lesson are examined and analyzed.

Keywords: reading, attitude toward the perception, method of emotional comment, methodical tradition.

Вопрос о формировании мотивации школьников к чтению, созданию установки на чтение приобретает особую актуальность в век информационных технологий. Повсеместная компьютеризация и информатизация приводят к смене интеллектуальных технологий освоения знания: книга – вербальный источник знаний заменяется визуальным: компьютером. Чтению как виду человеческой деятельности невольно приходится конкурировать с телевидением, радио и Интернетом, побуждая учителей-словесников находить новые приемы, повышающие мотивацию учеников к изучению литературы.

Интерес к тексту напрямую зависит от читательской установки, формирующей мотивацию к чтению. Несмотря на то, что понятие

«установка» практически не употреблялось в методике до середины 80-ых, ее проявления мы можем увидеть на первом этапе урока, который традиционно назывался «вводным занятием».

Одними из самых ранних в данной теме стали работы Р.Ф. Брандесова «Организация восприятия на уроках литературы» 1978-1979 г. [1] и «Вопросы эстоидики» 1983 г. [2]

Исследователь отметил важность создания установки на уроке литературы: «без установки (актуальной или дремлющей) невозможно восприятие, каким бы художественно ценным не был "воспринимаемый объект"[1, 61]. В структуре дидактического звена работы с текстом автор выделяет три этапа: *настройку на восприятие*, акт восприятия, выражение впечатлений и их осмысление. В современной методике эти этапы названы предкоммуникативным, коммуникативным и посткоммуникативным.

В рамках исследования эстоидики как направления методики преподавания литературы Р.Ф. Брандесов вводит понятие художественной установки – «сформированного компонента восприятия, благоприобретенного. Вероятно, это внутренняя основа того, что обычно называют вкусом и художественными предпочтениями» [2, 19].

Что же формирует художественную установку? По мнению исследователя, это «время, эпоха, социальное окружение, направленные воздействия (воспитание и образование), частота и сила воздействия искусства. Установка вся соткана из влияний, отпечатков впечатлений, шаблонов, и шлифуется или развивается, включаясь в последующие акты восприятия искусства» [2, 20]. Тем самым подтверждается наша мысль о возможности создания установки учителем на уроке.

Интересной нам кажется мысль о различии открытой и закрытой установке. Первая характеризуется готовностью воспринять новое в искусстве, а вторая – готовым шаблоном, накладываемым на восприятие искусства. Возникает вопрос о том, как при формировании рецепционной установки увидеть эту грань между «настраиванием» на определенный эмоциональный лад и «навязыванием» эмоций. Вероятно, что в первом случае внешнее воздействие со стороны учителя вызовет «внутреннюю» установку ученика, затронет его воображение и чувства, а во втором – вызовет некоторое противоречие. Очевидно, что критерием правильной установки будет настройка на целостное восприятие искусства.

В современной методике преподавания литературы вопрос создания установки становится все более и более актуальным. Мы можем увидеть это в работах И.В. Сосновской [3], Н.П. Терентьевой [4], Л.И. Стрелец [5]. Опираясь на методические приемы, обозначенные нашими предшественниками, мы хотели бы привести примеры организации «настройки на восприятие», т.е. установки на восприятие литературного произведения в школе.

Исходя из того, что среди многообразия средств создания установки Р.Ф. Брандесов отдельно обозначил прием «эмоционального комментария»,

определив его суть в «прямом выражении учителем собственного отношения, личностного отклика на то или иное явление жизни и творчества писателя, осмысливание и переживание определенного текста или его фрагмента» [2,17], мы хотели бы обратиться именно этому методическому приему.

Прежде всего отметим, что данный метод обозначили в своих классификациях и И.В. Сосновская (прием «эмоционально-образного комментария»), и Н.П. Терентьева (прием «актуализации эмоционального опыта учащихся»), что подчеркивает его значение в теории установки и методике преподавания литературы.

Приведем пример такого комментария перед чтением и анализом стихотворения А. А. Фета «Весенний дождь» в 5-ом классе:

- Человек и природа неразрывно связаны. Замечали ли вы, что летом каждый из нас полон сил, энергии, которая бьет ключом и можем, сделав много дел, даже не устать? Как легко летом проснуться с восходом солнца, быть бодрым, энергичным, веселым? А чувствовали ли вы осеннюю хандру, когда хочется грустить об ушедшем лете и не выходить из дома? Под осенним, холодным и злым дождем не хочется гулять, как летом. Организм отчаянно сопротивляется утру – уже темному, неприветливому. И насколько сильно ваша душа радуется весне? Когда после долгой зимы талая вода поит землю, и запах почвы кружит голову? Представьте, что повсюду, куда бы ни пошли, вас окружают признаки Весны: веселые и беззаботные ручейки, нежно-зеленые листики, тоненькие ростки травы... Невероятно синее и высокое небо... Солнце, приносящее не только свет, но и тепло... Гомон птиц... Кажется, что каждый прохожий стал чуточку добрее и радостнее, чем в зимнее время. А первый весенний дождь! Как непривычен он, после трех с лишним месяцев снега! Представьте... (далее учитель читает стихотворение «Весенний дождь»).

Используя данный прием, мы в основном обращались к текстам поэтическим, так как в них больше эмоций, чувств, переживаний автора, а значит, образы и ассоциации возникают легче. Но нам стало интересно, как данная установка сработает применительно к прозаическому тексту. Мы обратились к тексту рассказа И.А. Бунина «Косцы», изучаемом в 5 классе. Как показывает практика, рассказ дается ученикам нелегко в силу преобладания описаний и рассуждений автора над развитым сюжетом. Пятиклассникам пока тяжело фокусировать свое внимание на таких вещах, а потому мы попытались облегчить ребятам восприятие, предварив чтение рассказа эмоционально-образным комментарием.

«Представьте себе теплый летний вечер. Вы с друзьями сидите в лесу у костра. Уютно трещат поленья. Где-то совсем близко стрекочет кузнечик. Кто-то едва слышно переговаривается, кто-то сидит, задумчиво глядя на огонь и думая о чем-то, ему одному известном и важном. Вы ощущаете, как вас наполняет чувство любви ко всем, кто сидит в этом кругу. Вы поочередно оглядываете лица своих друзей, и каждое наполнено какой-то таинственной прелестью – то ли от света костра, то ли от всеобщей расслабленности и

безмятежности. Проходит минута, другая... а может, это мчатся часы? Время растягивается и ускоряется, теряя свое значение. Разговоры затихают. И вдруг кто-то робко и едва слышно напевает всем известный мотив. Его подхватывает сидящий рядом товарищ... Голоса их, красивые и мелодичные, находят отклик в вашем сердце, и вы уже не можете молчать, присоединяясь к всеобщему мотиву... Представьте, что сотни лет назад было примерно также, и песни были те же – невероятно простые, берущие за душу и объединяющие людей всей земли. Вообразите, что вы идете по большой дороге и видите их – косцов, поющих в молодом березовом лесу...». Далее учитель может как начать читать текст с самого начала, так и выбрать один из наиболее значимых для понимания рассказа фрагментов.

В ходе эксперимента мы выяснили, что класс, в котором данный прием был использован, проявляет к тексту больше интереса, ученики проносят через весь текст образ песни, добавляя к ней свои подробности. Многие вспоминают летний лагерь и песни у костра, для детей это теплые и хорошие воспоминания, и, связывая их с рассказом И.А. Бунина, они внимательнее относятся к тексту, произведение становится для них ближе.

Прием эмоционально-образного комментария затрагивает учащихся лишь в том случае, если образы, картины, эмоции произведения близки и учителю, и ученику. Если учителю неинтересна тема и он затрудняется с созданием образного ряда, ученики это почувствуют, и канал передачи не сработает. Но и в том случае, если учитель будет пылко описывать непривлекательную с точки зрения учеников картину, образы, которые ученик не может воссоздать у себя в голове, ничего не получится. Поэтому наиболее благоприятной почвой для данного приема становятся стихотворения. Но и с прозой попробовать можно, например, мы применили данную установку на вводном уроке по рассказу И.А. Бунина «Косцы». Однако данный текст – скорее лиро-эпический, так как сюжетная линия в нем заметно ослаблена и на первый план выходят впечатления автора от услышанной песни и ее субъективное описание. Таким образом, мы можем сделать вывод, что прием эмоционально-образного комментария предпочтительнее использовать на поэтических текстах.

Цель таких приемов – вызвать у учащихся вопросы, на которые они стремились бы найти ответы в тексте, привести их в особое расположение духа, близкое авторскому, помочь определиться с «горизонтом ожиданий».

Создание на уроках литературы установки на восприятие содействует повышению интереса к произведению, помогает выявить идею текста, способствует возникновению диалога между автором и читателем.

Библиографический список

1. Брандесов, Р.Ф. Организация художественного восприятия и урок литературы [Текст]: в 2 ч. / Р.Ф. Брандесов. – Челябинск: Пламя, 1978–1979.

2. Брандесов, Р.Ф. Вопросы эстетической педагогики [Текст]: / Р.Ф. Брандесов. – Челябинск: ЧГПИ, 1983 – 80 с.
3. Сосновская, И.В. Создание мотивационной установки перед чтением и анализом художественного произведения на уроке литературы [Текст] / И.В. Сосновская // Инновационный поиск словесников: практики гуманитарного образования. – Киров: Изд-во «Радуга-ПРЕСС», 2015. –С. 114 - 123
4. Терентьева, Н.П. Концепция аксиологизации литературного образования [Текст]: монография / Н.П. Терентьева. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2013. – 352 с.
5. Стрелец, Л.И. А каждый читатель как тайна (коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе) [Текст]: / Л.И. Стрелец. – Челябинск: Изд-во «Цицеро», 2014. – 143 с.

УДК 8Р2

ББК 83.3(2Рос=Рус)7

Н.П. Терентьева
Челябинск

*Проблема ценностного самоопределения читателя-школьника:
историко-методический аспект*

N. Terentieva
Chelyabinsk

**The problem of axiological self-determination readers-student:
historical and methodical aspect**

Аннотация. Воспитательную цель литературного образования автор связывает с ценностным самоопределением читателя-школьника. Проанализированы тенденции, определяющие методические традиции воспитания в процессе литературного образования. С одной стороны, это нравственно-эстетическая и гражданская направленность воспитания («книга – учебник жизни»). С другой – духовное воспитание посредством имманентного чтения и свободного самоопределения читателя. Автор выявляет внутренние факторы, которые обуславливают актуальность аксиологически ориентированного воспитательного вектора.

Ключевые слова: ценностное самоопределение, ценность, литературное образование, воспитание, цель, чтение, смысл.

Abstract: The author reveals the internal factors that determine the relevance axiologically oriented upbringing vector. The author shows the strengthening of the external, ideological factors in choosing the direction of upbringing.

Methodological traditions of upbringing in the process of literary education are analyzed in the article. On the one hand, it is a moral-aesthetic and civil education orientation ("book of life"). On the other – spiritual upbringing through an immanent reading and free self-determination of the reader. The author connects upbringing aims of literary education with the value-determination readers-student.

Key words: value determination, value, literary education, upbringing, purpose, reading, sense.

Литературное образование в отечественной школе всегда было сопряжено с освоением эстетических, духовно-нравственных ценностей. Это обусловлено, с одной стороны, самой природой искусства, его духовным происхождением и обращенностью к духовным ценностям бытия: художественное творчество рассматривается как непосредственный «язык ценностей» (М.С. Каган). Кроме того, литературное образование в России традиционно связано с воспитанием, в основе которого лежит обретение личностью ценностей, ценностных ориентаций.

В решении актуальных проблем современная методика исходит из постнеклассического понимания мира и человека в мире, характеризующегося Решающее значение приобретают те культурные и ценностно-смысловые контексты, с которыми субъект соотносит познаваемую и понимаемую реальность. Это положение распространяется и на читательскую деятельность школьников и позволяет рассматривать ценностное самоопределение личности в литературном образовании как сознательное определение ею себя относительно общекультурных ценностей с целью выявления и обоснования собственных ценностных ориентаций и установок в качестве воспитательной цели литературного образования. В современном ФГОСе действия смыслообразования и нравственно-этического оценивания, реализуемые на основе ценностно-смысловой ориентации учащихся, ценностного самоопределения, выбора ценностных ориентиров, представлены как проявления личностных универсальных учебных действий, которые формируются в процессе образования.

Как известно, в основе определения категории «ценность» лежат такие базовые понятия, как «смысл», «отношение», «оценка». Психологический механизм ценностного самоопределения связан с движением личности от отражения смыслов к их порождению и принятию в качестве личностных ценностей, смыслообразующих оснований жизнедеятельности. Смыслопорождение сопряжено с переживанием человеком особо значимых для него смыслов (личностных смыслов), их рефлексией, позволяющей ему осознать, сделать предметом анализа, оценки, выбора открытые смыслы, переживания, отношения, свой жизненный опыт. Решение «задач на смысл» осуществляется благодаря оценочной деятельности. Речь идет об активности внутренних факторов становления личности, ее жизнотворчества.

Наше обращение к проблеме ценностного самоопределения читателя-школьника в историко-методическом контексте обусловлено тем, что методика – как свидетельствуют современные дискуссии, особенно активизировавшиеся при обсуждении концепций филологического / литературного образования – тоже пребывает в состоянии ценностного самоопределения [5]. Необходимость гармонизации методических традиций и поиска адекватных вызовам времени методических решений побуждает, как это часто бывает, искать опору в истории методики.

В отечественной методике вплоть до начала XXI столетия проявилась значимость «внешнего», социального фактора в выборе вектора воспитания. Подобный период мы вновь переживаем и сейчас. В реальной практике преподавания постоянно возникала и возникает опасность подмены эстетического чтения идеологическим или этическим, когда обращение к тексту становится поводом для бесед и дискуссий о жизни, «на злобу дня», что ведет к «экспансии жизни в искусство» (Б.А. Успенский).

Не ставя своей целью исчерпывающий обзор, выделим основные вехи в решении этой проблемы.

К середине XIX века, в эпоху демократизации общественной жизни, в литературном образовании утверждается «реальный», или «практический» метод: преподавание литературы сближается с реальной жизнью. Центром анализа литературного произведения становится его содержание, идейный пафос, общественное значение. Целью изучения литературы объявляется воспитание «человека и гражданина», его общественных и нравственных идеалов. В работе «О преподавании русской литературы» выражен взгляд В.Я. Стоюнина на литературу как на средство нравственного воспитания, проповеди общечеловеческих и национальных идеалов. Социальная направленность школьного анализа литературы против «общественного зла», «разъяснение общественных вопросов», «общественной пользы» – таков воспитательный вектор методической системы В.И. Водовозова. В.П. Острогорский связывал цель изучения литературы с познанием человека, его «практической психологии» в процессе чтения и анализа текста, в развитии «чутья» красоты, добра и истины, связывая воспитание с примером, воодушевляющим читателя. Он видит задачу литературного чтения в народной школе в «практическом обучении нравственности». Суть «практического обучения нравственности» – в изменении мировоззрения, мироотношения учащихся. Приемами воспитания выступают разъяснение, пример, побуждение, убеждение. При этом цель эстетического воспитания связывается с откликом на духовную красоту, со способностью читателя наслаждаться прекрасным не только в искусстве, но и в жизни. Литература рассматривается как учебник жизни. В литературном образовании утверждается социально-исторический подход.

Вторая исторически сложившейся тенденции в понимании воспитания читателя, восходит к идеям психологической школы в литературоведении и методике. Опираясь на представления о природе и психологии

художественного творчества и восприятия, педагоги и методисты психологической школы связывали воспитание с имманентным чтением и духовным преображением личности, а не нравственно-поучительным воздействием. Читатель проходит путь, которым шел писатель, но проходит его по-своему. Диалогический характер чтения проявляется в понимании, воссоздании, переживании, «создании нового поэтического образа», а замыкают этот ряд понятия духовного порядка (истина, добро, красота), венчающие путь эстетического и вместе с тем духовного постижения литературы. Показательно, например, название статьи В. Харциева «Психология поэтического образа в применении к воспитанию».

С психологических позиций решал проблему воспитательного значения литературы В.В. Данилов в труде «Литература как предмет преподавания» (1917), определяя его как эстетическое влияние, а также развитие этических представлений и чувств, «но не в обычном смысле нравственно-поучительного воздействия» [2, 161]. Крайне современны суждения методиста об органической связи изучения литературы с жизненным опытом учащихся и ассоциировании как способе проявления этой связи: «Представления, возникающие под влиянием произведения, относятся к области личного опыта читателя, и таким образом, в сферу этого опыта вносится некоторая связь: целый ряд представлений ассоциируется в одну связную цепь под влиянием какого-либо образа, суждения. Этим упорядочивается и приводится в стройность мирозерцание ученика» [2, 159]. У В.В. Данилова мы впервые встречаем понимание воспитания как развития «эстетических и этических ценностей». Причем обозначена иерархия ценностей литературного образования: воспитательные цели должны соотноситься с главной (развитие образного мышления) и не выдвигаться на первый план. Это важное предостережение, так как в истории методики неоднократно были попытки превратить литературу в «служанку воспитания»

Литературоведы, методисты начала XX века, осознавая пагубность утилитарного социологизирования в изучении литературы, превращения ее в формирующее «средство», обозначили подход к изучению литературы как искусства слова в качестве эстетической доминанты методики и условия духовного воспитания. Речь идет о синтезе эстетического и духовного воспитания.

В статье «О принципах изучения литературы в средней школе» (1915) Б.М. Эйхенбаума, представителя формальной школы в литературоведении, кардинальным является положение о воспитании духа как свободном самоопределении учащихся в процессе чтения, усвоения литературы: «именно *процессом усвоения* школа должна **воспитывать дух**, а не разбором, «положительных и отрицательных типов», которым, с одной стороны, искажается самое существо литературы, с другой – не достигается и воспитательная цель, потому что живой дух не подчиняется моральным схемам, а требует **свободы самоопределения**. ... Надо, чтобы ученики

чувствовали, что в искусстве есть знание и что потому усвоить образы поэта – значит через свою душу коснуться самого **духа** истины» [6, 144]. (Выделено нами – Н.Т.). Читать, в данном случае «усвоить» – значит сделать *своим*, освоить личностно великие истины, вступив в духовный диалог с произведением. Это условие духовного воспитания.

Как известно, исторически и идеологически актуальной и востребованной методической теорией и практикой преподавания литературы в советской школе оказалось первое направление с взглядом на литературу как «учебник жизни», установкой на идейно-нравственное и гражданское воспитание. После Октябрьской революции, в условиях тотальной идеологической регламентации литература в школе превратилась в средство идеологического воздействия, формирования марксистского мировоззрения, что сказалось и на подходах к анализу произведений, и на доминировании воспитания в литературном образовании.

И тем не менее, несмотря на драматизм ситуации, решающе важной сферой воспитательного воздействия Г.А. Гуковский (1941) называет формирование мировоззрения: им выделен крайне актуальный и сегодня вопрос о том, как «естественно» связать классику с современной жизнью, с жизненным опытом самих учеников. Первоосновой ученый считает полноценное чтение, эстетическое восприятие произведения как искусства, включая осмысление, активность **«морально ценной эмоции читателя»**, проявляющейся в **отношении и оценке**: «необходимо понимать не только мое отношение к данному действующему лицу, но и **отношение** к нему же автора, и, что, пожалуй, важнее всего, мое **отношение** к отношению автора. ... читатель должен приучиться **находить в себе** самом тоже активное **отношение** – сочувствия, несочувствия, спора, презрения, восхищения и др.» [1, 36]. Как видим, речь идет не только об эмоциональной отзывчивости, но и о рефлексии (в данном случае – осознанном отношении) как одном из важнейших читательских умений – важнейшем проявлении самоопределения. Как будто о наших днях, отмеченных формализацией подходов к изучению литературы, сказано: «Заученная, но не пережитая «идея» в отношении искусства – это кимвал бряцающий, это форма без содержания, это пустые слова, отягощающие память, но ничем почти не воздействующие на волю, на интеллект, на эмоцию, на поведение и вообще внутреннее и внешнее содержание юного существа, – т. е. не воспитывающие его» [1, 39 – 40].

М.А. Рыбникова, с одной стороны, систему воспитывающего обучения выстраивает, исходя из природы литературы и живой реакции на нее читателя-школьника, противопоставляя литературное чтение утвердившемуся в советской школе чтению «нелитературному» – энциклопедическому (объяснительному), а чаще обществоведческому. Идея эстетической первоосновы воспитания средствами литературы постепенно будет утверждаться в качестве одной из методических аксиом, но ее реализация будет не лишена противоречий. М.А. Рыбникова позиционирует

себя как продолжательницу традиций методики 60-х годов XIX века, что проявляется и в социально-политически заданной ориентации воспитания. Определяя литературу как «школу мировоззрения», «идеологического вооружения», она указывает вектор движения – идти к задачам коммунистического воспитания «путями литературными», когда писатель показывается «как учитель, как борец, как знамя». А отсюда – «фокусирование» изучения литературы на гражданском, патриотическом, нравственном воспитании, формировании качеств «строителя коммунизма». М.А. Рыбникова утверждает, что советское литературное чтение не может быть имманентным чтением, «поскольку мы читаем с определенными установками, с определенными задачами трудового и жизненного воспитания» [4, 49]. Вопрос о «фокусе» прочтения, анализа произведений возникает в методике, как видим, постоянно. Но каким он должен быть?

Таким образом, указанные тенденции сосуществуют в отечественной методике в сложном взаимодействии.

Ростки методической аксиологии обнаружались в постепенном обогащении методики понятиями аксиологического характера: «самостоятельное определение» читателя, его потребность «ценить и понимать прекрасное» (Н.Д. Молдавская), «ценностные ориентации писателя», «ценностная направленность личности», «нравственная самооценка» (Н.Я. Мещерякова).

Подводя итоги, резюмируем: исторически и идеологически актуальной и востребованной методической теорией и практикой преподавания литературы в XX веке оказалось первое направление с взглядом на литературу как «учебник жизни», установкой на идейно-нравственное и гражданское воспитание. Между тем, как показывает история методики, на протяжении всего столетия прорастают ростки методической аксиологии, актуализирующей проблему ценностного самоопределения читателя-школьника.

В начале нового столетия в программе по литературе В.Г. Маранцмана цели литературного образования были определены в аксиологическом контексте: «Развивая чувства и воображение читателя-школьника, глубину понимания содержания литературных произведений и мотивированную оценку художественной формы, изучение литературы в школе призвано сформировать ценностные ориентации ученика, его отношение к Родине, общественному долгу, труду, семье, религии, любви, искусству, природе, собственной личности» [3, 6]. Понятие «ценностные ориентации», как одно из проявлений ценностно-смыслового самоопределения личности, – ключевое в воспитательном контексте программы В.Г. Маранцмана.

Выделение ценностного самоопределения читателя-школьника как актуальной методической проблемы подтверждается также современными методическими исследованиями, посвященными формированию читательского самосознания, читательской деятельности как диалогу, интерпретации литературного произведения школьниками, формированию

читательской культуры понимания в процессе школьного анализа произведений, ориентированного на осознание учащимися смысла как ценности, формирования личностной концептосферы ученика (И.Е. Брякова, Е.О. Галицких, В.А. Доманский, С.А. Зинин, Л.А. Крылова, Н.Л. Мишатиная, Н.М. Свирина, И.В. Сосновская, Н.П. Терентьева, М.И. Шутан, А.М. Шуралев, Е.Р. Ядровская).

В исторической динамике подходов к воспитанию в процессе литературного образования обнаруживается определенная закономерность: эпохи, когда воспитание детерминируется прежде всего социально-политическими факторами и рассматривается как средство формирования заданных качеств личности, сменяют эпохи, когда детерминантой, определяющей суть воспитания и его цели, становится представление о многомерности и вместе с тем целостности внутреннего мира человека и его взаимоотношений с миром, о свободном выборе личности. Очевидно, что и сейчас мы переживаем ситуацию спора, которая предопределена явлениями не только методическими, но и социальными.

Библиографический список

1. Гуковский, Г.А. Изучение литературного произведения в школе / Г.А. Гуковский. – М.–Л., 1966. – 267 с.
2. Данилов, В.В. Литература как предмет преподавания / В.В. Данилов // Беньковская Т.Е. Развитие методики преподавания литературы в русской школе. XX век. Ч. I. 1900–1940-е годы: учебно-методическое пособие и хрестоматия для студентов и преподавателей. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1999. – С. 157–180.
3. Программа литературного образования. 5–9 классы / под ред. В.Г. Маранцмана – М.: Просвещение, 2008. – 214 с.
4. Рыбникова, М.А. Очерки по методике литературного чтения: пособие для учителя / М.А. Рыбникова. – М.: Просвещение, 1985. – 287 с.
5. Терентьева, Н.П. Концепция аксиологизации литературного образования: Монография / Н.П. Терентьева. – Челябинск: изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2013. – 352 с.
6. Эйхенбаум, Б.М. О принципах преподавания литературы в школе / Б.М. Эйхенбаум // Методика преподавания литературы: хрестоматия-практикум / авт.-сост. Б.А. Ланин. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – С. 127–145.

УДК 8Р2
ББК 83.3 (2Рос=Рус)7

Бодрова Л.Т.
г. Челябинск

Драматургия А. Володина в ракурсе «метафизического» аспекта становления личности

Bodrova L.T.

A. Volodin's dramaturgy in the foreshortening of the "metaphysical" aspect of the formation of personality

Аннотация: В статье предпринят анализ драматургии А. Володина, в частности его пьесы «Пять вечеров», пережившей множество постановок на театральной сцене. Зритель/читатель обязательно присутствует в произведениях Володина и представляет собой не только новизну, но и является представителем вечных ценностей, носителем преобразований, что обеспечивает «метафизический» аспект становления личности, борьбу с рутинным взглядом на жизнь.

Ключевые слова: Володин, драматургия, классика, лиричность, ирония.

Abstract: The article analyzes the dramaturgy of A. Volodin, in particular his play "Five Evenings," which has survived a lot of productions on the stage. The spectator / reader is necessarily present in the works of Volodin and represents not only novelty, but also a representative of eternal values, the bearer of transformations, which provides a "metaphysical" aspect of the formation of personality, a struggle with a routine view of life.

Key words: Volodin, dramaturgy, classics, lyricism, irony.

Литературный процесс в новой и новейшей действительности можно разделить на три периода: конец 1950-х годов – середина 1980-х; середина 1980-х – начало «нулевых», наконец, от «миллениума» до наших дней.

Первый подпериод – постсталинская эпоха, время восстановления страны, ее экономики, становления норм жизни, достойной народа-победителя. Это время надежд и свершений, но и время начинающегося покаяния за репрессии, за агрессивность, царящую во всех слоях общества. Проиллюстрируем особенности этого времени на материале творчества Александра Володина (1919–2001), ибо именно он чаще, чем его современники, прибегал к приемам актуализации классики в рецепциях

героев (среди авторов, актуализирующих классику на страницах своих произведений также можно отнести В.М. Шукшина).

Второй подпериод – трагедия крушения СССР, кризис власти, коллапс экономики, обогащение «новых русских» и обнищание масс – выразился в экспансии постмодернизма в культурном процессе. На наш взгляд, в это время обесценивается классика, ибо набирающий силу постмодерн обесчеловечивает эстетическое пространство.

Итак, творчество А.М. Володина (1919–2001). Участник Великой Отечественной войны, драматург, поэт, публицист, эссеист, Володин чрезвычайно интересен уже тем, что он как бы олицетворяет единство всех трех временных пластов Нового и новейшего времени: сыграв существенную роль в становлении драматургии 1950-х–1980-х годов (в ряду таких корифеев, как В. Розов, А. Арбузов, М. Шатров, Леонид Зорин, А. Штейн, Николай Погодин и др.) Александр Володин, в отличие, кстати, от многих из них, не ушел в историю театра и кино со своими, в общем-то, «старомодными» мелодрамами. На наш взгляд, во многом это можно объяснить тем, что в его текстах живет метафизика детства (юности, молодости), причем живет она не столько через реальное присутствие персонажей детского, юного возраста, сколько через память души о любимых книга детства, юности, прочитанных вольно – дома, «на школьных каникулах» (не раз этот хронотоп заявлен драматургом) или «изучаемых» в школе. Главное – это то, что действие пьес Володина буквально пронизано читательскими рецепциями такого рода.

Кроме того, Володин как драматург – один из тех авторов, кто вырабатывает технологию импринтинга («первоначального впечатывания») истины, беря ее из высокого искусства классики. Володин синтезировал приемы «впечатывания» истины из синтеза этого высокого искусства с эстетикой «детскости», то есть с пониманием того, что и во взрослом читателе/зрителе всегда жив ребенок, а первый возраст есть «становление данное нам в чувствах, <...> это процесс самотворения, процесс творчества. <...> Таким образом, ребенок постоянно напоминает социуму о необходимости творчества» [1, 58]. Зритель, читатель, как правило, молодой, обязательно присутствует в прозе и драматургии послевоенного и постсталинского периода как символ новизны, маркёр хронотопа вечных ценностей, носитель преобразований. Он часто предстает читателем классики и обеспечивает «метафизический» аспект становления личности, «философского сопротивления» рутине и психолого-педагогической скуке в раскрытии мотивов самообразования, «самостоянья».

Мелодрама «Пять вечеров» А. Володина – одно из лучших произведений драматургии 1950–1980-х годов. Фабула проста и незатейлива: бывшие влюбленные – Ильин и Тамара – встречаются через 13 лет (1941 + 13 = 1954) в Ленинграде, в коммуналке, где Ильин-студент снимал комнату у родителей Тамары и ее сестры. Их разлучила война, а затем, вероятнее всего, ссылка Ильина в места не столь отдаленные – «за правду» и нонконформизм.

Неудачники внешне, они предстают, в конечном счете, удивительно порядочными людьми, но такими, которые «любить не умеют». Их вновь зарождающийся роман оттеняет любовный треугольник «молодых: Катя – Кирилл – его однокурсница. Кирилл (в пьесе это Слава) – племянник Тамары. Она воспитывает мальчика с младенческих лет, когда умерла ее сестра. Катя, вчерашняя школьница, не поступив в институт, работает на почте, она много («по спискам») читает, она влюблена в Кирилла (Славу) и даже потому самосовершенствуется, вступив в «соревнование» со студенткой («самопиской») за Кирилла (Славу). Этих героев и некоторых их друзей мы наблюдаем в течение 5 вечеров в предновогоднем Ленинграде, который приходит в себя после страшной войны и блокады.

В 1959 году Г.А. Товстоногов поставил «Пять вечеров» в Ленинградском Большом драматическом театре. Успех оказался «ошеломляющим». Что же потрясло на премьере «Пяти вечеров»? Т. Ланина, исследователь жизни и творчества А. Володина, отвечает так: «Скорее всего это было пронзительное чувство преодоленной немоты, неожиданной сопричастности происходящего на сцене нашим общим сокровенным, загнанным куда-то вглубь чувствам и мыслям. Это был голос в защиту жизни, единожды данной человеку для осуществления всех его способностей и надежд. Он внушал веру в ее целительные силы, обращался к достоинству человека, звал к свободному выбору своей судьбы» [2, 87].

Пьеса «Пять вечеров» начинается нестандартной ремаркой:

«Эта история произошла в Ленинграде. <...> Зима, по вечерам валит снег. Он волнует сердце воспоминаниями о школьных каникулах (курсив мой – Л.Б.), о встречах в парадном, о прошлых зимах» [3, 3].

Очень хорошо чувствующий слово, а главное – активизирующий классику режиссер Георгий Товстоногов нашел выход: он сам читал по радиотрансляции лирическую ремарку с обозначением хронотопов: Ленинград – зима – снег – волнения сердца по поводу воспоминаний о школьной поре активного чтения. И вот еще некий глубинный смысл интертекстов и интермедиальных аллюзий: «Третий вечер. Снег. Дворники. А в Михайловском саду тихо, как в лесу. А Петропавловская крепость стоит, кажется, не на берегу, а на самом краю снежного поля» [3, 25]. Возникают ассоциации с художественными мирами Пушкина, Чехова, Ахматовой, возникают признаки ленинградского/петербургского текста.

Юные герои (и Ильин с Тамарой) читают стихи, поют городские романсы, происходит пикировка остротами на литературные темы, цитируются Пушкин, Есенин, Маяковский. Классика перемежается с современными цитатами и становится «действующим лицом» спектакля.

И вдруг драматург обманывает ожидания читателя/зрителя, делая абсолютно неожиданный жест. Когда мы готовы пропускать мимо ушей новые нотации Тамары, «воспитывающей» горячо любимого племянника (оказывается, тот не сдал экзамен). Она вдруг говорит о том, что во избежание дурного поведения ему должно прочитать письма Маркса, а когда

Кирилл (Слава) язвительно это комментирует, Тамара дает ему пощечину – настолько важны для нее коммунистические святцы. Эта демонстрация верности убеждениям, разумеется, так и понята молодым поколением, и тетю-маму остается только простить и пожалеть за ее твердокаменность. Володин показывает: его героиня слишком уж доверилась букве коммунистической идеологии. Славный в общем человек, она «не смеет» жить своею жизнью, управлять своими чувствами. Слава и Катя по воле автора принимают действенное участие в «перевоспитании» Ильина и Тамары. Их, кстати, уже не проведешь и в деловых, и в любовных вопросах декламациями и пафосом. К примеру, Слава язвительно предлагает Ильину, пафосно и лирично заговорившему о любви (а на деле он мучает любимую своими резкими уходами, недоговоренностью) следующее: «А знаете, я бы на вашем месте описал это в поэме:

Милый взгляд твоих дивных глазенок / Пробудил впечатленье во мне / Ты одна мне милей из девчонок, / Моему сердцу пришлось по душе...» [3, 16]

Володин-драматург как бы воскрешает блестящее классическое искусство литературной игры, остроумия, сочиняя для героев реплики, эпиграммы, пародии, дерзкие остроты. Вот, к примеру, Катя, простодушный, но очень уж нетребовательный читатель, гордится тем, что она много читает и «изучает»: «Я уже Александра Твардовского изучила, Александра Блока, Алексея Суркова». Слава (входит с миской салата): «Веру Панову, Веру Кетлинскую, Веру Инбер...» [3, 23]. Этот «набор» разных по жанрам и темам популярных, но одинаково многословных писательниц, конечно же, вызывал оживление в зале и улыбки.

Разумеется, А. Володин выразительно показал старшее поколение, тех, кто сражался за Родину, кто работал в тылу. Писатель-фронтовик, гуманист, А. Володин написал пьесу о восстанавливаемом, возрождающемся родном Ленинграде и его людях. Пьеса заканчивается репликой Тамары, уже получившей надежду на воссоединение с любимым и уверенной в лучшей жизни, если честно жить и работать: «Только бы не было войны!» Подтекстом звучит: кажется, уже больше никто и ничто не может помешать двум встретившимся людям.

Володин «откровенно лиричен, здесь дан простор самым затаенным чувствам и переживаниям героев, которые, наконец, обрели друг друга (а значит, каждый нашел и себя), достигли удивительной гармонии с миром» [4, 394].

Показательно, что володинская лиричность сегодня не вызывает ни отторжения, ни насмешек. Фильм «Пять вечеров» через 20 лет после спектакля в БДТ поставил Никита Михалков, собрав блестящее созвездие актеров-единомышленников. Замечателен весь ансамбль, в особенности хороши С. Любшин, Л. Гурченко, А. Адабашьян, которые специфически оттенили некоей «карнавализацией» неумение жить и любить «идеально». Хороша их «дополнительность»: большая, чем у Володина, ироничность.

В этом плане хотелось бы подчеркнуть, что реплика: «Только бы не было войны!», явно понимаемая и автором, и Г. Товстоноговым, и Н. Михалковым как искреннейшее, заветное желание и героев пьесы, и большинства зрителей, советских/русских людей, в наше время может трактоваться ёрнически. Н. Михалков не раз касался этого в интервью уже в наше время, негодуя по поводу кощунства в оценке святого. Но еще Гегель упреждал: показывать истину можно и на анекдоте, но беда тому обществу, которое истину доказывает анекдотами.

Библиографический список

1. Петров К.С., Секацкий А.К. Бытие и возраст. Монография в диалогах. – СПб.: Алтейя, 2017. – 250 с.
2. Ланина Т.А. Володин: Очерк жизни и творчества. – Л., 1989.
3. Володин, Александр. Пять вечеров // Александр Володин. Для театра и кино. – М.: Искусство. – 1967. – С. 3–52.
4. Канунникова И.А. А.М. Володин (1919–2001) // История русской литературы XX века: в 4-х кн. Кн. 3. 1940–1960-е годы: учеб. пособие. – 2 изд. Под ред. Л.Ф. Алексеевой. – М.: Студент, 2012. – с. 389–397.

УДК 8Р2

ББК 83.3(2Рос=Рус)7

О.В. Богданова,
Санкт-Петербург

Интертекстуальные аллюзии в «Метели» В. Сорокина

O. Bogdanova

Intertextual allusions in “The Snowstorm” by V. Sorokin

Аннотация: В статье рассматривается повесть Владимира Сорокина «Метель» (2010) с целью выяснения ее претекстов и установления интертекстуальных связей. В ходе анализа среди претекстов, которые легли в основу концептуальной игры Сорокина, названы тексты А.С. Пушкина («Капитанская дочка», «Метель», «Руслан и Людмила»), тексты Н.В. Гоголя с его «носологией», опорный текст сорокинской повести — «Хозяин и работник» Л.Н. Толстого. Автор статьи показывает, что стратегия Сорокина была ориентирована на создание «самой русской повести», соотносимой с практиками московских художников-концептуалистов (В. Комар, А. Меламид).

Ключевые слова: современная русская литература, Владимир Сорокин, повесть «Метель», концептуальные практики, интертекст

Abstract: The article considers the novel by Vladimir Sorokin “The Snowstorm” (2010) to ascertain its pretexts and of establishing intertextual connections. The analysis among pretexts, which formed the basis of a conceptual game by V. Sorokin, called the texts of A. Pushkin, N. Gogol, L. Tolstoy. The author shows that the strategy of Sorokin was focused on the creation of “the russian novel”, correlated with the practices of the moscow conceptual artists (V. Komar, A. Melamid).

Key words: modern Russian literature, Vladimir Sorokin, the story “The Snowstorm”, a conceptual practice, intertext

При появлении повести Владимира Сорокина «Метель» (2010) критика прежде всего обратила внимание на жанровую дефиницию текста, ибо писатель впервые обратился к «среднему» жанру, не часто реализуемому в современной литературе. В интервью, отвечая на замечание корреспондента по поводу того, что «повесть очень дотошно стилизована под прозу XIX века», писатель согласно подтверждает: «Я должен признаться, что по форме хотел написать классическую русскую повесть. Я поставил себе такую задачу. Может быть, она утопическая, может, постмодернистская, но я давно это хотел сделать...» [1, 3].

Действительно, как известно, в 1989 году писатель вслед за художниками-концептуалистами В. Комаром и А. Меламидом воплотил необычный (для литературы) концептуальный проект — «самый русский роман», выпустив роман под концептуальным названием «Роман» [об этом см.: 2, 3]. Теперь же в «Метели» Сорокин фактически продолжал и развивал линию раннего проекта, предпринимая попытку создания «самой русской повести». Неслучайно он напоминал в интервью о собственных концептуалистских корнях: «Я же не писатель-реалист» [1, 3].

Опора Сорокина-концептуалиста на узнаваемые литературные претексты бросается в глаза с первых строк, уже с названия. И в стремлении создать «самую русскую повесть», Сорокин, несомненно, не мог обойтись без апелляции к творчеству А.С. Пушкина. В качестве прообраза Сорокин избирает пушкинскую повесть «Метель» — в ее жанровом каноне, названии, в ее образности и стилистике, в идее — главенствующей роли стихии (случая) в судьбе героев. Даже форма композиционного построения повести «заимствована» у Пушкина: как пушкинский текст предваряет эпиграф [4, 59], так и Сорокин прибегает к подобному изыску, мало присущему современной прозе [5, 5]. Пушкинская «Метель» задает и центральный композиционный стержень повести — *мотив дороги*.

Если обратиться к тексту «Метели» Пушкина, то вся атмосфера, в которой оказывается пушкинский герой Владимир, едва ли не в точности предвосхищает обстановку и обстоятельства повести Сорокина [4, 61–62] — все «вешки» пушкинской повести находят свое отражение в повести

Сорокина — ветер, метель, дорога, хлопья снега, сугробы, ямы, овраги, лошадь, даже роща, по которой будет ориентироваться Перхуша, и др.

При этом пушкинский дискурс, намеченный Сорокиным уже в названии, в первом же абзаце, в первом же диалоге героев об отсутствии лошадей на почтовой станции [5, 5] порождает еще одну пушкинскую аллюзию — к повести «Станционный смотритель», с образом Самсона Вырина. Первые же реплики сорокинского героя становятся словно бы иллюстрацией к пушкинской риторике [4, 75].

Однако пост-пушкинский образ смотрителя не будет развит Сорокиным в его «Метели». Традиционные слагаемые простонародного русского характера, воплощенного Пушкиным в образе Самсона Вырина, у Сорокина будут делегированы образу возчика Козьмы. Именно его образ встанет в ряд ямщиков и смотрителей, выписанных Пушкиным — «людей мирных, от природы услужливых» [4, 76]. Именно о нем будет сказано смотрителем: «Он с вас шибко много не возьмет <...> Он мужик к барышу равнодушный...» [5, 12].

Между тем образ смотрителя таит у Сорокина еще одну пушкинскую аллюзию, но теперь уже связанную с романом (*повестью* — у Пушкина) «Капитанская дочка». Ситуация вынужденной остановки, вызванной непогодой (снежным бураном, метелью), со всей определенностью «восстанавливает» атмосферу постоялого двора, к которому вывел кибитку Петруши Гринева некий бородатый мужик-вожатый. А знаменитая сцена с заячьим тулупчиком, подаренным юным недорослем бородатому мужику-проводнику (Пугачеву), отзывается в «барсучьей душегрейке» [5, 5], в которую облачен сорокинский смотритель. Аллитерированная звукопись, осязаемая в именах героев, — Петруша // Перхуша — поддерживает намеченное реминисцентное «воспоминание». А встреченная на *дороге* Гариным и Перхушей огромная мертвая голова великана [5, 241] прочитывается как аллюзия на «Руслана и Людмилу» Пушкина (эпизод боя Руслана с головой).

Обращает на себя внимание еще одна существенная особенность наррации Сорокина, со всей несомненностью «инспирированная» пушкинским претекстом. С первых страниц сорокинской повести внимание читателя привлекают «простонародно-диалектные» слова героев, необычная — самобытная — речь персонажей. Утверждая, что он изображает XXI-й век, между тем Сорокин намеренно нивелирует современность архаикой, смешивает настоящее с прошлым, сознательно экстраполируя сегодняшние суждения и вчерашние наблюдения на «вечное настоящее» быта и бытия Руси-России. «...то, что происходит, — это могло происходить и в XIX веке, и в XX, я описал XXI...» [1, 3]. Вечное «никогда» (и «нигде»), утаенное в блоковских строках эпиграфа [5, 5], становится принципиальной константой общерусской действительности, тем единым сквозным хронотопом, который объемлет все города и веси, все времена и эпохи.

Сорокин неожиданно много и часто использует неологизмы, собственно даже — окказионализмы, и в этой стратегии обнаруживают себя пушкинские образцы. Достаточно взглянуть на первые страницы «Капитанской дочери», по форме, созданной как «записки» Петра Гринева, т. е. намеренно архаизированные и субъектно персонализированные на уровне речи и стиля мемуариста-повествователя Петра Андреевича, как становится очевидным, что «новояз» Сорокина спровоцирован пушкинским претекстом.

Представляется, что «запустил» реакцию словообразования у Сорокина пушкинский номинатив «жило» — не в смысле предиката прошедшего времени, но в значении существительного «жилье». Гринев: «...я глядел во все стороны, надеясь увидеть хоть признак *жила* или дороги» [4, 237]. И чуть позже. Пугачев: «— Ну, слава богу, *жило* недалеко; сворачивай вправо да поезжай...» Гринев: «<...> почему думаешь ты, что жило недалече?..» [4, 238].

Сорокин именно так поступает со словом «правило», используя омонимическую сущность русского языка, апеллируя не к существительному «правило», не к глаголу «правило» (ср. р., прош. вр.), но к новообразованному субстантиву «правило», т.е. руль, от глагола «править». «Подошел Перхуша, сел рядом с доктором, застегнул полость, взялся за правило, взмахнул кнутиком: Ну, с Богом... Н-но!» [5, 28]. При этом Сорокин умело дополняет прием, включая в сферу игровой поэтики фразеологическое единство «взять за правило» (решить, принять за правило, положиться на правило), призывая читателя насладиться гибкостью русского языка.

Языковые эксперименты и лингвистические эзерсисы Сорокина позволяют художнику расширить хронотоп «всеобщности» «Метели», интегрировав прошлое и настоящее, классику и современность, сущее и вымышленное не только на уровне понятий и реалий, но и слова, языка, речи.

Между тем образ «барсучьей душегрейки» расширяет пространство интертекстуальных аллюзий в повести Сорокина и пробуждает отсылки к другим классическим русским повестям — в частности, к повестями Н. В. Гоголя. Учитывая языковую игру, предпринятую Сорокиным, лексема «душегрейка» оказывается едва ли не в прямой звуковой корреляции со словом «душегуб», обнажая в образе зрителя некие различимые inferнальные черты и свойства, начиная с его характеристики «мужчина без возраста» [5, 9] и подкрепляясь образом часов-ходиков, висящих на стене и напоминающих «избушку бабы-яги» [5, 7].

Сцена встречи героев в доме зрителя выписана Сорокиным в духе Гоголя, осторожно, но уверенно наполняясь и разрастаясь чертовскими аллюзиями. Прямо или косвенно, отчетливо или незаметно в эпизодах со зрителем Сорокин многократно использует слова с корнем «черт» — экспрессивное «осточертел» [5, 8] или непосредственное «Черт дернул меня поехать напрямки через эту станцию...» [5, 12], актуализируя гоголевское представление о национальных константах Руси — пространства мистического, фантазмагорического, ирреального, насквозь пронизанного

нечистью и чертями. Так, кажется, случайное по форме требование путника-доктора достать ему лошадей «хоть из-под земли» [5, 7] оказывается успешно осуществленным зрителем-распорядителем. Именно он, зритель, решительно распахивает двери перед доктором — «через порог», «в темные сени» [5, 10], словно бы отправляя героя в мистическую темноту мрака и метели, его будущих испытаний и искушений. И в этом контексте наименование «зритель» обретает таинственно символический глубинный характер. Вся последующая дорога доктора Гарина из «проклятого Долбешина» [5, 28] будет непременно сопровождаться образами и видениями всяческой нечисти — покойниками, водяными, русалками, великанами, карлами и др. Образ-мотив дороги, пронзающий текст романа Гоголя «*Мертвые души*», внедряется в повествовании Сорокина и упрочивает статус национальной оси русской жизни и философии.

Указанием на присутствие Гоголя в тексте Сорокина становится и то, что едва ли не каждый герой сорокинской повести наделен выразительной физиогномической чертой — длинным, выделяющимся на лице и неизменно упоминаемым носом.

Самым «длинным» носом наделен образ доктора Гарина — при портретировании героя, при каждом его упоминании нарратор непременно вспоминает о его носе. «Уездный доктор Платон Ильич Гарин был высоким, крепким сорокадвухлетним мужчиной с узким, вытянутым, *большеносым* лицом» [5, 11], у него было «целеустремленное лицо с большим упрямым *носом* и подзаплывшими глазами» [5, 11], у него «*носатое*, напряженное лицо» [5, 18], он говорит, «морща свой *нос*» [5, 38], «наморщил свой нос» [5, 42], при попадании саней в сугроб «с *носа* доктора слетело пенсне» [5, 39], его «крупный *нос*» в дороге «успел слегка посинеть» [5, 50], позже «сизый нос торчал из-под облепленного снегом малахая» [5, 67] и т. д. Возчик Перхуша ассоциирует доктора со слоном (отчасти в опоре на «сопоставимость» длины носа героя и слона) — «Вишь, какой *носатый*» [5, 53]. Всю дорогу доктор бесконечное число раз прибегает к носовому платку [5, 57, 118, 150 и др.]. И подобные «носатые» детали портрета Гарина разбросаны по всему тексту от начала до конца.

Казалось бы, если портрет одного из героев Сорокина «маркирован» носом, то другой должен обрести иную характерологическую портретную черту. Однако у Сорокина и Перхуша по-своему «носат»: «Лицо его, *востроносое*, заплывшее со сна, было добродушным» [5, 16]; его «*востроносое*, улыбчивое лицо с реденькой рыжеватой бородкой» [5, 30] и др.

Даже в облике персонажа эпизодического, сына зрителя Васятки, созданном в духе некрасовских «Крестьянских детей», Сорокиным тоже выделен нос: «Васятка обернул к доктору свое широкое веснушчатое лицо со смешным, словно облупленным, розовым *носом*» [5, 15].

Носами у Сорокина «увенчаны» все — герои живые и мертвые, люди и вещи. В пути доктор Гарин вспоминает фигурку «хрустального *носорога*» [5,

51], стоящего на этажерке его возлюбленной Надин. Именно в носу «с нечистой, грубой и угреватой кожей» [5, 242–243] мертвого великана застревает полоз самохода Петруши: «Самокат заходил ходуном, но голова великана не отпустила полоз. — *Застрыл...* — выдохнул Перхуша. — *В носу!* — воскликнул доктор...» [5, 246].

При поломке самохода, попавшего в *нос* великана, страдает именно *нос* полоза: «*Нос* правого полоза был расколот» [5, 40], «сломанный *носок* полоза» [5, 42], «*нос* <полоза> слегка приподнялся» [5, 47] и др.

Сорокин сознательно прибегает к игре в «нос». Прежде всего многократное упоминание носа того или иного персонажа не позволяет забыть о *носе Гоголя*, о незримом, но вечном присутствии Гоголя и его мистерий в русской фантазмагорической реальности — реальности литературной или действительной. Неслучайно самые частотные слова повести «Метель» — *черт* и *нос* — в подобном сочетании неизбежно порождают стойкие гоголевские ассоциации. Многочисленность же слов с корнями *черт*- и *нос*- приводит к тому, что гоголевская чертовская мистерия обретает в повести Сорокина статус привычности, почти национальной *нормы*.

Мощная «носология» — обильное присутствие носовых деталей в тексте, их варьирование и выстраивание в сложный и переплетающийся мотивный сюжет (сюжеты) — заставляет вспомнить традиционную народную максиму — «оставить с носом», которая намеренно имплицирована художником как знак того, что он «не писатель-реалист», а писатель-концептуалист, создатель постмодерных текстов. Надо полагать, что факт присуждения «Метели» премии «Нос» (2010) отчасти объясняет именно эту стратегию Сорокина.

Таким образом, создавая модель «классической русской повести», Сорокин со всей определенностью опирается на классические образцы отечественной повестийной наррации — на произведения Пушкина и Гоголя. Однако только этими именами аллюзийный интертекстуальный фон повести Сорокина не исчерпывается — главным именем, которое избирает Сорокин за образец, — Л.Н. Толстой с его повестью «Хозяин и работник». Среди других имен, послуживших опорой современному писателю, — А. Чехов, И. Бунин, В. Набоков, Б. Пастернак, А. Блок, М. Булгаков, М. Пришвин, К. Паустовский, В. Белов, В. Солоухин, В. Шукшин, Л. Петрушевская, Т. Толстая и мн. др. Однако данные аллюзийно-рецептивные ракурсы — предмет другого исследования.

Библиографический список

1. Обнять метель: интервью с Владимиром Сорокиным / Беседовала Н. Кочеткова // Известия. 2010. 2 апр. С. 3.
2. Богданова О. В. Роман умер, да здравствует роман! (роман В. Сорокина «Роман»). Ч. 1 // Филологические науки. М., 2013. № 3. С. 31–43;

3. Богданова О.В. Роман умер, да здравствует роман! (роман В. Сорокина «Роман»). Ч. 2 // Филологические науки. М., 2014. № 1. С. 89–101.
4. Пушкин А. С. Соч.: в 3 т. М.: Художественная лит-ра, 1986. Т. 3. 527 с.
5. Сорокин В. Метель: повесть. М.: Астрель, АСТ, 2010. 304 с.

УДК – 8Р1

ББК – 83. (2Рос=Рус)

О. Гасс, И. Поздина
Челябинск

Роман Л.Н. Толстого «Воскресение» в аспекте криминального жанра

O. Gass, I. Pozdina

The Novel By Tolstoy's "Resurrection" in the aspect of the crime genre

Аннотация: В статье осмысливается оригинальность решения проблемы преступления и судебной практики в романе Толстого «Воскресение». Социально-криминальная история, вбирая в себя и философско-религиозные искания «позднего» Толстого, и огромную социальную значимость, и резко критическую тенденцию, и открытую публицистичность перерастает в целую программу о желаемом и должном социальном устройстве нашего государства, распространяемую, как на отдельную личность, так и на всю государственную систему.

Ключевые слова: Толстой, криминальный роман, преступление, судебная практика, философско-религиозные искания

Abstract: The article analyzes the originality of the solution to the problem of crime and litigation in Tolstoy's novel "Resurrection." Social and criminal history, absorbing the philosophical and religious quest of the "late" Tolstoy, and of great social significance, and sharply critical trend, and open publicity turns into a whole program about the desired and proper social order of our state, distribute, both on an individual and on the entire state system.

Key words: Tolstoy, crime novel, crime, jurisprudence, philosophical and religioznye quest

Историко-культурный контекст проблемы преступления и судебной практики в русской литературе 2-ой половины 19 века обратил наше внимание на очерковую литературу второй половины XIX века. В кругу нашего внимания оказались очерки (А.П. Чехова, П.Ф. Якубовича, В.М. Дорошевича, М.Е. Салтыкова-Щедрина и др.). Полемика времени включала

вопросы причин обострившейся криминогенной ситуации. Одни авторы видели причины преступности в ненормальности социальных отношений; другие авторы считали, что причины преступления следует искать в развращенной и злой природе отдельных индивидуумов. В основу понимания преступления была положена демоническая страстность: чувственная и идеологическая. Это позволяло выделялись типы героев преступников: герои-любовники, герои-бунтари, герои-философы, герои-провокаторы, герои-разрушители и т.д. Закономерным следствием совершения преступлений оказалось наказание: следствие, суд, тюрьма, каторга, ссылка, локусы которых исследовали русские писатели, повидавшие систему "изнутри". Очерки обнажали все недостатки пенитенциарной системы, привлекая внимание русской общественности к положению заключенных российских тюрем. Однако жанровые возможности очерка были ограничены: он не позволял глубоко, всесторонне и художественно исследовать проблему поступления и наказания, поэтому писатели обратились к жанру романа.

Достоевский пытался объяснить преступление с психологической, философской и социальной точек зрения. Герой Достоевского – преступник-идеолог. Преступление трактуется автором не как поступок, а как болезненное состояние сознания человека, преступившего совесть. Для Достоевского важно заглянуть в болезненное сознание человека, вскрыть его двойственность. Доминантой изображения становится сознание человека, а ведущий прием – психологизм, т. е. изображение внутреннего состояния человека.

Оригинальное решение проблемы преступления и судебной практики мы видим у Толстого. Уже в малых жанрах и драматургии Толстого намечены пути решения темы преступления и суда. Очевидно, что тема преступления у Толстого почти всегда связана с отношениями полов, с сексуальными переживаниями героев, с так называемой «плотской любовью». [1, 8] Толстой вскрывает здесь личностную психологию определенного социального типа людей, порожденного общественными условиями: Толстой очень последовательно проводит мысль о том, что причиной уголовного преступления является грех, блуд, развращенное сознание героя. Тема получает свое развитие и оформление в романе «Воскресение».

В романе «Воскресение» представлен новый тип героя-преступника, социально противопоставленного жертве: он видит страдания своей жертвы, которую сам толкнул на преступление, его глазами показаны картины социальной несправедливости. Этот новый герой Толстого оказывается способен на осознание своего грехопадения и путем духовных усилий находит выход в познании религиозной духовной основы мира, с чем и связано его воскресение. Роман проникнут христианской символикой, на это в первую очередь указывает само его название «Воскресение». Начинается роман Евангелием от Матфея «Тогда Пётр приступил к нему и сказал:

господи! Сколько раз прощать брату моему, согрешающему против меня? До семи ли раз?», символично и то, что преступление над Катюшей Нехлюдов совершил накануне пасхи, суд над Катюшей состоялся накануне пасхи. Возрождение «Воскресение» героев проходит в обычные не священные дни. Нехлюдов обращается к Евангелию по духовным потребностям, поэтому его возрождение связано с духовным воскресением. Преступление нравственного закона влечет за собой преступления юридического характера – это закон, который открывает своему читателю Толстой. Встав на путь очищения можно спасти себя и спасти окружающих. Вина отдельная, на первый взгляд случайная, оказывается общей виной. Мотивируя сюжетные события, Толстой идет от признания индивидуальной вины, от признания частного зла к признанию вины общественной, зла социального.

Известный российский ученый Н.К. Гудзий в своей книге о Толстом [2]¹ отметил, что в романе четко отражена общественно-политическая позиция Толстого, выражающая интересы всего народа, источники которой составили философско-религиозные искания «позднего» Толстого. И это проявляется как в общем разоблачении несправедности общественного устройства России, так и в оценке и изображении человека в романе. Человек в «Воскресении» оценивается прежде всего в зависимости от его социальной природы и положения. Ведь в самом глубоком смысле этого слова преступными в романе оказываются не только бесчеловечные и жестокие Топоровы, Кригсмуты, Масленниковы, равнодушные и развращенные судьи, не только «жалостно изнывающая», вся искусственная княгиня Софья Васильевна и ее ограниченный и самодовольный муж, но и добрый, умный барин Нехлюдов, со студенческих лет увлекавшийся Генри Джорджем и заботящийся о своих крестьянах, и милейшая в своей непосредственности привычного эгоизма графиня Чарская, тетушка героя романа, и честный Селенин, и многие другие не злые по своей природе люди — оказываются преступными, коль скоро относятся они к разряду господ. Люди оказываются социально, по общественному положению своему преступны — и никакие личные качества не могут освободить их от их великой вины перед трудящимся и бедствующим народом.

Отчего Нехлюдов *«чистый»*, *«выхоленный»*? Оттого, что он человек обеспеченный, праздный, у него есть и время, и средства, чтобы холить себя, у него всегда в достаточном количестве есть люди, которые за деньги, собираемые им с голодных и разутых мужиков, обмывают, обстирывают его.

Почему *«жирное и красное лицо»*, *«сытое тело»* у Масленникова, *«глянцевитое, налитое лицо»* у Шенбока, *«красное лицо»*, *«жирная шея»* и *«упитанная фигура»* у Корчагина? Потому что они живут в довольстве, не ведают никаких забот и лишений, не трудятся с утра до ночи и всегда и в большом количестве потребляют вкусную, питательную и сладкую пищу.

А в то же время — *«народ вымирает, привык к своему вымиранию, среди него образовались приемы жизни, свойственные вымиранию, —*

умирание детей, сверхсильная работа женщин, недостаток пищи для всех, особенно для стариков» [3, 13, 65].

Критический охват действительности очень широк, шире, чем во всех других произведениях Толстого: московская тюрьма (Бутырки), пересыльные тюрьмы России и Сибири, суд, сенат, церковь и богослужение, великосветские салоны, бюрократические сферы, средняя и низшая администрация, уголовные преступники, сектанты, революционеры, либеральные адвокаты, либеральные и консервативные судебные деятели, бюрократы, средних и мелких калибров — от министров до тюремных надзирателей, светские и буржуазные дамы, городское мещанство и, наконец, крестьяне — все это вовлечено в критический кругозор Нехлюдова и автора.

За индивидуальным, частным конфликтом Нехлюдова и Масловой в романе явственно проглядывает конфликт более существенный и совсем не частный: конфликт двух классов людей — преступного класса и класса-жертвы, классов богатых и царствующих, и бедных, и поработанных. Этот конфликт все более оказывается в центре внимания Толстого.

Во второй части романа Нехлюдов, перед тем как отправиться вслед за Масловой в Сибирь, едет в деревню устроить свои дела с крестьянами. Изображению крестьянской жизни посвящены первые девять глав второй части романа. Поразительная, потрясающая сознание и чувство бедность и нищета крестьян — вот лейтмотив этих глав. Картины деревенской нищеты, показанные Толстым, глубочайшим образом связаны с основным сюжетом романа, построенном на вине Нехлюдова перед Масловой. Осознание одной вины с неизбежностью влечет за собой осознание другой, еще более страшной.

Толстой неслучайно изображает настоящим преступником именно Нехлюдова, представителя дворянства. Толстой заставляет Нехлюдова смотреть на страдания своей жертвы, которую он сам толкнул на преступление и которая является преступницей, по сути, только в глазах общества. Тем не менее, как раз идя за Катюшей, Нехлюдов попадает в среду отверженных и именно глазами Нехлюдова Толстой показывает картины несправедливости, творящейся во всех сферах жизни простого народа: «Все шире и шире — на путях его странствий — открываются перед Нехлюдовым дали и горизонты народной жизни, все больше и больше его личное существование и личные невзгоды заслоняются стихийным бытием народной массы, в котором заключена и, в конечном счете, только и может быть найдена истина». Как замечает Н.С. Прокурова, произведения Толстого позднего периода носят ярко выраженный дидактический характер, ориентированы на евангельские идеалы и отсюда — глубокий интерес писателя к нравственным проблемам, в частности проблеме преступления как следствия нарушения нравственных и Божеских заповедей». [1, 5].

Изображение суда у Толстого так же подчинено главной художественной задаче: Божественная заповедь «Не судите» впервые обращена на судебную систему и раскрывает главную мысль Толстого о

противоестественности, невозможности любого суда человека над человеком. Основной прием изображения суда в романе – сатирический. В романе представлен суд над судом, формальным, бесчеловечным и бездуховным, не имеющим права на существование. Основное противоречие уже заключено в основном сюжетном положении: присяжный Нехлюдов, призванный быть судьей над Масловой, сам является преступником – ее губителем. Один из главных приемов описания судебного заседания, подмеченный Бахтиным [4], действия членов суда, пафос которых никогда не совпадает с их переживаниями. В романе в каждом судебном чиновнике подчеркивается какая-то одна черта, выдающая его порочный образ жизни: председатель *«вел очень распутную жизнь»* [3, 13, 26], товарищ прокурора *«не спал всю ночь. Они провожали товарища, много пили и играли до двух часов, а потом поехали к женщинам в тот самый дом, в котором шесть месяцев тому назад еще была Маслова»* [3, 13, 28], судебный пристав *«не мог нигде удержаться на месте, потому что пил запоем»* [3, 13, 29] и т.д. – все эти образы последовательно раскрывают главную авторскую мысль: не имеет права судить не один Нехлюдов, но все судьи. Ибо все они преступники – преступники и в прямом смысле, и по своей принадлежности к преступному правящему сословию.

В сцене суда Толстой, как известно, особое внимание уделяет процессуальности судебного разбирательства, описывая процедуру практически по протоколу, вплоть до традиционного объявления «Суд идет». В этом контексте подробно представлены диалоги допроса, речи товарища прокурора, защитника и председателя, чтение обвинительного акта, допрос свидетелей и обвиняемых, а также закулисное обсуждение приговора присяжными.

На примере отдельных эпизодов автор выявляет закономерную тенденцию несправедливого судопроизводства, страшных последствий в масштабах всей страны и выносит свой обвинительный приговор. Можно сказать, что Толстой и здесь применил принцип предельной генерализации и, по сути, вывел тему суда, осуждения на идейный уровень повествования, когда, по утверждению Е.А. Маймина, весь роман – «тоже суд, но это суд не над одной, не над несколькими человеческими жизнями, а над всем общественным устройством предреволюционной России» [5, 167].

В след за исследователем Матвиенко И.А., отразившей в своей работе [6], связь романа Толстого «Воскресение» с английскими социально-криминальными романами, можно отметить в описании сцены суда характерное для социально-криминального романа средство изображения несостоятельности существующей пенитенциарной системы, несправедливости выносимых приговоров, неправомочности судей принимать решения. На связь указывает и ведение автором повествования как от третьего лица, что делает автора главным обвинителем существующего порядка и выражает его отношение к событиям и героям, так, как до этого никто еще не делал. Опора на документальные источники

тоже характерна для социально-криминального романа, но Толстым не добавлено авантюрного элемента в текст, напротив, текст построен на полной достоверности сюжета.

Таким образом, в романе «Воскресение» Толстой находит оригинальное решение темы преступления и судебной практики, полностью подчиняя ее своим художественным задачам. Социально-криминальная история, вбирая в себя и философско-религиозные искания «позднего» Толстого, и огромную социальную значимость, и резко критическую тенденцию, и открытую публицистичность перерастает в целую программу о желаемом и должном социальном устройстве нашего государства, распространяемую, как на отдельную личность, так и на всю государственную систему.

Библиографический список

1. Прокурова Н.С. «Нравственно-психологические аспекты проблемы преступления и наказания в русской литературе второй половины XIX в.», [Текст]: автореф. дис. ...д-ра филол. наук / Н.С. Прокурова. – М., 2000 – 46 с.
2. Гудзий Н. К. Лев Толстой: Критико-биографический очерк/Н.К. Гудзий — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Худож. лит., 1960. — 215 с.
3. Толстой Л.Н.Собр. сочин. В 22 т. — М. Худож. Лит., 1978 – 1985.
4. Бахтин М.М. Предисловие (1930) «Воскресение» Л. Толстого - код доступа http://www.marsexx.ru/tolstoy/pro-et-contra/52_bakht.pdf
5. Маймин Е. А. Лев Толстой./ Е.А. Маймин — М.: Наука, 1978. 192 с.
6. Матвиенко И.А. «Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе в 1830-1900-х гг.» — код доступа <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/vosprijatie-anglijskogo-socialno-kriminalnogo-romana-v-russkoj-literature-1830.html>

УДК 8Р1

ББК 83.3(2Рос=Рус)

Гимранова Ю.А.

г. Челябинск

Мифологема «Тургенев» в современной русской литературе

Gimranova J.

Mythology "Turgenev" in modern Russian literature

Аннотация: В статье предпринята попытка исследования форм проявления и смысловой нагруженности мифологемы «Тургенев» в текстах современных авторов: А. Королева, Л. Петрушевской, М. Галиной, С. Довлатова, В. Пьецуха, М. Гиголашвили, А. Бильжо и др. Интерес к мифологеме «Тургенев» связан, с одной стороны, с признанием роли И. С. Тургенева в

истории русской литературы, с другой – с неоднозначной оценкой личности писателя и фактов его биографии.

Ключевые слова: Тургенев, современная проза; мифологема, рецепция, актуализация.

Abstract: In the article, an attempt is made to study the manifestation forms and the meaningfulness of the mythologeme "Turgenev" in the texts of modern authors: A. Koroleva, L. Petrushevskaya, M. Galina, S. Dovlatov, V. Pietsukha, M. Gigolashvili, A. Bilzho and others. to the myth "Turgenev" is associated, on the one hand, with the recognition of the role of IS Turgenev in the history of Russian literature, on the other - with an ambiguous assessment of the writer's personality, the facts of his biography.

Key words: Turgenev, modern prose; mythologeme, reception, actualization.

Первым представителем русской литературы, прошедшем мифологизацию и обретшим статус концепта стал А.С. Пушкин: «...сказанное и написанное о Пушкине стало частью русской культуры, вросло в нашу жизнь и в наш язык» – справедливо утверждает критик Владимир Новиков [1, 37]. Эссе Марины Цветаевой «Мой Пушкин» было первым текстом, которое показало это стремление потомков выстраивать свои субъективные мифологемы вокруг классиков. Эта формула, выдвинутая поэтессой «Мой ...» позволяет подставить вместо многоточия любого человека, взятого за образец, а свою личную характеристику, часто оторванную от научной, дает притяжательное местоимение.

Классика, по-прежнему, «жива, и любое развитие в ней, каким бы бесконечно далеким от традиций оно не выглядело, так или иначе в конечном счете возвращается к классике. Пусть это будет отталкивание, отрицание традиционных форм, стиля, ситуаций, классической позиции писателя как учителя или пророка» [2, 104].

Мы попытаемся рассмотреть мифологизированный концепт «Тургенев» в современной русской литературе.

Всеми исследователями творческого наследия классика отмечено: Иван Сергеевич Тургенев внес значительный вклад в историю русской литературы, его авторитет безусловен (Г.Б. Курляндская, П.Г. Пустовойт, А.Г. Цейтлин, Ю.М. Лотман, В.В. Голубков, Г.А. Бялый и др.). Цейтлин А.Г. приходит к выводу: «Тургенев был воспитателем последующей русской литературы, учившем ее литературному мастерству» [3, 3]. А Лотман Ю.М. уточняет: «...Тургенев приобрел значение “писателя для писателей”. Его произведения открывали перед литературой новые перспективы, на него смотрели, как на мастера, авторитетного судью в вопросах искусства, и он ощущал свою ответственность за его судьбы» [4, 726].

На рубеже XX-XXI вв. ситуация меняется. Так, В.Б. Катаев в своей книге «Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма» отмечает: «Критики и писатели-постмодернисты без пиетета относятся к любому из классиков, но с особым азартом атакуют тексты Ивана Сергеевича Тургенева» [5, 15].

Проанализированные нами тексты, содержащие отсылки к мифологеме «Тургенев», принадлежат к разным литературным направлениям, различаются по этическим и эстетическим принципам, что позволяет нам оценить картину в полном разнообразии: от поклонения до развенчания классика, от творческого усвоения наследия до коммерческого использования «бренда».

В данной статье приведено 16 различных текстов, в которых Тургенев выступает действующим персонажем или объектом описания, изучения, поскольку именно в них наиболее остро ставится вопрос об отношении современности не только к писателю-классику, его таланту и творческому наследию, но к исторической личности, жившей в одну из переломных эпох, сформировавших видение мира нескольких поколений интеллигенции в России и в Европе. 47 % рассмотренных текстов имеют в своем заглавии ономастические цитаты (например, «Иван Тургенев» Н. Якимчука, «Тургенев и Виардо. Я все еще люблю...» Е. Первушиной, «Месье Жан» Н. Дубович), что приводит к привлечению внимания читателей.

Современные писатели выделяют в мифологеме «Тургенев» несколько ипостасей:

1. Тургенев – талантливый писатель, богатый помещик, удачливый, высокодуховный, заслуженный классик (29 %).
2. Тургенев – слабохарактерный мужчина, не обладающий силой воли, идущий на поводу у сильной женщины (35 %).
3. Тургенев – идеальный мужчина, всю жизнь любивший только одну женщину (24 %).
4. Тургенев – устаревший писатель, не интересный современному читателю (12 %).

Первый вид креативной рецепции представлен на страницах повести ученого-медика, доктора медицинских наук Л.Б. Цыпкина «Лето в Бадене», изданной в России 2003 году. Образ И.С. Тургенева необходим Цыпкину для контраста с главным героем – Ф.М. Достоевским. Бедность, азартность, зависимость от игры, угрызения совести, ревность, раскаянье, страх, стыд становятся ярче на фоне «лоснящегося», «немножко наивного барина» с «высоким женским голосом, так не вязавшемся с его представительной фигурой» [6], живущим «в просторном гостиничном номере с белой, инкрустированной золотом мебелью, с расписанным потолком и огромными окнами» [6].

Михаил Гиголашвили – автор статьи о классике в уникальном издании учебника для старшеклассников, написанного писателями о писателях, «Литературная матрица» (2010 г.). И.С. Тургенев, по мнению автора, –

«реформатор», «практически создавший ту форму, которая стала характерной и типичной для русского романа», человек, с подачи которого «русская литература начала охватывать и захватывать литературное пространство Европы» [7, 167]. Единственный незначительный минус в текстах классика заключается в накале страстей: Тургенев не горяч, а лишь «тепл», – «но зато есть нега слов, гармония звуков, музыка фраз, которые благотворно, даже целебно действуют на читателя» [7, 183]

Леонид Жуховицкий, прозаик, эссеист, публицист, в эссе «*Загадка Тургенева*» (2008 г.) пытается разобраться: как Тургенев стал великим? Современный писатель берет на себя смелость продолжить периодизацию В.Г. Белинского и дает название периоду, следующему за пушкинским и гоголевским, – «тургеневский». Объясняет этот выбор Жуховицкий двумя причинами: во-первых, Тургенев был «модный писатель», который «в течение нескольких десятилетий был духовным лидером времени»; во-вторых, «по складу литературного дарования он был пророк», классик объяснял, «как надо и можно жить» [8].

Известный психиатр *Андрей Бильжо* восхищается благотворностью влияния на человека произведений классика. Свою книгу «*Мои классики. Книга для тех, кто учится чему-нибудь с комментариями и рисунками автора*» (2011 г.) создатель каррикатур о знаменитом Петровиче посвящает всем детям и «взрослым, понимающим, в чем прикол» [9, 4]. Иллюстрации, посвященные рассказу Тургенева «Муму», дарят не просто улыбку, а очищающий смех сквозь слезы. А. Бильжо достаточно экстравагантно стремится осовременить классика. В экспозиции к главе «Мой Тургенев» Бильжо говорит о том, что «интеллект и способности человека никак не зависят от размера его головы, то есть от величины головного мозга» [9, 169]. И приводит факты: самый маленький мозг был у Рафаэля Санти, а самый большой – у И.С. Тургенева, и весил он 2012 граммов. Во-первых, это сразу выделяет классика из череды обыкновенных людей с обычным размером головы; а во-вторых, писатель с дефектом развития становится более человечным, лишенным налета музейного поклонения, снятого с олимпа вечности, почти равным читателю.

Второй вид креативной рецепции образа классика представлен в миниатюре *Николая Якимчука* «*Иван Тургенев*» (2004 г.), который пытается найти ответ на риторический вопрос, что же помещало классику быть не просто красивым и волевым, но и обладать «непреклонной силой».

Краткая преамбула к фантазмагорической повести *Анатолия Королева* «*Голова Гоголя*» (2000 г.) из реальной биографии И.С. Тургенева служит своеобразным «толчком» для погружения в очень сложную и неприятную тему, от которой так хочется отвернуться, как это сделал слабохарактерный, избалованный и плаксивый Иван Сергеевич.

Безволие и слабость классика в гиперболизированно-парадоксальном ключе представляет читателю *Людмила Петрушевская* в «*Пограничных сказках про котят*» (2008 г.). Писатель в них предстает в образе маленького

человечка, живущего в трехлитровой банке. Он часто плачет, боится, кидается все записывать и значительно кивает головой. Говорит классик либо шепотом, либо пищит на французском и русском одновременно («Он шепчет «Аяша, аяша». Яша? Да еще с ударением на последнем слоге. Странно. Или это он «А я Жан» нашептывает?» [10, 182]). Единственный человек, понимающий голос из банки, это Полина Виардо. Она эгоистична, требовательна. Рядом с Полиной Виардо Тургенев в стеклянной банке выглядит настолько жалким, что читатель начинает ему сочувствовать. Это сострадание делает классика не только доступным и понятным, но и близким читателю. Не случайно классика помещают не в коробку или шкатулку, а именно в банку для «солений-варений»: это то, что должно долго храниться, что должно перейти нашим потомкам.

Вызывает интерес и пьеса «*Месье Жан*» (2003 г.) молодой белорусской писательницы *Нины Дубович*. Читатель сострадает психически ослабленному, эмоционально нездоровому классику, угнетенному постоянными путешествиями из России в Европу, отношениями с полной горечи и ревности Полиной Виардо-Гарсия, постоянным, гнетущим страхом смерти. Ремарки, сопровождающие образ сходящего с ума и разговаривающего с собой разными голосами русского писателя: «плачет навзрыд, причитая в голос», «сжимаясь подобно пружине», «тихо, без дыхания» [11] – показывают его эмоциональное состояние.

Надорванное психическое здоровье Тургенева показывает *Мария Галина* в рассказе «*Спруты*» (2010 г.). Автор предлагает читателям рассмотреть классика в необычном ракурсе, вводя в повествование элементы фантастики. Героя рассказа (Тургенев) что-то гнетет, не дает покоя ни на работе, ни во сне. Он ощущает некую душевную тяжесть ежеминутно, и она постепенно обретает физическое выражение. Тургеневу начинает мерещиться кто-то или что-то за портьерой, за шкафом, в углу комнаты, но неизвестное существо видит только он и больше никто: «У того, кто стоит за портьерой, кожа серая и липкая. У того, кто стоит за портьерой, есть щупальца. У того, кто стоит за портьерой, большие бледные глаза» [12, 67]. Эта сущность распространяет «тяжелый, гнилостный запах», так страхи обретают форму, в данном случае – форму древнего бога Ктулху, созданного творческим миром фантаста Лавкрафта. В рассказе мы видим еще одно зло, кроме древнего следящего бога (здесь не случайно множественное число в названии рассказа) – это любовь, вернее объект любви: «Чудовищный, нечеловеческий выплодок, они высасывают жизненную силу нашу, улыбаются яркими губами, говорят ласковые слова, доводят до растворения, до самоистребления!» [12, 68]. Присутствие фантастического элемента позволяет с определенной долей иронии и скептицизма подойти к биографии писателя и показать классика с новой мистической стороны, человека, обуреваемого первобытным страхом, ужасом перед жизнью.

«*Моя <анти>история русской литературы*» (2004 г.) *Маруси Климовой* – это автобиография, затейливым образом переплетенная с судьбами

классиков и литературными персонажами. Седьмую главу автор назвала «Тургеневские юноши», своеобразно подставив приставку анти- к «тургеневским девушкам». Именно мужским персонажам отводится основное место, и Климова подводит итог: «Впоследствии образ такого безвольного и немного женственного мужчины плавно переключался в качестве отрицательного персонажа в большинство советских фильмов» [13, 85]. Обращаясь к биографии Тургенева, писательница обнаруживает в ней доказательства слабости и даже «маниакальности» писателя: «Мне почему-то всегда казалось, что Тургенев мог бы стать маньяком...» [13, 87]).

Третий вид восприятия мифа о Тургеневе нашел свое выражение в биографических/псевдобιοграфических романах о жизни классика: *Н.М. Молевой «Тургенев без Виардо, или Три надежды на любовь» (2008 г.)*, *Е. Арсеньева «Женщины для вдохновения» (2005 г.)*, *Е. Первушина «Тургенев и Виардо. Я все еще люблю...» (2014 г.)*, *М. Заболотнова «Тургенев и Полина Виардо. Сто лет любви и одиночества» (2014 г.)* – что подтверждает нестихающий интерес к личной жизни Ивана Сергеевича.

Самый мало представленный вариант восприятия, четвертый, представлен двумя писательскими суждениями. *Сергей Довлатов* в лекции «Блеск и нищета русской литературы» (прочитана в 1982 г.) на одной странице уместает свое заключение о творческом наследии классика. Тургенев, по Довлатову, еще «при жизни утратил былую славу», он безнадежно устарел, и его произведения годятся только для «академических целей» [14, 79].

Глава, посвященная И.С. Тургеневу, в книге *Вячеслава Пьецуха «Рассуждения о писателях» (2008 г.)*, открывается в свойственной ему шутливо-небрежной манере. «Вот вопрос, в котором, наконец, следует разобраться: представляет ли собою литература нечто неизменное, навеки закрепленное в единстве формы и содержания, или она развивается как знание, как наука?» [15, 241]. Пьецух относит Тургенева к писателям, работающим «в ключе зеркального отражения» [15, 249] действительности. Произведения классика используются как «анестезирующее средство, старинное и проверенное, вроде валериановых капель», после которых «чувствуешь, что еще, в общем-то, можно жить» [15, 258]. В будущем же их совсем забудут, если только не произойдет обратного развития литературного процесса.

Отсылки к мифологизированному концепту «Тургенев» в современной русской литературе будоражат в читателе интерес к давно забытому, «пройденному» в школе, погружают читателя к диалогу с подобными рецепциями образа Тургенева. Через диалог происходит обогащение современной литературы и включение ее в культурный миф классики. Межкультурный / межтекстовый / межвековой диалог с классиком заставляет задуматься, сомневаться, а это качество истинно русской литературы: пытливо искать ответы на вопросы, не останавливаясь на однозначном решении.

Библиографический список:

1. Новиков В. Двадцать два мифа о Пушкине // Время и мы, 1999. № 143. С. 36-42.
2. Современная русская литература конца XX – начала XXI века. Учебное пособие. Тимина С.И., Маркова Т.Н., Н.Н. Кякшто и др. – М.: Академия. 2011. 384 с.
3. Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста. М.: Советский писатель, 1958. 434 с.
4. Лотман М.Ю. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб. Искусство СПб, 1997. 848 с.
5. Катаев В.Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М.: Изд-во МГУ, 2002. 252 с.
6. Цыпкин Л.Б. Лето в Бадене [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/letovbadene-read-4857-1.html> _____ (дата обращения: 12.11.2017).
7. Литературная матрица: Учебник, написанный писателями. XIX век. СПб: Лимбус-Пресс, 2011. 276 с.
8. Жуховицкий Л.А. Загадка Тургенева [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/10/zh12.html> _____ (дата обращения: 10.11.2017)
9. Бильжо А.Г. Мои классики. Книга для тех, кто учится чему-нибудь. С комментариями и рисунками автора. М.: Corpus, 2011. 424 с.
10. Петрушевская Л. Загадочные сказки. Стихи(хи)2. Пограничные сказки про котят. Поэмы. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. 296 с.
11. Дубович Н. Месье Жан [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.proza.ru/2003/01/07-146> (дата обращения: 12.11.2017)
12. Галина М. Красные волки, красные гуси. М.: Эксмо, 2010. 448 с.
13. Климова М. Моя <анти> история русской литературы. М.: АСТ, 2014. 352 с.
14. Довлатов С. Блеск и нищета русской литературы. Филологическая проза. СПб: Азбука, 2012. 256 с.
15. Пьецух В. Низкий жанр. М.: Зебра Е, 2006. 752 с.

***ПЕЙЗАЖИ И ИНТЕРЬЕРЫ В РАССКАЗЕ
В.Г. КОРОЛЕНКО "ЧЕРКЕС" (К ВОПРОСУ О
ЦВЕТОСВЕТОБОЗНАЧЕНИЯХ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЯ)***

В современной науке интенсивно и все больше возрастает интерес к проблеме функционирования цветосветообозначающей лексики в художественной литературе. Цветосветообозначения связаны в первую очередь с описаниями действующих лиц и их портретами, интерьерами и пейзажами. Цвет является, по существу, одним из важных элементов картины мира. Для интенсификации воздействия на эмоции и воображение читателей писатели нередко обращаются к особенностям восприятия цветовой гаммы человеком, используют художественно-изобразительные возможности «цветных» слов. Особенность нашей работы обусловлена также тем, что в центре внимания в ней находятся образы персонажей.

Цель статьи — проанализировать рассказ «Черкес» с точки зрения того, какие и как используются Короленко цветосветообозначения в пейзажах и портретах персонажей. К анализу «Черкеса» уже обращались в своих работах такие исследователи, как Е.В. Балабанович, Г.А. Бялый, С.В. Короленко, Е.А. Макарова, Д.С. Мережковский, Л.В. Ольховская, О. Орлова, С. Селиванова, А.В. Храбровицкий, К.И. Чуковский.

Отметим, что стилевые доминанты рассказа — психологизм и описательность — имеют, так сказать, общую точку схода в описаниях пейзажей и персонажей. При описательности явно преобладают статистические элементы, эта доминанта вызывает к жизни также обстоятельную детализацию внешнего мира [1]. Назовем разновидности описаний: пейзажные зарисовки; описания героев, их портретов, характеристик и душевных состояний; ситуаций общения (диалогов); мест действий и интерьеров; художественных деталей (вещей). Описания можно разделить на два разряда — живого и неживого. К первому виду обычно относят людей, животных, растения, то есть все, что можно считать одушевленным. Ко второму — причисляют описания времен года и городов, вещей и техники, предметов и явлений неживой природы. Несомненно, эти виды описаний могут одновременно функционировать в одном художественном сочинении и, в итоге, являть собой третий, смешанный тип описаний.

Значимую роль в структуре рассказа «Черкес» играют пейзажные зарисовки. В рассказе они не только обрамляют текст, но и проходят через все повествование. Приведем некоторые из них. Например: «Ночь была темна, а в нашей повозке, конечно, еще темнее. /.../... то и дело залетали к нам из темноты острые снежинки, коловшие лицо, точно иглами» [2, 248].

Отметим цветообозначающую лексику: *темна*, еще *темнее*, *темным* полукругом, *темная* туча, из *темноты*, острые *снежинки*. В этом эпизоде цветовую доминанту создают: *темна*, еще *темнее*, *темным* полукругом, *темная* туча, из *темноты*. Обратимся ко второму эпизоду: «Ямщик наш был одет в пеструю и мохнатую собачью доху, а так как темные пятна этой дохи сливались с темною же, как чернила, ночью, то на облучке нам виднелась лишь странная куча белых заплаток, что производило самое фантастическое впечатление» [2, 249]. Назовем цветовые слова: в *пеструю* доху; *темные* пятна; *с темною же, как чернила, ночью*; куча *белых* заплаток. Бесспорно, и в этом эпизоде цветовой доминантой являются: *темные* пятна; *с темною же, как чернила, ночью*. Заметим, что последнее сравнение употреблялось мастером и в «Огоньках». Правда, в «Огоньках» было сказано несколько иначе: «И долго мы еще плыли по темной, как чернила, реке» [2, 480]. Приведем еще пример: «Мгновенно вспыхнувший огонек осветил невероятной формы мохнатую шапку, обмерзшее лицо, отвернувшееся от ветра, и скрючившиеся от мороза руки. /.../ Огонек погас, и на облучке опять замелькало только созвездие из беловатых пятен. /.../ ... мы задернули фартук и вновь понеслись вперед среди холода и темноты» [2, 249]. Выделим цветовые пятна и в этом отрывке: *вспыхнувший огонек*, *обмерзшее* лицо, *скрючившиеся* руки, *огонек* погас, среди *темноты*. Нет сомнений в том, что и в данном случае *огонек*, *беловатые* пятна противопоставляются *морозу* и *темноте*. В тексте встречается еще один пейзажный отрывок: «Темная дорожная ночь тянулась без конца... /.../ ... в промежутке между фартуком и верхом повозки проплыл яркий огонь фонаря, раскачиваемого ветром на верхушке полосатого столба» [2, 251]. Зарегистрируем цветовой ряд: *темная* ночь; *яркий огонь* фонаря; *полосатого* столба. В этом случае слово «темная» уравновешивается «ярким огнем фонаря», создавая иллюзию гармонии жизни. Последующая пейзажная заставка: «Метель стихла... /.../ В открытой перекладной сидела какая-то темная фигура». Подчеркнем цветообозначение: темная фигура. Шестая зарисовка: «Испуганные лошади взяли с места, телега загрохотала по колеям и исчезла в снежном сумраке...» [2, 265]. Отметим словосочетание: в *снежном сумраке*. Наконец, финальная пейзажная картина: «Снег продолжал валить хлопьями, в воздухе белело. За горами занималась уже, вероятно, заря, но сюда, в глубокую теснину, свет чуть-чуть преломился, и темнота становилась молочной. /.../ Ряды невеселых мыслей развертывались в воображении, как ряды этих сумрачных сопок...» [2, 267]. Обратим внимание на цветовой ряд: *снег*; *белело*; *заря, свет*; *темнота* *молочная*; в *снежном море*; ряды *сумрачных* сопок.

Итак, цветовая гамма пейзажей Короленко в рассказе состоит из

строгих, сдержанных, можно даже сказать, бедных тонов. При этом преобладают ахроматические цвета. "Ахроматический" переводится с греческого языка как "бесцветный". Такое оригинальное наименование получили цвета, которые не образуются комбинациями других. К ахроматическим цветам относятся белый, черный и оттенки серого. Из-за того, что их нельзя получить с помощью основных цветов, им и присвоили такое необычное название – ахроматические [3].

Доминирующим цветом в «Черкесе» является «темный», «темнота», «сумрак», «ряды сумрачных сопок» (числом 11). Им противопоставляется: яркий огонь фонаря, снег, снежинки, белело, заря, свет, куча белых заплаток (всего 9). Промежуточное положение занимают цветообозначения типа: *темнота молочная; в снежном сумраке, в снежном море* (3).

Систематизация цветовой лексики рассказа «Черкес» выглядит имеющей принципиальное значение задачей в связи с необходимостью осмыслить наглядную передачу писателем реального мира, поскольку цветовые категории являются важным средством формирования образного пространства художественного произведения, а также помогают точнее и яснее уяснить замыслы Короленко, глубже погрузиться в сферу его духовных запросов.

Как известно, функции пейзажей в художественном произведении многообразны, вариативны. Они служат для обозначения места и времени действия, обоснования пертурбаций в сюжете, то есть «работают» на описательность и являются одной из форм психологизма. Эта функция наиболее распространена, поскольку пейзаж оказывается средством раскрытия характеров, то есть участвует в создании такой стилиевой доминанты, как психологизм. Особая эмоциональная тональность пейзажа в рассказе была одним из приемов проявления авторской тенденции, играющей в произведении Короленко не совсем обычную роль. Обращаясь в рассказе к "языку образов", литератор стремился исключить публицистические приемы. Например, вводил диалоги вместо авторского повествования.

Помимо диалогов и пейзажей, немаловажную роль в структуре рассказа «Черкес» играют также описания интерьеров. Например: «Стены комнаты раздвигались, и я опять видел себя далеко на дороге, в темной повозке. /.../ ... значит, у меня есть добрый знакомый в этом далеком и неприветливом краю, в этом маленьком домике с полосатыми столбами, приютившемся у подножия угрюмых и мрачных хребтов» [2, 252 – 253].

Отметим цветообозначающую лексику: *в темной повозке; пробивалось пламя; угрюмыми приленскими видами; в светлой комнате; пыхающее огнем; в этом маленьком домике с полосатыми столбами; угрюмых и мрачных хребтов*. В этом эпизоде цветовую доминанту составляют: *темной; угрюмыми приленскими видами; в этом маленьком домике с полосатыми столбами; угрюмых и мрачных хребтов*. Ей контрастно противостоит другой цветовой ряд: *пробивалось пламя; в светлой комнате; пыхающее огнем*.

Обратимся ко второму эпизоду: «Я невольно посмотрел туда же... /.../ ...

они увидели в станционной избушке...» [2, 253]. Назовем цветовые слова: глядела *ночь*; пушистые *снежинки*; налетая *из мрака*; садились на *черные* стекла; *белые* насекомые; отлетают *в темноту*. Бесспорно, и в этом эпизоде цветовой доминантой выглядят: *ночь*; *из мрака*, *черные* стекла; *в темноту*. Антитезой ей являются: пушистые *снежинки*; *белые* насекомые.

Последующая интерьерная заставка: «Свеча была погашена, и только железная печка освещала комнату вспышками пламени». [2, 256]. Подчеркнем слова, называющие цвет: свеча была погашена; печка освещала комнату вспышками пламени. Приведем еще пример: «Огонь в печке угасал. /.../ Староста в дохе и теплой шапке появился на пороге с *ручным фонарем*» [2, 258]. Выделим цветовые элементы в этом отрывке: *огонь в печке угасал*; сыплет *снегом* в окна; *зажег свечу*; появился на пороге *с ручным фонарем*. Нет сомнений в том, что в данном случае *огонь*, *свеча*, *ручной фонарь* противопоставляются *снегу*. Далее в тексте встречается еще один пейзажный отрывок: «Писарь суетился, *зажигал* зачем-то *стеариновую свечку* на столике у зеркала. /.../ Вообще за минуту перед тем спавшая в безмолвии и темноте станционная комната теперь ожила...» [2, 259–260]. Зарегистрируем цветовые штрихи: *зажигал стеариновую свечку*; спавшая в безмолвии и *темноте*. В этом случае слово «*темнота*» уравнивается «*стеариновой свечкой*».

Наряду с зарисовками интерьера, представляют интерес в рассказе «Черкес» и описания вещей. В первой главе дано описание повозки, в которой кочуют путешественники. Во второй – воссозданы некоторые детали образов домиков вдовы Мятусовой и Степанова. В пятой – изображена повозка, которую приобрел Чепурников у черкеса. «Это был *превосходный возок, крытый кожей, просторный и даже со стеклянными дверцами...*» [2, 265].

Как видим, предложение насыщено цветообозначениями и представляет собой цветовую картину. Заметим кстати, что порой цвет у Короленко обладает в то же время и относительной обобщенностью, независимостью от особенностей реального предмета. Например: «Огонек погас, и на облучке опять замелькало только созвездие из беловатых пятен» [2, 249]. Или: «Я всматривался в темноту: какие-то фантастические чудовища неясно проползали в вышине, навевая невеселые думы» [2, 250].

Однако наше внимание привлекают все же не только описания вещей, но и интерьеров. При этом четко выявляется два контрастно выстроенных ряда. С одной стороны, это лексика, цветовой доминантой которой являются: *темной*; *угрюмыми приленскими* видами; *в этом маленьком* домике с *полосатыми* столбами; *угрюмых и мрачных* хребтов; *ночь*; *из мрака*, *черные* стекла; *в темноту*; *темнота* (9 случаев). Ей фактически противостоит другой цветовой ряд: *пробивалось* пламя; в *светлой* комнате; *пыхающее* огнем; пушистые *снежинки*; *белые* насекомые; *свеча была погашена*; печка *освещала* комнату *вспышками* *пламени*; *огонь*, *свеча*, *ручной фонарь*; *снег*; *зажигал стеариновую свечку*; *возок со стеклянными дверцами* (13 случаев). Можно сказать, цветовой ряд с положительно окрашенными значениями (мажорной доминантой) превосходит числом отрицательно окрашенные

значения, (минорно-мрачную цепочку).

Отметим попутно, что цветопись выражается с помощью прилагательных, однако она может передаваться и существительными, их словосочетаниями, глаголами (печка *освещала* комнату *вспышками пламени*), причастиями (*пыхающее огнем*) и наречиями (*ясно* представлял себе). Слова, называющие цвет, несомненно, неизбежно разрешают создать такую редакцию сочинения, в которой строго достоверно, зримо, дотошно удастся передать черты и подробности всего существующего (природы), атрибуты общественного устройства, а также факты, взятые из жизни. А это дает возможность установить специфический колорит «цветной» мозаики Короленко. Изменением же, так сказать, колера фона в произведении писатель придает с помощью этих цветовых элементов невероятное многообразие описанию среды.

Изучение цветописи рассказа Короленко представляется весьма значимым событием, поскольку позволяет более точно описать признаки и свойства реалий окружающей действительности, а также помогает понять автора, проникнуть в его внутренний мир, определить особенности цветовой картины мира писателя.

Цветопись обычно активно используется мастерами слова как яркое и многофункциональное изобразительное средство. Цвет привлекается для дополнительной характеристики людей, выражается с помощью прилагательных и существительных, однако может передаваться и другими частями речи. Цветопись является излюбленным художественным приемом литераторов. С помощью цвета сочинитель наиболее точно подбирает слова-краски для своих произведений, что позволяет глубже уяснить смысл произведения, способствует более точному пониманию его особенностей, а также творчества и мировоззрения писателя. Цветовая гамма выступает одним из существенных элементов концептосферы, создает своеобразное поле эстетических координат, которые ярко высвечивают художественные образы [6].

Таким образом, одна из ведущих стилевых доминант в рассказе «Черкес» – это описательность. Она обуславливает появление в рассказе значительного числа описаний героев и их портретов, интерьеров и пейзажей. Следует также отметить, что третья стилевая доминанта рассказа – жизнеподобие – достигается за счет использования форм домысла и вымысла. Эти формы, в свою очередь, также участвуют в возникновении таких стилевых доминант, как описательность и психологизм. Перспективой работы могло бы стать изучение, мы считаем, проблемно-тематических особенностей и сюжетно-композиционной организации рассказа «Черкес».

Библиографический список

1. Литературный стиль. Силевые доминанты (Энциклопедия К2)/ Проза.ру proza.ru/2014/09/20/139_27.02.16).
2. Короленко В.Г. Черкес // Короленко В.Г. Собрание сочинений: В 6 т. – М.: Правда, 1971. – Т. 1. – С. 248 – 267.

3. syl.ru>article...new...ahromaticeskie...ih-vospriyatie

4. См. нашу статью «Рассказ В.Г. Короленко «Черкес» (творческая история, жанровое своеобразие) // Русский язык и литература в мультикультурном пространстве: Мат-лы Всерос. Научно-практ. конф.: в 2 ч. Комсомольск-на- Амуре: АмГПУ, 2017. – Ч. 1. – С. 37 – 43.

УДК 246.7, 82.343-4

ББК 83.8, 86.372

О.М. Давыдов

г. Челябинск

Мифы и ценности трилогии-антипоттерианы Никоса Зерваса

О.М. Davydov

Myth and axiology of Zervas antipotterian trilogy

Аннотация: Сказочная сага Дж. Роулинг о Гарри Поттере, а также её многочисленные продолжения образуют новый мифологический дискурс; выражаясь языком фэнтези – «вселенную Поттера». Мы рассмотрим преломление поттеровского мифа в рамках традиционной православной культуры, его ценностное и антропологическое измерения на примере трилогии Никоса Зерваса.

Ключевые слова: поттериана, Дж. Роулинг, православное фэнтези, Н. Зервас

Abstract: Rowling's saga about Harry Potter forms a new fantasy discourse, "Potter's universe". We consider an implementation of Potter's myth in the frame of traditional orthodox culture, its axiological and anthropological dimensions. As an example we deal with trilogy by Nicos Zervas.

Keywords: Potter's universe, J. Rowling, orthodox fantasy, N. Zervas

Прошло десять лет с момента выхода заключительной части «кадетской» трилогии Никоса Зерваса «Дети против волшебников» – «Кадеты точка ру» – «Греческий огонь». Задуманная изначально как «антипоттериана» – антитеза известному циклу романов Джоан Роулинг о «Гарри Поттере», книга быстро вышла за рамки первоначального замысла. Издания по-прежнему пользуются спросом в церковных лавках, а в интернет-блогах не утихают споры о ней. Трилогия получает то восторженные отзывы, то небезосновательные обвинения в экстремизме.

Книга выпущена издательством «Лубянская площадь», которое не публиковало никаких других изданий. Личность автора также скрыта за авторской легендой, между прочим, связывающей его с Южным Уралом.

Согласно этой легенде Зервас – сын богатых родителей с греческого острова Хиос сбежал в семидесятых годах в СССР, окончил Университет Дружбы Народов и полтора десятилетия трудился учителем литературы и русского языка в Оренбуржье; однако, разочаровавшись в новом политическом режиме, вернулся на родину. Нет никаких оснований ни доверять этой легенде, ни сомневаться с ней.

Данная трилогия интересует нас не в плане авторских автоматизаций, но как предмет мифо-аксиологического анализа. Известный исследователь фантастики Елена Николаевна Ковтун, давая определение поэтике литературной сказки и дифференцируя её от фольклорной сказки и мифа с одной стороны, и притчи с другой, отмечает, что условность (вымысел, чудо, волшебство) в ней, хотя и тяготеет к онтологическим толкованиям, однако не лишено также эстетической, сюжетообразующей функций, характерных для фэнтези [1, 136]. Иными словами, герой наделяется волшебными способностями для того, чтобы обеспечить победу добра над злом (в авторской мифологеме), однако не обязательно и не всегда. При этом поскольку трилогия Зерваса создана в противовес трилогии Роулинг, логично ожидать если не диаметральной противоположности, то во всяком случае взаимоотталкивания их ценностных систем.

Действительно, основная миссия главных героев – Гарри Поттера и Иванушки Царицына – бороться со злом на стороне добра; притом, по законам сказки зло персонифицировано – следовательно его возможно победить, одолев или уничтожив его источник.

Обе трилогии созданы в пространстве христианской цивилизации. В традиционном христианском толковании зло не имеет собственной природы, оно есть антипод добра, как разрушение и хаос – антипод творчества и его плода. «Вирус» зла (тяга к разрушению творимого, отказу от творчества и в конечном итоге саморазрушению) поражает природу каждого человека, однако это не означает еще торжества зла, ибо за человеком остается свободный выбор. Зло – лишь тень среди света, однако для того, чтобы тень была отброшена, свободный индивид должен совершить соответствующий поступок.

Какова онтология зла в сказочном цикле Джоан Роулинг? С первых глав читателю становится ясно, что зло нематериально, но при этом постоянно нуждается в «подпитке материей» (Волан-де-Морту постоянно нужен медиум, который постепенно разрушается от соприкосновения со злом и приходит в негодность).

Поначалу даже имя Волан-де-Морта не произносится, его называют «Тот-кого-нельзя-называть», боясь привлечь дух зла в общество людей доброй воли. Однако Волан-де-Морт – не всегда вёл существование духа; когда-то он был полноценным человеком, но отказался от принципа свободы ради выбора в пользу зла, лишившись одновременно и способности творить

(вообще совершать самостоятельно какие-либо поступки) – «расчеловечился».

По мере развития сюжета, онтология зла усложняется. Оказывается, что для уничтожения зла мало уничтожить Волан-де-Морта, ибо источник зла не только в нём. Отсюда уже один шаг до христианской этики, однако автор не желает превращать сказку в проповедь, а разрешает узел по законам фэнтези – вводит сверхъестественный артефакт. Источник зла оказывается в «крестраже» (вновь своего рода «иголке в яйце», содержащей Кошееву смерть). Правда главный герой Гарри Поттер обнаруживает в финале «крестраж» внутри себя: следовательно, для победы над злом он вынужден сам себя уничтожить. Однако вера в доброе волшебство помогает ему не просто погибнуть, но и воскреснуть.

Если зло в мире Гарри Поттера присутствует перманентно, как потенциально неизлечимая болезнь при относительно хорошем самочувствии, в мире Ивана Царицына войска добра и зла разделены, при этом между ними идет непрерывная война.

Активные силы добра немногочисленны и как правило облачены в форму: мальчики-кадеты, сотрудники ГРУ и КГБ, партизаны сербского сопротивления, афонские монахи.

Им противостоит ни больше, ни меньше как мировой заговор сил зла. Он как будто и персонифицирован, однако участников заговора оказывается слишком много, и они то и дело маскируются под обычных людей (педагогов, телеведущих, журналистов и даже литературоведов).

Здесь можно усмотреть признаки не-онтологичности сил зла (зло не выходит в мир без маски, ибо под маской – пустота). Однако почему же в таком случае зло существует? Автор уходит от ответа, прячась за особенностями жанра: большинство отрицательных героев изображены карикатурно. Уродство героя может относить его к миру зла, однако не быть мотивировано никаким поступком: зачем, к примеру, было соединять Гарри Поттера и Гермину Грейнджер в двуликого януса-гермафродита? Ход неожиданный, но немотивированный ничем, кроме известной социальной остроты гендерной темы.

Иногда условному Никосу Зервасу отказывает чувство меры, он позволяет себе прямые антисемитские выпады, а карикатура становится оскорбительной (изображение музыкального критика Артемия Троицкого как Артемия Уроцкого, богословов Осипова и Кураева как Осипа Куроедова и так далее). Однако ни автор, ни читатель диссонанса не почувствуют, ибо находятся внутри логики конспирологического мифа, последовательно воспроизводимого в ходе трилогии.

Кроме сил добра и зла среди героев Зерваса существуют еще и не-комбатанты, они менее заметны и почти не появляются на первом плане. С одной стороны, это те, кто пассивно содействует силам зла (как, например, президент, отказывающийся совершать нравственный выбор или школьница Нелли Бубборц, жаждущая лишь плотских удовольствий). С другой стороны,

те, кто нуждается в защите добрых сил (Ставрик и Касси, Наденька, заколдованные ребята из детского дома, сельский инвалид и его мать). Поразительная констатация: с одной стороны, у условной «армии зла» искать защиты бесполезно, с другой те, кто находится под защитой «армии добра» не могут действовать самостоятельно, если только они не в форме и не в строю.

Проблема нравственного выбора в мире Зерваса сводится к проблеме предательства; недаром, апеллируя к различным произведениям русской классики, автор чаще обращается к творчеству Гоголя, конкретно к «Тарасу Бульбе».

Однако если гоголевского Андрия губит слабость (с точки зрения его отца Тараса; мы же назвали бы это скорее гуманностью или человечностью), то супергерои из «армии добра» неспособны к слабости по определению – именно потому что они не одиночки, а армия, и добро делегировало таковой свои полномочия. Но если герой неуязвим, пропадает интрига – сказка превращается в сплошную расправу над условным злом.

Поэтому автор, апеллируя к нормам православной аскетики, создаёт для Иванушки ситуацию искусственной уязвимости. Герой должен изолировать себя от других, тогда он теряет иммунитет и снова оказывается в ситуации нравственного выбора.

Условия для самоизоляции создает супергерою комплекс «ложной гордости» (под которым на самом деле скрывается желание получить орден, приобрести капитанский компас, стать популярным актером). Если выбор окажется эгоистическим, в его духовной броне будет пробита брешь, и злые колдуны начнут палить в неё из своих волшебных палочек. Как ни странно, лекарством, импульсом в пользу правильного выбора оказывается ...обыкновенный пафос: честь офицера, «надо дать Гарри Поттеру в морду, ведь больше никому». Выбор в пользу «армии добра» возвращает его в строй, где уже ни гордость, ни другие индивидуальные чувства невозможны.

Аналогично разрешается и коллизия в финале заключительной части трилогии, где силы «мирового зла» требуют от Ивана в грехах нации. Но каяться за нацию нельзя, ею можно только гордиться. Правда у Ивана, как и у всякого человека, есть личные грехи, которые, во-первых, мешают ему видеть правду, во-вторых, могут повлечь «вредное» желание начать с себя. От солдата армии это не требуется. Иван стирает личные грехи во время исповеди у старца. В критический же момент появляется другой боец той же армии, отставной десантник Телегин, и сила оружия вновь одолевает зло.

При этом важно отметить, что там, где речь идёт о героях-некомбатантах, не владеющих оружием и не обладающих чертами супергероя, нравственный выбор оказывается вполне полноценным, основанным на традиционной этической максиме «не делай другому того, чего не желаешь себе».

Первоклассница Морковка-Наденька не желает нажимать кнопку гильотины, под лезвием которой находится якобы «опасная преступница».

Она как будто понимает, что жертвой рогатому идолу Принципалу является не кровь «злодейки», а её личная невинность – в данном случае отсутствие опыта убийства другого человека. Надежды Морковки оправдываются: под покрывалом в адской машине оказывается её друг, добряк и увалень Петя Тихогромов.

Однако без вмешательства кулаков Ивана и подполковника Телегина добро всё равно обречено...

Наконец, рассмотрим роль волшебства в обоих сказочных циклах. Волшебство в литературной сказке обеспечивает добру, когда его моральное торжество становится очевидным, и реальную победу над злом вопреки естественным законам. Соответственно злое колдовство помогает повествователю создавать сложную коллизию.

В цикле Джоан Роулинг, в соответствии с канонами фэнтези, избыток волшебства. Чудеса совершаются не только во имя зла или во имя добра, а ради эффекта, розыгрыша, будничных целей, наконец иногда они просто абсурдны (как лакомства со вкусом козлявок).

В мире героев Никоса Зерваса волшебства в принципе нет. Злые колдуны верят в науку, в военные и информационные технологии, среди которых в том числе присутствует и магия – наука оккультная. Магия иногда помогает преодолевать законы естества, но не изменяет сущности явления. Возможно также чудо, которое сущностно преобразует и объект, и субъект, для которого чудо совершается. Чудеса случаются редко, они не персонифицированы никем из героев, кроме разве что святого геронды, следовательно, подразумевается, что они ниспосланы свыше. В то же время всякое чудо не совершается само по себе, но требует встречного человеческого усилия (молитвы, но и не обязательно её).

Таким образом, оригинальный цикл Джоан Роулинг, построенный с помощью традиционно фэнтезийных приемов (победа над злом обеспечивается магическим артефактом), тем не менее претендует на философско-онтологическую, почти евангельскую глубину (смерть и воскресение героя ради спасения мира). И напротив трилогия Никоса Зерваса, призванная к реализации православно-аскетической аксиологии, апеллирует то к мифу о «мировом заговоре», то к торжеству грубой силы, то к оскорбительной риторике. Однако, какой из циклов – трансляторов ценностей окажется убедительней, судить в конечном итоге юному читателю.

Библиографический список

1. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008. – 408 с.
2. Зервас Никос. Дети против волшебников. – Кадеты точка ру. – Греческий огонь. М.: Лубянская площадь, 2005-2007, 560+300+200 с.

*«Усеченный» сказ в прозе А. П. Платонова
в аспекте авторской аксиологии*

O. Kolmakova

*A "truncated" skaz in the prose of A. P. Platonov
in the aspect of author's axiology*

Аннотация: Специфика повествовательной стратегии А. П. Платонова заключается в активности голоса повествователя, сопровождающего демократически-ориентированное слово героя. Подобная двойная оптика, получившая название «усеченного» сказа, не только создает условия для рефлексии персонажа, но и позволяет рассмотреть его субъективный опыт в аксиологических координатах.

Ключевые слова: А. П. Платонов, «усеченный» сказ, повествователь, персонаж.

Abstract: Specificity of A. P. Platonov's narrative strategy lies in the activity of the voice of the narrator accompanying the democratically-oriented word of the hero. Such a double optics, called the "truncated" skaz, not only creates conditions for the reflection of the character, but also allows us to consider his subjective experience in axiological coordinates.

Key words: A. P. Platonov, "truncated" skaz, narrator, character.

Как известно, сказ в XX веке развивался в двух направлениях: как самостоятельный и как «усеченный», опосредованный тип повествования. Если сказ как самостоятельная форма повествования отличается детально оформленной фигурой персонажа-рассказчика, который «вытесняет» собой автора, то в «усеченном» сказе слово персонажа сопровождается «голосом» повествователя. Как отмечают авторы монографии «Поэтика сказа»: «Сферы сознания автора и героев пересекаются, тяготеют к слиянию, отчего порой трудно отличить слово автора от слова героя. Рядом с героем как бы всегда находится автор, берущий на себя функцию рассказчика, так что повествование гипотетического рассказчика звучит уже как пересказ» [1, 203].

Ярким примером использования «усеченного» сказа является проза А. П. Платонова, в произведениях которого повествование становится цепью ментальных и эмоциональных ощущений персонажа. Автор обобщает конкретные подробности жизни и быта своего героя, сосредоточивая мир в его воспринимающем сознании. Повествование, в каждый момент времени

полностью охваченное сознанием героя, приобретает поэтому ярко выраженный субъективный характер, а сам художественный мир «творится» как процесс непрерывной перекодировки объективной реальности в субъективный психический опыт персонажа. Произведение превращается в гигантский монолог, не столько описывающий, сколько выговаривающий внутренний мир героя. Подобная поэтика явилась сознательной мировоззренческой установкой автора. В записных книжках Платонова читаем: «Все искусство заключено в том, чтобы выйти за пределы собственной головы... Субъективная жизнь – в объекте, в другом человеке. В этом вся тайна» [Цит. по: 2, 320].

При этом свои центральным персонажем Платонов избирает человека, далекого от общепринятой «нормы» – социальной, интеллектуальной, а иногда и нравственной. Платоновского героя даже в тексте нередко называют «полоумным», «убогим», «прибитым», что позволило исследователям определить его как типичного для русской литературы «маленького человека». Так, В. Чалмаев пишет: «Платоновым решается извечный вопрос – “маленький человек”, что же дальше?» [3, 20]. На наш взгляд, обращение к стилистике «усеченного сказа» становится одним из средств «возвращения» образу «маленького человека» его человеческой и личностной сущности. Вопреки жесткой идеологической концепции советского человека как деятеля, борца, А. Платонов утверждает, что и его совсем не героический персонаж способен представлять свою эпоху в не меньшей степени, чем официальные герои времени.

В платоновском герое примитивная внешняя жизнь изображается по контрасту с напряженной внутренней: лик персонажа как бы двоится. К примеру, в повести А. Платонова «Сокровенный человек» образ героя намеренно снижается автором уже в самом начале произведения: «Фома Пухов не одарен чувствительностью: он на гробе жены вареную колбасу резал, проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки.

– Естество свое берет! – заключил Пухов по этому вопросу» [4, 21].

Повесть представляет собой постоянное конкурирование двух дискурсов, порожденных двумя сознаниями – Фомы Пухова и безличного повествователя. При этом дискурс Пухова всегда в приоритете. Даже язык официальных документов не нейтрален, а маркирован его сознанием. Ср.: «После удовлетворения воинских поездов все паровозы поставить для тяги снегоочистителей», враги рабочих и крестьян сильны своей техникой, «полученной задаром от антантовского империализма» [4, 34]. Повествователь всюду следует за героем, но оставляет в его сознании некое «сокровенное» пространство: «Пухов раздраженно бурчал – не от злобы, а от грусти и еще от чего-то, но от чего – он вслух не сказал» [4, 22]. Зато во всех остальных случаях повествователь охотно обнаруживает свое всеведение. Ему известно, о чем «спрашивал себя» белый офицер Леонид Маевский. Повествователь объясняет, что происходит в душе начальника дистанции и даже с энтузиазмом, о чем свидетельствует «оживляющая» процесс

рассказывания смена третьего лица глагола на второе: «равнодушие, он чувствовал, может быть страшнее боязливости – оно выпаривает из человека душу, как воду медленный огонь, и когда очнешься – останется от сердца одно сухое место; тогда человека хоть ежедневно к стенке ставь – он и покурить не попросит: последнее удовольствие казнимого» [4, 27].

Пухов наделен особым слухом – именно поэтому он может говорить от имени эпохи. Язык рабочих-железнодорожников ему нравится: «...люди на паровозе <...> грубо выражались на каком-то самодельном языке, сразу обнажая задушевные мысли» [4, 25], в отличие от казенной речи «нефтяного комиссара» Шарикова: «Промысел – это брат, надлежащее мероприятие! – ответил Шариков не своей речью» [4, 89].

Платоновский герой не признает себя крестьянином – земля ему не нужна: «Гайки, что ль, сеять я буду?». Тем не менее, сознание у Пухова «народно-поэтическое», фольклорное. Он одушевляет весь мир вокруг себя: паровозы у него «бесятся» или «тихо сипят», а море «изнемогает». Внимание Пухова к обыденным мелочам жизни, оживление предметов и явлений наделяет их высшим смыслом, а его самого превращает в Художника.

«Добрый Кузя», герой одноименного рассказа Платонова также изображен по принципу несоответствия «внутреннего» и «внешнего». Так, совершенно анекдотично в рассказе выглядит диалог между Кузей и «уполномоченным сельсовета» Иваном Петровичем Шумаковым. Однажды Кузя, поразмыслив, пришел к выводу, что мертвым он будет более полезным, чем живым, потому что «на одного едока станет меньше», и твердо решил «кончаться».

«– Обожди, – предупредил Кузю Иван Петрович. – Обожди еще кончаться, подыши два дня. Кладбище-то у нас где? – до него шесть километров, а лошади все в поле заняты, у нас там главная забота, - на чем я тебя на кладбище повезу?»

– Я обожду кончаться, – произнес Кузя.

– Обожди, обожди, – попросил Шумаков. – Мы тебе потом за все сразу благодарность вынесем в постановлении...» [4, 287].

И только возможность заглянуть во внутренний мир героя, услышать его «слово» позволяет читателю оценить всю глубину этого образа. Размышления Кузи – поистине экзистенциальные; свое стремление к уединению, нелюдимость он сам себе объясняет боязнью «сделать нечаянно зло <...> или навести их <людей> на мысль о печали жизни своим бедным видом» [4, 284]. Мотивы «терпения святого сердца», отречения от мирской жизни, легкой смерти «по своей воле» позволяют увидеть в рассказе Платонова агиографический «топос». В финале, согласно житийному канону, творится и посмертное чудо: Шумаков рушит «привычный домашний порядок, связавший его сердце» и безвозмездно отдает «свое добро» на базу кооперации для «Советской России и прочего человечества».

Величие «маленького человека» А. Платонов обнаруживает в своем герое также посредством обращения к философски и нравственно

насыщенному образу юродивого. Различные модификации феномена юродивого встречаются почти во всех произведениях Платонова. Даже «устроенный» чевенгурскими «душевными бедняками» коммунизм исследователи называют «юродивым», а Чевенгур – «обителью душевного равенства, монастырем абсолютного товарищества». Сам стиль Платонова очень емко охарактеризован С. Г. Бочаровым как «юродивая» фраза.

Герой рассказа Платонова «Юшка» постоянно подвергается насмешкам и избиениям. Юшка терпеливо сносит обиды, поскольку для него – юродивость сознательно выбранная стратегия поведения. Ефим Дмитриевич «сам себя называл Юшкой», а обидчиков своих – «родными». И смерть он принял мученическую, как истинно святой человек. Но в советской атеистической реальности святость уже не была идеалом, а выглядела действительно «безответной глупостью».

Мир платоновского слова вводит нас во внешнюю по отношению к герою реальность как реальность искаженных ценностей. Интересно с этой точки зрения посмотреть, как функционируют в тексте сами понятия «юродивый» и «блаженный», являющиеся синонимами. Юшка, несомненно, блаженный. В Евангелии сказано: «Блаженны нищие духом» (Мф 5:3) – Юшка единодушно был признан «городским сумасшедшим»; «Блаженны плачущие» (Мф 5:4) – в глазах Юшки «всегда стояла влага, как неостывающие слезы»; «Блаженны кроткие» (Мф 5:5) – «от кротости Юшки взрослый человек приходил в ожесточение и бил его больше, чем хотел сначала» [4, 94].

Однако в тексте понятия «юродивости» и «блаженства» существуют в виде каких-то словесных суррогатов: не «блаженный», а «блажной» (по В. И. Далю – «полоумный, шальной, взбаломошный, своенравный» [5, Т.1, 95]); не «юродивый», а «юрод», почти «урод». Внешний мир называет вещи именами, прямо противоположными их истинной сущности. Поэтому Платонов отдает приоритет языку персонажа, а, следовательно, утверждает ценность внутреннего, сокровенного мира человека, на стороне которого находится и повествователь.

Читателю Платонова истина открывается через постижение того, что одинокий, сирый и убогий «достоин не только жалости и готовности помочь. Он ближе всех стоит к оборотной стороне жизни: его душевное переживание таит знание, касающееся всех и каждого» [6, 329]. В уста одной из героинь рассказа «Добрый Кузя» Платонов вкладывает свои собственные мысли, когда та размышляет о словах своей соседки про «ненужность» Кузи: «Может, кто не нужен-то, он нужнее и дороже всех окажется» [4, 288].

В рамках поэтики «усеченного» сказа органично выглядит и ключевая поэтическая стратегия Платонова, которую можно обозначить как «остранение языка». Речь платоновских героев характеризуют две противоположные тенденции: 1) языковая избыточность, смысловое нагромождение: «знать в уме», «в клубе танцевало две пары людей», «произнести во рту», «выйти из дома наружу», «отмыть на руках чистоту»,

«плакать слезами» и др.; 2) эллиптичность, смысловое «стяжение»: «остановилась среди света», «прокричал грудью негодующий возглас», «музыка заиграла марш движения», «население коммунизма» и т. д.

По-видимому, для Платонова затрудненность восприятия, недоумения и остановки при осмыслении художественного произведения – залог действительного проникновения в глубины смысла. Например, аномальная с точки зрения языка фраза из «Котлована» «Козлов и сам умел думать мысли...» в действительности наполнена глубоким смыслом: в тоталитарной реальности самостоятельное мышление человека выглядит как некая аномалия.

Замечательны и платоновские перифразы: «товарищи специального устройства» (женщины), «мертвый инвентарь» (гробы), «твердые растения» (деревья), «усадебка, где бессемейных детей приучали к труду» (детский дом) и др. Они строятся на совмещении понятий, принадлежащих разным мирам – человеческому или миру машины (единственного положительного героя у Платонова) и тоталитарному, выражаемому через идеологические штампы советского «новояза».

Итак, в своей прозе А.П. Платонов изображает сознание «периферийного» героя Истории, оказавшегося беззащитным перед новой реальностью, но стремящегося понять ее и найти в ней свое место. Диалектику «личного» и «социального» в герое писатель выстраивает через особую повествовательную стратегию – форму «усеченного» сказа, когда авторское слово способствует самораскрытию внутренней жизни героя как ценностно-значимой в художественном мире произведения.

Библиографический список

1. Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1978. – 287 с.
2. Корниенко Н. Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. – М.: Наследие, 1995. – С. 312-335.
3. Чалмаев В. А. «Нечаянное» и вечное совершенство Андрея Платонова // Платонов А. П. Государственный житель: Проза. Ранние сочинения. Письма. – М., 1988. – С.5-33.
4. Платонов А. П. Вся жизнь: Сборник / Сост. М. А. Платонова; предисл. Н. В. Корниенко. – М.: Патриот, 1991. – 367 с.
5. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Русский язык, 1978.
6. Семенова С. Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. – М.: Сов. писатель, 1989. – 440 с.

Телесное и духовное в романе Е. Бакуниной «Тело»

N. Letaeva

Physical and spiritual in the novel “The Body” by E. Bakunina

Аннотация: В статье роман Е. Бакуниной «Тело» рассматривается с позиции размышлений автора о триединстве *дух-душа-тело*. В романе отражены основные проблемы «человека 30-х годов» (Ю. Терапиано) и философские вопросы XX века.

Ключевые слова: русское зарубежье, младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции, Е. Бакунина, роман «Тело», духовное, телесное.

Abstract: The article considers the novel “The Body” by E. Bakunina from the position of author’s reflections about the trinity *spirit-soul-body*. The novel reflects the main problems of “human beings of the 30th” (Yu. Terapiano) and philosophical questions of the 20th century.

Key words: Russian Diaspora, younger generation of Russian writers of the first wave of emigration, E. Bakunina, novel “The Body”, spiritual, physical.

Роман Е. Бакуниной «Тело» вписывается в круг художественной прозы младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, излюбленным жанром которого являются дневниковые записи, позволяющие делать значительные выводы из того психологического материала, которым эти записи вызваны к жизни: «То, что я пишу от первого лица, вовсе не значит, что я пишу о себе. Моё “я” потеряно и заменено образом женщины, отлитой случайно обрушившимися условиями по типовому образцу. В этой женщине я тщетно пытаюсь найти исчезающее, расплывающееся – своё. А нахожу чужое, сходное с другими. Следовательно, и рассказывая о себе, я говорю о других. Мне только удобнее рассматривать этих других через себя. Виднее. Так нет ничего скрытого, ошибочного, ложного, выдуманного» [1, 135].

Повествование в романе на первый план выдвигает повседневность, где сопряжены болезни, страдания, будничные заботы, уныние, накладывающие отпечаток прежде всего на портрет героини; «В круглых карих, маслянистых глазах нет ни горения, ни бунта. В спокойном состоянии они сонливы и

невзрачны. В минуты отчаянья (я заметила) – глупы. <...> Щёки уже не вырезаны правильным некогда овалом – сказываются годы. Между изломанными тёмными бровями – две продольные морщинки. Тёмно-рыжие, стриженные тифом волосы почти прямые и гладко зачёсаны назад. Лоб большой, выпуклый; широкий, татарский нос; жёстко (или горько) по-бабьему поджатый рот. Потом начинающий отвисать подбородок и вянувшая шея. Тело ещё твёрдое, но уже начинающее полнеть» [1, 135]. Очевидно, что для героини крайне важны внешние приметы сохраняющейся (тёмно-рыжие волосы, изломанные тёмные брови) и ускользающей (правильный овал щёк, начинающее полнеть «твёрдое» тело) красоты и её не только возмущает диссонанс между «сущим» (морщины, стриженные тифом волосы, отвисающий подбородок, увядающая кожа) и «должным», но и порождает протест, ибо тело, делающее героиню существом ограниченным, превращающее жизнь в существование, суживающее границы бытия, кажется ей ненавистным: «Форма моего тела и связанные с нею особенности усложняют и обесцвечивают существование. Нахожу в этом заведомую несправедливость» [1, 136].

Пытаясь убежать от скуки в родном доме, где тянулась ровная, однообразная, «тягучая», веками устоявшаяся жизнь, и отдав своё тело «с равнодушной девичьей любознательностью к тому, что будет» [1, 136] известному певцу, героиня обрекает себя на замужнюю жизнь без любви, на заботу о нежеланном ребёнке и на вечную измену себе и своему духовному миру. Помимо этого, в жизни героини «красивое ничегонеделанье» в «чиновном» петербургском доме и на даче в Петергофе вытеснено губительным эмигрантским бытом в напоминающей погреб-склеп, в котором никогда не бывает солнца, но всегда душно и из которого небо похоже то на лоскут, то на застиранное полотенце, тесной квартире с мрачным коридором и двумя полутёмными комнатами, сбитыми постелями, пыльным тюлем, грязными тарелками, жирной раковиной, запахом от короба с отбросами. Натуралистические подробности сопровождают описание не только жилища главной героини, но и «телесного» её домочадцев. Героиня сетует на нечистоплотность своего мужа, нежелание мыться своей дочери, на свою нечистоту, заношенное бельё. Концептуально значимая для повествования лексика с опорным значением «отсутствие чистоты» заполняет художественное пространство романа. Визуальная, «телесная» «нечистота» и её восприятие естественным образом обусловлено «замутнёностью» души героини, метафизической «нечистотой» в семье, изначально основанной на духовно-нравственном падении.

Героиня открыто заявляет свою мировоззренческую позицию неверия: «В Бога я не верю. Какой Бог, когда возможны война и расстрелы <...>. Отвратительные, неизлечимые болезни. Омерзительные пороки. Гибель, гибель, гибель – на суше и на море, в небе и на земле. Молиться некому» [1, 144]. Отпадение от Бога неизбежно ведёт к утрате стыда, долга, нравственного закона – того, что «даёт человеку устойчивость» [1, 136].

Милосердие, проявляемое к нелюбимому мужу, героиня называет отвратительным, постыдным и бесстыдным, сострадание – унижающим, жалость – уничижающей, расслабляющей и отвратительной, терпимость – бесстыдно-снисходительной, человечность – животной, рождение ребёнка – одним из безобразнейших, унижительнейших насилий, свою дочь – ядовитым наростом, сторонним, насильно вторгшимся и насильно вышедшим существом, материнскую любовь – разъедающей, губительной для личности, комплексом вины перед человеком, которому даёшь жизнь и обрекаешь на смерть одновременно. Негативная оценочная лексика эксплицирует путь автонегации, саморазрушения, по которому идёт главная героиня романа, шире – «человек 30-х годов» (Ю. Терапиано) XX века (напомним, что героиня, рассказывая о себе, говорит о других). Закономерно на этом пути появление в художественном пространстве романа отсылающих к языческой мифологии существ, живущих в покривившемся, «подслеповатом», «полумёртвом» домишке с зелёно-жёлтой плесенью вместо травы: старухи с вставным глазом и фиолетовыми волосами, вязальщицы с парализованными ногами и бледными пальцами, похожими на кишачих червей во время работы, зеленоватой женщины в чёрном и её мужа-часовщика, раздутого, белого «как рубцы или вымоченная телячья голова» [1, 138].

Ирреальность, нездоровые условия жизни порождают тоску и страх, которые становятся обычным состоянием героини, и это состояние граничит с небытием: «Многое из того, что я делаю, я замечаю не сразу. Например того, что у меня беззвучно шевелятся губы. Или шепчут. Что я улыбаюсь своим мыслям (вернее – кривлю рот), что, бывает, останавливаюсь посреди комнаты и долго стою, как помешанная» [1, 141]. Героиня избегает общения, с бьющимся сердцем, краснея, прячется за шкаф, когда кто-либо из знакомых стучит в окно, замирает и таится, когда кто-нибудь звонит в дверь. Такое поведение свойственно в большей степени человеку, совершившему преступление, и это преступление совершено человеком против своего духовного мира. «Я чувствую себя совершенно, совершенно одинокой, как если бы я была одна в непроницаемой камере затонувшей подводной лодки – и в то же время противопоставленной тому непостижимому нагромождению событий, каким является мир» [1, 141]. Саморефлексия героини Е. Бакуниной созвучна размышлениям В. Варшавского о «человеке 30-х годов», репрезентированным в обобщённом образе героя прозы младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, который «не живёт, а только смотрит из своего одиночного заключения на жизнь, проходящую мимо, как вода мимо губ Тантала. Внимание слабеет, всё становится неопределённым и недостоверным» [2, 197]. Усугубляет одиночество героини выход в мир через описанные в газетах происшествия и вживание в роли их участников: самоубийц, жертв землетрясения, утопленников, заживо погребённых, разбившихся насмерть, сгоревших, изуродованных в автомобильных катастрофах, облитых серной кислотой и т. п. Результатом подавления духа и

призрачности жизни-существования становится мысль о семейном суициде как закономерное следствие бездуховности и атеизма.

В романе «Тело» очевиден диалог автора с Ф. Достоевским: «Уже утрачена всякая вера; надежда кажется одним бесполезным обманом; мысль тускнеет и исчезает; божественный огонь оставил её; общество совратилось и в холодном отчаянии предчувствует перед собой бездну и готово в неё обрушиться. Жизнь задыхается без цели, В будущем нет ничего <...>. Всё уходит в тело <...> и, чтоб пополнить недостающие высшие духовные впечатления, раздражает свои нервы, своё тело всем, что только способно возбудить чувствительность. Самые чудовищные уклонения, самые ненормальные явления становятся мало-помалу обыкновенными. Даже чувство самосохранения исчезает» [3, 135 – 136]. В то же время в произведении Е. Бакуниной явно влияние философии экзистенциализма, утверждающего, что человек бессилен, одинок, бытие его абсурдно, поражение неизбежно. Исходя из единичности человеческого существования, которое характеризуется комплексом отрицательных эмоций, поскольку человек, помимо своей воли, оказался в этом мире, экзистенциализм убеждает, что человек в осмыслении бытия смотрит на мир не иначе как сквозь призму своего существования, разума, чувств. «Я» становится центром мироздания, понятие «грех» исчезает, ибо исчезает вера в возможность духовного, нравственного возрождения.

Очевидно и то, что безверие, индивидуализм, отчаяние, разобщённость суть и следствие самой действительности: жестокого опыта российской революции, гражданской войны, эмиграции. Для Е. Бакуниной определяющими оказываются понятия неукоренённости в окружающем мире, непреодолимой психологической чужеродности ему и вместе с тем абсолютной от него зависимости. Автор заставляет читателя соприкоснуться с «дном» жизни, однако изображение духовной нищеты, нравственной деградации, маргинальности, интерес к «подпольному» миру человеческой души необходимы Е. Бакуниной для выявления причин беспомощного существования «человека 30-х годов».

Спасительным выходом для героини становится утрата ощущения реальности, погружение в воспоминания о прошлом, где соединяются музыка, игра на рояле, бездумное бездействие, шелест листьев, движение облаков и морской простор, солнце, ветер, розы и бархатные, белые цветы табака, закат «с золотыми крыльями огромной птицы», «полотна безумного художника – Чурляниса. Музыка в красках» [1, 150]. В восприятии происходит очевидная подмена человека образами, запахами, красками и звуками. Героиня, мысля звуками, слыша музыку, опирается на исцеляющее душу искусство как отражение не только естественного языка чувств, но и небесной гармонии. Музыка идеально соответствует изменчивой душе героини, но не может тем не менее освободить «из ограничивающего её тела» [1, 148].

Примечательно, что внутренний свет как отблеск Небесного Света иногда, как молния, ослепляет героиню, которая, отвергая присутствие Света в жизни человека, лишь ярче видит «в мгновенном прозрении необъяснимое бессмыслие этого прозрения, если ничего невозможно изменить» [1, 141]. Сакрализация имени дочери – Вера, которую героиня, с одной стороны, хочет уберечь «от всего Мира и, пожалуй, ценой всего Мира» [1, 142], с другой – предать смерти, свидетельствует о размышлениях автора о том, что для подлинной жизни в триединстве *дух-душа-тело* необходима прежде всего вера, рождаемая любовью к Творцу. Не имея изначально любви к кому бы то ни было, утверждая, что «Вера – пустота» [1, 144], героиня Е. Бакуниной тем не менее интуитивно понимает, что Вера / вера не позволяет окончательно погубить душу в акте самоубийства. Героиня хотя и не живёт, но пересиливает, преодолевает себя, встаёт каждое утро, готовит еду, убирает квартиру, работает ради хлеба насущного.

Таким образом, роман Е. Бакуниной «Тело», представляющий повествование главной героини, которой автор вверяет размышления о «душе человеческой», подчинённой повседневному, материальному, телесному, раскрывает суть основных проблем «человека 30-х годов» XX века и философские вопросы своего времени. Кризис религиозного – в контексте русской культуры православного – сознания рубежа XIX – XX веков закономерно приводит к утрате духа, духовного опыта и свободы, ибо, по утверждению Н. Бердяева, повторяющего слова Сына Божия, что «Бог есть Дух» (Ин. 4:24), «Дух <...> есть активность. Дух есть свобода» [4, 216]. Отрицая Творца, человек разрушает триединство *дух-душа-тело*, утрачивает цельность и оказывается изолированным в замкнутом мире, где на уровне души происходит столкновение интересов духовного и телесного. Заглавием романа, являющимся сильной позицией текста, Е. Бакунина подчёркивает, что в этом столкновении телесное подавляет и ущемляет духовную сферу человека, подменяя личность личиной, что в конечном итоге девальвирует нравственные ценности, институт семьи, межличностное общение и само «я». Уделом такого человека становятся безрадостная повседневность, гибельный быт, призрачная реальность жизни-существования.

Библиографический список

1. Бакунина Е. В. Тело // Мы. Женская проза русской эмиграции / Сост., вступ. статья и комментарии О. Р. Демидовой. СПб.: РХГИ, 2003. С. 135 – 151.
2. Варшавский В. С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк: изд-во им. Чехова, 1956.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1979. Т. 19.
4. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. Проблематика и апология христианства. Париж, 1927.

Экранизации русской классики или "наш ответ Чемберлену"

T.N. Markova

Screen version of Russian classics or "our answer to Chamberlain"

Аннотация: В центре внимания статьи проблема киноадаптации великих русских романов. Обращаясь к истории экранизации романа Ф.М. Достоевского "Идиот", автор статьи демонстрирует идеологическое содержание художественной полемики советского и западного кино, а в 1990-е – постмодернисткой и реалистической эстетики.

Ключевые слова: роман "Идиот". экранизация, идеологическое противостояние, постмодерн, деструкция.

Abstract: There is a problem of adaptation of the great Russian novels in the spotlight of the article. Calling to history of screen version of novel of Ф.М. Dostoevsky "Idiot", author of the article demonstrates ideological constituents of artistic polemic of the soviet and western cinema, and in 1990 by a post-modernist and realistic aesthetics.

Keywords: novel "Idiot", screen version, ideological opposition, post-modern, destruction.

Перевод литературного произведения на художественный язык другого искусства – живописи, музыки, театра и т.д. – есть проявление интермедиальности [1]. В этом ряду стоит и проблема киноадаптации великих русских романов. Однако экранизация – совершенно особый случай. Кино – массовое искусство, важнейший инструмент идеологического воздействия, и здесь нередко на первый план выступают не только собственно эстетические задачи, но идеологические и даже внешнеполитические. Обратимся к истории экранизации романа Ф.М. Достоевского.

Первая экранизация романа «Идиот» выдающегося японского режиссера А. Куросавы (1951) стала воистину встречей двух разных культур и одновременно встречей двух гениев. Последовавшая через 7 лет после японского фильма советская экранизация И. Пырьева поначалу вызвала искреннее недоумение кинокритиков: «Как это художник, чьим первым главным даром принято было считать народный юмор, неиссякаемую, щедрую жизнерадостность, вдруг обратился к трагическому гению

Достоевского?» [2]. Между тем Пырьев вынашивал идею этой экранизации давно, а сценарий написал за десять лет до съемок – в 1949 году. Главным препятствием, по его версии, было отсутствие достойного кандидата на роль князя Мышкина. На наш взгляд, причина залегает глубже.

В конце 1950-х творчество Достоевского переживает период «реабилитации» в официальном литературоведении, о чем свидетельствует появление в 1957 году монографии «За и против. Заметки о Достоевском», и издание 10-томного академического собрания сочинений писателя. Переиздают «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтина. Романы «Преступление и наказание» и «Идиот» входят в школьную программу. Незадолго до появления экранизации прошли две громкие сценические премьеры «Идиота»: в БДТ у Г. Товстоногова с И. Смоктуновским в роли Мышкина и в Театре им. Е. Вахтангова, где Мышкина играл Н. Гриценко, а Настасью Филипповну — Ю. Борисова, как впоследствии в фильме Пырьева. Князь Мышкин, вместе с Гамлетом и Дон Кихотом, неожиданно стал культурным героем хрущевской «оттепели». Так или иначе, князь Мышкин и его создатель оказались на авансцене «оттепельной» культурной революции.

Выход к широким массам на киноэкран требовал большего соответствия советским идеологемам, нежели столичная театральная сцена. Главной задачей Пырьева в работе над киноадаптацией романа, по его собственным словам, стала борьба с «достоевщиной» в романе: «...то, что мы называем теперь «достоевщиной», те болезни тела и духа, что составляют другую сторону сложного и противоречивого творчества Достоевского, я решительно отбрасывал» [3]. Под «достоевщиной» понимаются христианские мотивы и аллюзии в романе, психические отклонения в поведении героев. Неслучайно Пырьев сознательно вступает на путь безоговорочного «оздоровления» Мышкина.

Советский Мышкин лишился даже намеков на христологические коннотации созданного Достоевским образа («князь Христос») и всяких признаков психического расстройства и превратился в борца с миром капиталистического чистогана. Сам Пырьев высказался по поводу основной темы романа с присущей ему категоричностью: «Стоит, вспоминая содержание романа, как бы слегка прищуриться; тогда исчезает из поля зрения второстепенное и остаются человек и власть денег. Власть золота, губящая, развращающая людей, лишаящая их человеческого облика и достоинства, вот основная мысль романа» [3]. В такой трактовке он и был представлен на экране.

С точки зрения политической прагматики, выход фильма Пырьева на экраны не только совпадал с внутренними тенденциями либерализации культуры, как пишет А. Апостолов, но и выполнял определенную внешнеполитическую задачу [4]. Выход зарубежного фильма на основе русской классики неизменно вызывал упреки в отклонении от литературного первоисточника и провоцировал на создание достойного «ответа Чемберлену». Показательным примером можно считать «Войну и мир» С.

Бондарчука (1967), призванную затмить популярную американскую экранизацию К. Видора (1956). Раньше пырьевского «Идиота», помимо фильма Куросавы, была еще французская постановка (1946) с молодым Ж. Филиппом в роли князя Мышкина. Неслучайно советская пресса болезненно отреагировала на решение руководства Венецианского фестиваля не включать картину Пырьева в конкурс. В ответ на отказ последовала телеграмма в адрес оргкомитета фестиваля с выражением решительного протеста и осуждением дискриминации советского кино.

Одним из триумфаторов Венецианского кинофестиваля, куда не попал фильм Пырьева, стала итальянская картина «Белые ночи» (Л. Висконти, 1957) по одноименной повести Достоевского. (Ее два года спустя экранизировал и Пырьев). Советская пресса писала по этому поводу: "Мир Ставрогиных и «Двойников», мир «Человека из подполья» — вот что заполняет буржуазные экраны. Не Достоевский, а достоевщина привлекает авторов и популяризаторов философии пессимизма и отчаяния, философии ужаса и смирения перед страшной действительностью. Но победа никогда еще не доставалась тому, для кого Достоевский был лишь поводом для беззастенчивых психофизических опытов, а новое свидетельство этого — провал американского фильма «Братья Карамазовы» на том самом Каннском фестивале, где советский фильм «Летят журавли» получил большой приз. Фильм И. Пырьева «Идиот», созданный в момент обострения идеологической борьбы, явился не только защитой памяти великого художника, одними непонятого, а другими сознательно попранного и изуродованного, но и страстным протестом против модных в буржуазном искусстве мотивов пессимизма и обреченности» [5].

В отечественном кинематографе второй половины XX века был режиссер, чье имя, как и Куросавы, соразмерно творчеству Достоевского; это, конечно, А. Тарковский, для которого экранизация «Идиота» так и осталась неосуществленным замыслом. Первое появление в «Мартирологе» мысли об экранизации романа Достоевского датировано 1 февраля 1973 года. Но после неожиданного разочарования тема «Идиота» исчезает со страниц дневника до самого конца 1973-го года и возникает вновь в период вдохновения работой над «Зеркалом»: «Надо «пробивать» постановку по «Идиоту» Достоевского. Настасью Филипповну гениально может сыграть Терехова. Если это нельзя будет решить в Комитете, пойду к Демичеву» [4]. Мысль поставить «Идиота» связана с идеей поставить биографический фильм о Достоевском. «Солоницын мог бы быть прекрасным Достоевским» — записал он в сентябре 1970-го. Солоницын-Достоевский действительно на экране появился, правда, не у Тарковского, а в фильме «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского» А. Зархи (1980).

Каким предстал «Идиот» на постсоветском экране? Если в свое время Пырьеву, чтобы соблюсти советский канон изображения положительного героя, нужно было князя Мышкина "оздоровить" и полностью излечить, то создателям постсоветского ремейка «Идиота» Достоевского «Даун-Хауса»

(Р. Качанов, 2001), напротив, понадобилось превратить Мышкина из блаженного юродивого» в клинического дебила. Причем, будучи абсолютным дегенератом, этот Мышкин никак не выделяется на фоне остальных персонажей, поскольку «идиотизм» здесь — свойство «не индивида, но коллективного существа, свернувшего с колеи разума и истории». Это всеобщее умопомешательство отмечено в рецензии культуролога Е. Сальниковой: «В данном случае оказывается, что основное человеческое свойство здесь — дебилизм. Притом демонстративный и трепетно лелеемый, возведенный в эстетический закон и душевное кредо. На протяжении всего фильма право действующих лиц на дебилизм отстаивается ими так ревностно, что наконец становится понятен мотив — просто они подозревают, что, кроме дебилизма, у них ничего нет» [6].

Пример «Даун-Хауса» демонстрирует тенденцию низвержения Достоевского в пучину психоделического угара постсоветской культуры, пронизанной тотальным нигилистическим инфантилизмом. «Даун-Хаус» в известном смысле ознаменовал собой предел культуры «ребяческого постмодернизма», как считает известный достоевковед И. Волгин, но этот вывод был сделан спустя два года после появления фильма Качанова, когда роман Достоевского наконец был освоен телевидением.

Главным культурным событием 2003-го года стал показ 10-серийной телеверсии романа Достоевского, созданной режиссером В. Бортко. Демонстрация телесериала вызвала колоссальный общественный резонанс. Князь Мышкин снова очутился в эпицентре идеологической борьбы. Фильм Бортко предстал реваншем «подлинной» классики, ответом на «поругание» культурных святынь. Нарочитый аскетизм режиссерских решений 10-серийного «Идиота» получил всеобщее одобрение и повсеместно противопоставлялся всему, что ассоциировалось с культурным хамством эпохи 1990-х. «Даун-Хаус» в таком контексте был возведен чуть ли не статус деструктивного манифеста прошедшей декады.

Таким образом, почти классический «Идиот» Бортко сбросил вызов сложившейся культурной индустрии. В своей безоговорочно восторженной рецензии на сериал исследователь жизни и творчества Достоевского Л. Сараскина беспощадно ниспровергает создателей «Даун-Хауса»: «Маляры и фигляры, взявшиеся «валять» великое пятикнижие Достоевского, — это то, чего давно добивается эстетика постмодернизма, которая не признает культурной иерархии и хочет узаконить свое право пачкать и бесчестить, но при этом никак не может обойтись своими силами, без Рафаэля, Данте или Достоевского» [7]. Борьба с «Даун-Хаусом» возростала до масштабов противостояния и борьбы с эстетикой постмодернизма, отвергнувшей культурную иерархию, отринувшей все авторитеты и метанарративы. Фильм Бортко способствовал восстановлению нравственно-эстетической парадигмы посредством реабилитации поруганной чести князя Мышкина, низринутого до статуса банального клинического «дауна» деструктивной культурой 90-х.

Еще более определенно высказался идеолог противостояния постмодерну А. Дугин: «Экранизация «Идиота» — это историческая веха. Событие даже не столько культурное и художественное, сколько идеологическое. И если сегодня экранизация романа Достоевского встречается людьми на ура, можно сделать вывод, что и здесь мы достигли поворотного пункта: упоение Западом исчерпано, мы снова возвращаемся к себе, домой, к нашей культуре, нашим героям, верованиям, к нашей земле. Триумфальный показ «Идиота» на канале «Россия» — это точка конца современного русского западничества» [8]. Так фильм Бортко открыто провозглашается знаменем поворота к культурной самодостаточности, приходящей на смену западничеству 1980-х–90-х. После выхода «Идиота» Е. Миронов окончательно утвердился в роли «великого актера» постсоветской России и вслед за князем Мышкиным сыграл и его автора в сериале В. Хотиненко «Достоевский» (2010). Таким образом, в случае с сериалом Бортко мы имеем дело с феноменом, который можно назвать «эталонной экранизацией». Под эталоном подразумевается не столько качество фильма и даже не степень его соответствия литературному первоисточнику, но, скорее, "соответствие средневзвешенному общественному представлению об этом первоисточнике" [4].

Фильм Бортко при всех его художественных промахах определенно претендует на подобный статус в общественном сознании. Да и сам режиссер в момент выхода «Идиота» без лишней скромности настаивал на соответствующем статусе. На вопрос журналиста «Вы тоже хотите стать классиком?» Бортко сходу ответил: «Я не хочу стать. Я им уже стал. Мой фильм «Идиот» — наиболее полная и окончательная попытка экранизации этого произведения. Вряд ли кто-то сделает больше» [9].

Библиографический список

1. Маркова Т.Н. Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы // Вестник ЧГПУ. 2017. №1. С. 132-
2. Ханютин Ю. Встреча с Достоевским // Литературная газета. 1958. 20/V.
3. Пырьев И. Мысли о поставленном фильме // Книга спорит с фильмом. – М.: Искусство, 1973. – С. 74–100.
4. Апостолов А.И. "Идиотизм" послевоенного отечественного кинематографа. Экранная судьба князя Мышкина от Пырьева до Охлобыстина // Лабиринт. 2016. № 6. С. 132-144.
5. Кокарева И., Парамонова К. Художественные фильмы // Ежегодник кино 1958 г. – М.: Искусство, 1960. – С. 3–58.
6. Сальникова Е. Дебилизм спасет мир // Независимая газета. М., 2001. 15/III.
7. Сараскина Л. Проверка на бессмертие (Достоевский в кинематографе и на театре) // Достоевский и XX век. В 2-х тт. Т. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – С. 664–715.

8. Дугин А. «Идиот» – это вам не Саня Белый // Комсомольская правда. 2003. 7/VII.
9. Мельман А. Владимир Бортко: «Я уже классик» // Московский комсомолец. 2003. 3/VI.

УДК 8Р2
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Никифорова Е.А.
Челябинск

Принцип построения «текст в тексте» в прозе В.Р. Гравишкиса.

Nikiforova E.A.

The principle of constructing "text in the text" in prose VR. Gravishkis

Аннотация: в данной статье рассмотрены принципы построения «текст в тексте» и его функции на материале произведений В.Р. Гравишкиса. Излагается теория «текст в тексте», перечисляются приемы его построения, после чего показывается, как это применяется Гравишкисом (изображение «реального» и «условного» миров, наличие композиционной рамки и т.д.). Исследуемые произведения объединены темой добычи золота, что отсылает нас к фольклорным мотивам золота и кладоискательства, то есть прослеживается явная связь с фольклором. И здесь речь не об использовании готовых форм фольклора, а о влиянии на автора народных представлений о золоте.

Ключевые слова: «текст в тексте», литературный фольклоризм, уральская проза

Abstract: this article shows the principles of constructing "text in the text" and its function on the material of works by V.R. Gravishkis. The theory of "text in the text" is described, methods of its construction are described, after which it is shown how it is applied by Gravishkis (the image of "real" and "conditional" worlds, the presence of the composition structure, etc.). The researched works are united by the theme of gold mining, which refers to folklore motives of hunting for gold and treasures, that is, there is a clear connection with folklore. And here we are not talking about the use of ready-made forms of folklore, but about the influence of man's ideas about gold on the author.

Key words: "text in the text", literary folklore, Urals prose

«Текст в тексте» – широко используемый художественный прием, во многом характерный для культуры 20 века. Серьезное теоретическое освещение «текст в тексте» было осуществлено Ю.М. Лотманом, давшим определение данному понятию [6, 431]. Также этим вопросом занимались и другие представители Московско-тартуской семиотической школы, например, П.Х. Тороп и Г.А. Левинтон.

Мы обратились к прозе В.Р. Гравишкиса с целью выяснить, как «текст в тексте» применяется им в произведениях «Добрый самородок», «Наследник», «Три кило золота». Стоит отметить, что все они (и некоторые другие произведения автора) объединены темой добычи золота, и в этом нет ничего удивительного, если учесть, что В.Р. Гравишкис миасский писатель, а Миасс, как известно, долгое время являлся центром золотодобычи Урала. Следует добавить, что данная тема отсылает нас к фольклорным мотивам золота и кладоискательства.

Итак, «текст в тексте», как писал Лотман М.Ю., позволяет «переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже и составляет в этом случае основу генерирования смысла» [6, 431]. При помощи такого построения усиливается «момент игры» в тексте, то есть фрагмент, включенный в основной текст, приобретает подчеркнуто условный характер. Этот же прием применяет и Гравишкис: при использовании им «текст в тексте» явно прослеживается два мира. Это мир реальный, в котором на данный момент находятся и ведут разговор герои, и условный, погружающий нас, в основном, в воспоминания одного из персонажей.

Оппозиция реального и условного непременно присутствует в исследуемых нами рассказах. Происходит как бы столкновение двух текстов, их борьба за «обладание большей подлинностью. Этот конфликт вызван глобальной установкой культуры 20 в. на поиски утраченных границ между иллюзией и реальностью» [7]. Подобное мы можем наблюдать в прозе Гравишкиса, с той, однако, разницей, что герои его произведений, как правило, сделали свой выбор: они отвергают мир иллюзий, мир химерического всемогущества золота. Причем «новому», молодому поколению это дается без особого труда, тогда как «старое» еще не до конца освободилось от власти прежних бесплодных мечтаний, связанных с достижением утопического мира путем обогащения. К примеру, в рассказе «Добрый самородок» мы видим явное противопоставление Тимофея Барсукова и лесника Захарыча. Тимофей, молодой машинист экскаватора, случайно обнаружил самородок, но отнесся к своей находке совершенно спокойно. Захарыч же, хоть и понимает, что золото губит людей, все же не может оставаться к нему равнодушным: «Суетливо и жадно он выхватил самородок из рук Барсукова. Захарыч перекачивал самородок из ладони в ладонь, колупал ногтем, обдувал и даже попробовал потискать двумя желтыми зубами, сохранившимися во рту. Речь его становилась все бессвязней и отрешенней, как будто старик погружался в другой мир, мир

воспоминаний» [2]. Или дед Роман Егорыч из повести «Наследник»: еще в молодости обнаружив богатое месторождение золота, 30 лет скрывал его нахождение не только от государства, но даже от сына, опасаясь, что тот может передать золото государственной казне. Мечтая разбогатеть, Роман Егорыч берег свою тайну и прекрасно при этом понимал, что в погоне за золотом упустил, потерял нечто важное: «А какая совесть в золотом деле может быть? Никогда ее не было... Кажись, легче ножом сердце вырезать, чем таким богатством поступиться» [3]. Роману Егорычу противопоставляется внук Юра, который остается абсолютно равнодушен к тайне деда, предлагает, как и его отец, отдать золото в государственную казну и даже называет деда «жадобой» и «капиталистом», когда тот отказывается.

С целью изображения контраста между «реальным» и «условным» используется прием удвоения, например, картина в картине, театр в театре, роман в романе, рассказ в рассказе и т.п. Также роль «текст в тексте» могут выполнять реальные документы, включенные в авторское повествование (например, Пушкин А.С. заменил в действительном судебном деле 18 в. имена и вставил его в «Дубровского»). Помимо этого, для совмещения двух текстов традиционно используется композиционная рамка, то есть наличие четко выраженных границ включаемого фрагмента (например, слова «Бывальщина мне одна на ум пришла. Хочешь–расскажу?» из рассказа «Добрый самородок» [2] или «Помните хитровский самородок, который в дражном отвале нашли? Послушайте, довольно любопытная история» из рассказа «Три кило золота» [3] и т.п.). Эти слова являются предварительной ступенью к тексту, предупреждают о его начале, но не включаются в его границы. О завершении «текст в тексте» может, к примеру, свидетельствовать какой-либо вывод, подведение итогов («Такое из сердца-памяти никогда не уходит, Тимоша... С той поры боюсь я золота, душа не на месте» из рассказа «Добрый самородок» [2] или «Одним словом, так: горняцкое дело мне не под силу, вот и мудрую, куда мне свое золото девать?» из повести «Наследник» [3]).

Также формой включения «текст в текст» могут быть цитирование, аллюзии и реминисценции, эпиграфы и т.п.

Исходя из всего вышеперечисленного, можно выделить следующие функции «текста в тексте»: генерирование какого-либо смысла, идеи; данный прием помогает добиться «более емких принципов повествования, позволяющих автору как повествователю выступать в нескольких ипостасях– и рассказчиком, и слушателем, и отстраненным лицом» [4, 40]; если речь идет об обращении героя к прошлому, то здесь можно говорить о протяженности повествования во времени, что дает автору возможность подчеркнуть «вечность» поднимаемой им проблемы; если «текстом в тексте» является, к примеру, цитата, какая-то литературная отсылка и т.п., то она выполняет функцию диалога произведений.

И, наконец, стоит обратиться к «заимствованию из фольклора в литературу» [5, 79]. Здесь Левинтон Г.А. доказывает, что это не заимствование, а цитация, «то есть оно должно осознаваться как инородный элемент, чтобы выполнять свои функции» [5, 80]. Мы же, вслед за А.И. Лазаревым, утверждаем, что речь идет не только об использовании готовых форм фольклора, а о «единстве художественных принципов отражения действительности в фольклоре и литературе, несмотря на принадлежность их к различным художественным структурам» [4, 8]. Иными словами, мы говорим о литературном фольклоризме. При этом высшая разновидность фольклоризма, когда элементы фольклора никак не обнаруживают себя в авторском произведении, однако влияние на него устного народного творчества является бесспорным.

Однако с другим утверждением Г.А. Левинтона мы полностью согласны: «фольклорная цитация в литературе ориентирована не на фольклор, а на определенную концепцию фольклора» [5, 80]. В нашем случае речь идет о фольклорно-литературном стереотипе, понимающем золото как воплощение зла. Тут стоит заметить, что у Гравишкиса как у советского писателя несколько трансформируются народные представления о золоте: раньше для уральских рабочих открытие клада ассоциировалось как с богатством, так и с достижением свободной жизни, то есть некоего утопического мира. Однако люди понимали, что попытки отыскать клад могут привести к беде, что золото может не только осчастливить, но и погубить, поэтому боялись его. У Гравишкиса же в центре повествования советский человек, который абсолютно равнодушен к золоту, потому что в состоянии сам построить тот мир, о котором раньше рабочие могли только мечтать. Таким образом, мы видим, что у Гравишкиса основной функцией «текст в тексте» является генерирование определенной идеи.

Библиографический список

1. Голованов, И.А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX-XXI вв.): монография / И.А. Голованов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: ФЛИНТА : Наука, 2014. – 296 с.
2. Гравишкис, В.Р. Миасская долина. Добрый самородок [Электронный ресурс]–Режим доступа: <http://www.litmir.me/br/?b=209435&p=1>
3. Гравишкис, В.Р. Где золото роют в горах. Три кило золота. Наследник [Электронный ресурс]–Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=110844>
4. Лазарев, А.И. Типология литературного фольклоризма: на материале истории русской литературы: учеб. пособие / А.И.Лазарев. – Челябинск: Урал. гос. ун-т, Челяб. гос. ун-т., 1991. – 96 с.
5. Левинтон, Г.А. Замечания к проблеме «литература и фольклор» / Г.А. Левинтон [Электронный ресурс]–Режим доступа: https://eu.spb.ru/images/et_dep/Levinton/lit_folk.pdf
6. Лотман, Ю.М. Об искусстве // Текст в тексте / Ю.М. Лотман. – СПб: «Искусство-СПБ», 1998. – 704 с.

7. Словари и энциклопедии на «Академике». Текст в тексте [Электронный ресурс]–Режим доступа:
https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/907/%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A1%D0%A2

УДК 8 (07)
ББК 74.261.8

И.В. Поздина
Челябинск

*Использование интерактивных форм в преподавании творчества
Н.С. Лескова в вузе*

I.Pozdina

The use of interactive forms in teaching art N.Leskov at the University

Аннотация: В статье поднимается проблемы сложности восприятия современными студентами текстов классической литературы, предложены варианты новых интерактивных форм в преподавании творчества Н.С. Лескова. Современные медиа-интерпретации позволяют сопоставить экранизации и театральные постановки произведений Н.С. Лескова с авторской концепцией. Подробно автор статьи останавливается на театральной интерпретации повести «Леди Макбет Мценского уезда» известным режиссером Московского театра юного зрителя Камой Гинкасом.

Ключевые слова: Н. Лесков, драматургия, фольклорно-мифологическая концепция

Abstract: The article raises the problem of perception of modern students of the texts of classical literature, and the options of the new interactive forms of teaching creativity N. With. Leskov. Modern media interpretations are used to map the adaptation and theatrical production of the works of N. Leskov with the author's concept. In detail the author of the way stops on the theatrical interpretation of the novel "Lady Macbeth of Mtsensk" by the famous Director of the Moscow theatre of the young spectator Kama Ginkas.

Key words: N. Leskov, drama, folklorno-mythological concept

Творчество Н.С. Лескова уже не одно десятилетие привлекает внимание вузовское преподавание, оно прочно вошло в школьные программы. Но не секрет, что тексты классической литературы вызывают у современных студентов определенные трудности не только в самостоятельном прочтении, но и в интерпретации. Это действительно

назревшая проблема и для методистов, и для преподавателей истории литературы.

Специфика изучения истории литературы на филологическом факультете требует от студента не только усвоения теории литературы, но и чтения большого объема литературных текстов. Современное положение вещей таково, что академическая наука оказывается нерезультативной в процессе постижения студентом предмета литературы в силу различных объективных и субъективных причин, в том числе, общего снижения культурного уровня, авторитарности педагогики и др. Об очевидном драматизме отношений университетской науки, преподавателя и студента свидетельствует и тот факт, что студент с трудом постигает смысл текстов классической литературы в силу большого объема, чуждой стилистики. Чтение становится трудоемким, принудительным, студент в буквальном смысле стал нечитающим, за редким исключением среди тех, у кого сформирован навык чтения и кто будет читать при любой системе преподавания.

Большая обеспокоенность по этому поводу высказана в целом ряде статей методистов и преподавателей истории литературы, ведутся поиски новых форм взаимодействия науки и студента, предлагаются новые концепции литературных дисциплин. [1]

Варианты новых интерактивных форм игрового характера предложены Венедиктовой Т.Д.: «тематический парк-экскурсия в тот или иной «срез литературной культуры»; детектив, предметом розыска которого становится критический литературоведческий контекст; антропологическое исследование; формы комментированного чтения текстов [2, 18].

Такие формы переориентации на современного адресата освобождают преподавателя от авторитарности, вовлекают в процесс исследования студента. Думается, принципиально нового в этом нет. Эти проблемы не раз становились предметом обсуждения на нашей кафедре, в том числе ставился вопрос о месте комментированного чтения литературного текста на лекции и практическом занятии. Личный преподавательский опыт и опыт моих коллег всегда ориентирует каждого из нас на поиск интерактивных форм работы со студентами.

В рамках спецкурса «Актуальные проблемы творчества Н.С. Лескова» нами была разработана система занятий, которая позволяет студенту интерпретировать произведение классической литературы в различных аспектах, сопоставлять различные концепции, тем самым обеспечивать свободу выбора в осмыслении идей и художественных форм. Студентам предлагается обсудить проблему интерпретации повести Н.С. Лескова по следующим направлениям:

1. Оценка социологизированного литературоведения. Работы Эйхенбаума Б.М., Гебель В.Н., Гроссмана Л.Н. [3]

2. Знакомство с фольклорной концепцией в книге Горелова А.А. «Лесков и народная культура». [5]

3. Мифологическая концепция Телегина С.М. [6]
4. Мифологическая концепция чувственности в статье Катрин Жэри. [7]
5. Фольклорно-мифологическая концепция в монографии Поздиной И.В. [8]

Студентам предлагается сопоставить интерпретации образа героини, представленных в работах советского периода, в основе своих социологизированных, отрицающих возможности экстатического характера и выносящих однозначный приговор. Работы последующего периода значительно расширяют трактовку характера, приводят к пониманию многомерности мира, сложности человеческой природы, приближают к пониманию авторской антропологии. Активные споры вызывают у студентов сопоставление концепции характера французского исследователя Катрин Жэри и российских ученых. Студенты приходят к выводу, что зарубежная точка зрения на русского человека ограничена мифологической интерпретацией и не учитывает той сложности, неоднозначности оценок, которые содержатся в соединении мифологической и фольклорной трактовки.

Следующий блок занятий посвящен современным медиа-интерпретациям. Смысл этих занятий – сопоставить экранизации и театральные постановки с авторской концепцией. Приведем примеры некоторых наблюдений за экранизацией и театральными постановками по повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

Стоит отметить, что это произведение Лескова не обделено вниманием ни отечественной драматургии, ни зарубежной. Об этом факте свидетельствует целый ряд сценических постановок, в т.ч. и опера на музыку Шостаковича (1935-36 гг), в современном варианте с Галиной Вишневской, и экранизации, как отечественного кинематографа (фильм-драма реж. Романа Балаяна, в главных роля Наталья Андрейченко и Александр Абдулов, 1990 г.), так и зарубежного (фильм-драма Анжея Вайды «Леди Макбет сибирского уезда», 1962 г.), (фильм-мюзикл чешского режиссера-драматурга Петра Вейгла, жанр которого можно определить как сексуальная мелодрама с весьма откровенными сценами, 1992 г.). В начале 21 века повесть Лескова привлекает современное российское театральное искусство (Вологда, Самара, Омск, постановка театра Табакова, реж. Алесандр Мохов; свою версию представил в Челябинске Костонайский театр).

Интерес вызвала, на наш взгляд, наиболее адекватная современной лесковиане интерпретация Камы Гинкаса в московском ТЮЗе, премьера которой состоялась в 2013 г., в главных ролях выступили Елизавета Боярская (Екатерина Измайлова), Игорь Балалаев (ее любовник Сергей), Валерий Баринов (свекр Борис Тимофеевич), Александр Тараньжин (муж Катерины).

Мы не беремся судить игру актеров, нас интересует жанровый аспект драматургической интерпретации произведения Лескова (напомню, что сам Лесков дает жанровый подзаголовок повести – очерк). В нескольких

интервью Кама Гинкас говорит о том, что в истории Лескова он увидел не драму, а совершающуюся трагедию. Лесков, этот очень русский человек, очень православный человек, не боится говорить о том, как русский, религиозный человек может одновременно совершать ужасающие вещи. Повесть Лескова Кама Гинкас интерпретирует следующим образом. Чувственность, природа вылезает: все озабочены. Природа хочет, а цивилизация мешает. Это большая трагическая проблема для всех. Восхищает дикий, природный человек, не замутненный никаким табу. К чему это приводит? К преступлениям, войнам, революциям, когда животный оскал проявляет себя. Это трагическая проблема.

Название спектакля «Леди Макбет нашего уезда», такой первоначальный заголовок имела повесть Лескова. Кама Гинкас не изменил номинацию героини, имеющую отсыл к Шекспировской трагедии, тем самым сохранил память жанра. Нас интересует, как режиссер показал трагедию, произошедшую в провинциальном локусе российской действительности, а не на подмостках шекспировского театра.

Спектакль открывается музыкальной хоровой композицией, знаковой для русской сакральной (религиозной духовной) культуры, «Жертва вечерняя» Павла Чеснокова. Сцена символически изображает место действия: это сначала купеческий дом, который сокроет убийства Катерины Львовны, а затем и место голгофы главной героини. На переднем плане телега, усталая шкурами, место утех Катерины Львовны, за ней – путь разбойничьего тракта, ведущего в черную дыру (символ зла, которое засасывает). По периметру сцены зритель видит иконы, из окладов которых вынуты лики. По центру сцены шинели, имитирующие человеческие фигуры без голов – опять нет лиц, фигуры лишены индивидуальности. Мешки с крупой и мукой, шкуры, дохи, вывернутые наизнанку, в них будут завернуты невинные жертвы преступлений, словно бы из них явится к Катерине inferнальный кот, он же обернется Борисом Тимофеевичем, убиенным невесткой. Кроватью для Федя Лямина, ребенка, задушенного злодеями, станет наскоро сколоченный гробик. Эти символические детали и формируют пространство неказистого амбарного быта, где будут задуманы и совершены убийства. Обратимся к некоторым сценам.

Центральной, ключевой у Лескова является сцена в саду, в этой сцене признания Сергея, после которых в Катерине начинается внутренняя демоническая работа и свершается окончательный поворот к трагедии. У Камы Гинкаса никакого сада нет, а есть длинная жердь, которой Сергей припирает Катерину к стене, здесь же лежат тела вповалку, через них и перекачивается героиня, восклицая: «Рай-то какой, Сережечка!» И она же обнимает безголовые шинели в последней попытке сохранить хоть какую-то часть человеческого тепла. И снова звучат песнопения Павла Чеснокова. Мы наблюдаем в этом решении нарочитое гротесковое снижение, опошление чувственности, но и чувств героини к своему любовнику. «Жертва вечерняя» Павла Чеснокова и устремляет действие к трагедии.

Обратимся еще к некоторым деталям, на первый взгляд, весьма странным для тех, кто знаком с произведением Лескова. Вольный характер Катерины у Кама Гинкаса проявляется в неожиданных деталях. Катерина Измайлова приплясывает на сцене в кирзовых сапогах, носит легкое платье и кашемировое пальто фасона 20 века, курит сигареты, неожиданно задирает платье и выбрасывает мохнатую подушку, легко избавляясь от имитации беременности. Возникают аналогии жизни тела, отсутствия духовности из произведений т.н. современной «женской прозы» конца 20-начала 21 века: Улицкой, Токаревой, Щербаковой, Петрушевской. Какого эффекта добивается Кама Гинкас? Героиня Лескова, жертва скорой эмансипации 2-ой половины 19 века, становится «нашей», она не задержалась в том времени, стала нашей современницей и ведет теперь этот диалог смутного времени эпохи 1860-х и той же смуты в душах и сознании нашего времени.

И еще одно, мимо чего нельзя пройти в режиссуре Кама Гинкаса – это работа с текстом классической литературы. Текст Лескова удивительно психологичен и драматургичен: он насыщен ускоряющими элементами, присущими драме, об этом мы не раз говорили в своих литературоведческих работах. Кама Гинкас, напротив, затормаживает драматургическое действие, вводя эпический элемент. По ходу действия звучит повествование самого Лескова, оно доверено героям. Так, например, только что убитый, отравленный ядом, тем самым, который приготавлила для крыс своими руками Катерина, Борис Тимофеевич с недоуменным видом, совершенно не осознавая своего истинного положения, сидит на табурете и посматривает то на Сергея, то на Катерину, которые излагают ситуацию: сцена одновременно и комична, и злодейски драматична. Одну из самых динамичных, психологически провокативных сцен убийства Зиновия Борисовича актеры не проигрывают, а проговаривают, при этом возникает взгляд со стороны, отстранение. Герои же, благодаря этому отстранению, ужасаются содеянному. В произносимом вслух тексте возникают оценочные коннотации, которых мы не видим в тексте Лескова, либо они психологически сокрыты. Кама Гинкас обнажает психологизм до предела, действие аккумулирует трагедию. Героиня Елизаветы Боярской проговаривает убийство Феди Лямина, по щекам текут слезы страдания. А у Лескова «плачет» дом (стекла потекли от дрожащих огней лампад). Как следствие, читатель ощущает, что Катерина от убийства к убийству обрывает странным внутренним миром, чем-то страшным и трагическим, выходящим за пределы, которые, кажется, поставил Лесков своей героине, а вернее, психологически сокрыл. Точно так же, как Лесков, вовлекает читателя в катарсис, Кама Гинкас вовлекает в катарсис и зрителя, и героев, и актеров. Этого результата достигает Кама Гинкас, благодаря особой работе с текстом Лескова. В нем ужас!!! Нет этого ужаса ни у Анжея Вайды, ни у Петра Вейгла, ни у др. Именно текст Лескова, наделенный в самых напряженных психологических ситуациях особой ритмической организацией, стилистикой устного народного творчества в духе народной

легенды о злодеяниях купчихи, баллады о Ваньке Ключнике содержит признаки трагедийного жанра, восходящего к шекспировской трагедии.

Эти наблюдения позволяют выйти на понимание жанровой природы произведения Н.С. Лескова, на психологическую функцию деталей, на уникальную эстетику слова писателя через обращение к иному, хотя и близкому словесному творчеству, виду искусства – драматургии.

Данная система занятий была апробирована в Челябинском педагогическом университете на кафедре литературы и методики обучения литературе на протяжении более десяти лет, вызвала активный отклик студенческой аудитории.

Библиографический список

1. Турышева О. Н. Вузовское чтение в эпоху цифровой революции [Текст]: / О.Н. Турышева // Зарубежная литература в вузе: инновации, методика, проблемы преподавания и изучения: сб.ст. – Екатеринбург, 2010. – С. 96 – 103.
2. Венедиктова Т. Д. О пользе литературной истории для жизни [Текст]: / Т.Д. Венедиктова // НЛО. – 2003. – № 59. С. 12 – 20.
3. Эйхенбаум Б.М. «Чрезмерный» писатель (К 100-летию рождения Н. Лескова) [Текст]: / Б.М. Эйхенбаум. // О прозе. О поэзии: сб. ст. – Л., 1986. – С. 237–253.
4. Гебель В.Н. Н.С. Лесков. В творческой лаборатории [Текст]: / В.Н. Гебель. – М.: Художественная литература, 1945. – 223 с.
5. Горелов А.А. Лесков и народная культура [Текст]: / А.А. Горелов. – Л.: Наука, 1988.
6. Телегин С.М. Жизнь мифа в художественном мире Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова [Текст]: автореф. дис. ...д-ра филол. наук / С.М. Телегин. – Моск. пед. ун-т. – М., 1996. – 46 с.
7. Жэри К. Чувственность и преступление в «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова [Текст]: / К. Жэри // Рус. лит. – 2004. – №1. – С. 102–110.
8. Поздина, И.В. Жанровая специфика прозы Н.С.Лескова 1860-х годов: монография [Текст]: / И.В. Поздина. – Челябинск: Изд-во Челябинского государственного педагогического университета, 2012. – 193 с.

УДК 8Р2

ББК 83.3(2Рос=Рус)7

А.В. Подобрий
Г.Челябинск

«Монгольский миф» в новеллистике В. Иванова

A.V.Podobriy

"Mongolian myth" in novelistic V. Ivanova

Аннотация: В статье рассматриваются пути формирования «монгольского мифа» в отечественной литературе и особенности «реконструкции» этого мифа в постреволюционной новеллистике Вс. Иванова.

Ключевые слова: билингволитература, «пограничная» литература, поликультурная литература, «диалог» культур.

Abstract: The article considers the ways of formation of the "Mongolian myth" in the Russian literature and especially the "reconstruction" of this myth in a post-revolutionary novelistic V. Ivanova.

Key words: bilingualbicultural, "border" literature, multicultural literature, "dialogue" of cultures.

«Монгольский миф» формировался в мировой культуре на протяжении многих веков. И в русской литературе он нашел свое философское и художественное воплощение. С одной стороны, музыкальная мистерия буддийской Монголии была открыта И.Ф.Анненским в стихотворении «Буддийская месса в Париже» (1906): «Священнодействовал базальтовый монгол, // И таял медленно таинственный глагол <...> Мне в таинстве была лишь музыка понятна, // Но тем внимательней созвучья я ловил, // И было стыдно мне пособий бледной прозы // Для той мистической и музыкальной грезы» [1, 27]. С другой стороны, наступательный, воинственный, враждебный Европе монгольский мир запечатлел В.Соловьев в стихотворении «Панмонголизм» (1894), где поэт-философ четко формулирует причины возможного нашествия азиатов: это Божья кара «растленной Византии» и византинистской политике России, наказание за отречение от Мессии.

В начале XX века эта мысль была поддержана А. Белым («Петербург»), А.Блоком («Скифы»), В.Брюсовым. Причем, по Блоку, местом битвы Европы и Азии становится так называемая Русская Азия – Сибирь, Урал. «Идите все, идите на Урал! // Мы очищаем место бою // Стальных машин, где дышит интеграл, // С монгольской дикою ордою!» [2, 362].

С другой стороны, в поэме «Пугачев» (1921) С.Есенин намечает «варианты побега» в Монголию главного героя: «...Наши лодки заплещут, как лебеди, в Азию. // О Азия, Азия! Голубая страна... // Не с того ли так свищут монгольские орды // Всем тем диким и злым, что сидит в человеке? // Уж давно я, давно я скрывал тоску // Перебраться туда, к их кочующим станам, // Чтоб разящими волнами их сверкающих скул // Стать к преддверьям России, как тень Тамерлана» [3, 187].

Взаимопроникновение Азиатской (Монгольской) и Русской культур всегда шло по пути борьбы двух противоположностей: иногда это прямое вторжение, разрушительное друг для друга, иногда умозрительное, это

проникновение в тайны буддизма и иного мировидения с помощью искусства. Характерно, что оба эти «вектора» нашли свое воплощение в прозе Вс.Иванова.

В рассказе «Дитё» Монголия воспринимается как нечто чужое и чуждое, поэтому «чужое» нужно уничтожить. И выбор в пользу «белого» ребенка можно трактовать как попытку русских людей выжить в недрах враждебной азиатской культуры. И хотя «чуждость» Монголии у казаков мнимая (они жестоки как монголы и столь же высушены песками), они стремятся «неомонголиться», пусть подсознательно, на уровне выбора цвета кожи будущего жителя Земли (ибо в классовом отношении белый ребенок более далек казакам, чем киргизенок).

В «Голубых песках» (1927) ситуация иная: монгольский сюжет подчинен протосюжету советской литературы 20-х годов XX века – поиску Обетованной земли (например, «Падение Даира» А.Малышкина, «Орды» Н.Тихонова и пр.). Эпиграф «из монгольской легенды» вводит читателя в эстетику и этику азиатского мира, предвеляя стремление Васьки Запуса принести «...власть Советов в Китай, Монголию» [4, 50]. Действие романа происходит на границе двух миров, в городке Усть-Монгольске, где атаман Трубычев и хан Чокан Балиханов намерены «основывать Монгольскую монархию». Идеологом монгольского государства в романе становится барон Унгерн, стремящийся видеть «...объединение всех племен и верований монгольского корня в одно срединное государство, возглавляемое императором из кочевой маньчжурской династии» [4, 152].

Два встречных потока агрессии - из Монголии и в Монголию - рисует Иванов. Но оба эти потока вытесняются семантикой смерти. Все действующие лица гибнут: Запус – «в песках Голодной степи», Трубычев - от руки Запуса, Балиханов тонет в Иртыше, многие из сподвижников Запуса «погибли в советско-польскую кампанию». Не лучше выглядят и живущие: «Я был недавно в Усть-Монгольске. Я видел эту плоскую песчаную равнину. Людей на ней мало, и все они слабы» [4, 174]. Агрессия культур не приводит к положительному эффекту, культуры разрушаются, а не взаимодействуют. Отсюда и вывод Иванова – при «войне» культур «культурной доминантой» становится смерть.

Иной путь в Монголию и к Монголии, пусть тоже приведший к гибели героев, рисует Вс.Иванов в повести «Возвращение Будды» (1923). Этот путь – путь души, он явно противопоставлен пути войны и агрессии. Не случайно писатель осознал, насколько для него важна повесть о возвращении статуи Будды. В письме к М.Горькому он скажет, оценивая свои эстетические поиски: «Пришел я к убеждению, что все, что я раньше написал, — ерунда. Не так работать надо. И новым методом написал «Возвращение Будды»» [5, 485].

Военная действительность и путь самоочищения, Россия времен революции и гражданской войны и Монголия с ее вечным философским спокойствием и верой в просветление души не с помощью дела, а путем

самопознания маркируются Вс.Ивановым разными способами. Один из них - своеобразное противопоставление эпиграфа и текста главы.

Большинство цитат в качестве эпиграфов Вс.Иванов взял из труда академика В.М.Алексеева «Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун-Ту». «Вс.Иванов, маркируя главы изречениями китайских поэтов-мудрецов, тоже переживших смутное время народных бедствий, укрепляется в своей вере в творческие силы человека, в его назначение быть Поэтом.

Поэтические строки как бы противопоставляют реальный мир и мир эстетического бытия, где существуют законы гармонии, вполне постигаемые художником. Отсюда и названия поэм «Категории картин», «Категории стихов» и выделение основных концептов творчества — мудрости, наивности, красоты, свободы. Трагическому финалу повести в 8 главе противоположен эпиграф-цитата из поэмы Тао «Свой сад»:

«...В дымке, в дымке села далеких людей. Люблю свой дымок на пустыре. На дверях и на дворе нет мирской пыли, в пустом шалаше живет в довольстве свобода. Я долго был в клетке».

Можно сказать, что эпиграфы «взрывают» повествовательный поток, уводят его в сторону культурных ценностей, повесть приобретает многоуровневый характер, а своей философичностью явно выходит за рамки революционной литературы того времени» [6].

Но эпиграфы заставляют не только производить своеобразный сравнительный анализ двух эпох, но и двух культур. Профессор Сафронов проходит схожий с Буддой путь, достигая накануне смерти буддийского просветления. Он смог увидеть «голубые пески», но за это отдал жизнь. Кстати, мотив «увидеть и умереть» более характерен для Европейской культуры. Правда, профессор не стремился любой ценой обрести знание, он и так достаточно образован. Сафронов хотел дойти до *понимания* истинности бытия. Он повторяет тот путь, который до него прошли азиатские мыслители, а философские выводы их «путешествия» представлены в эпиграфах. Они как бы намечают новый путь Сафронова, уже в другую эпоху и с другим культурным багажом, но с той же конечной целью. Смерть Сафронова – это следствие его инициации, обретения нового статуса, близкого к статусу Будды.

Иванов четко маркирует разное понимание Пути, Дороги, Движения в культурах Востока и Запада. Для Европейской культуры характерно движение вперед, перемещение в физическом пространстве с максимальной скоростью. Для Азиатской культуры – это путь познания, душевного и духовного просветления, познание Движения и его *сути*.

Заставляя Сафронова совершить путешествие, гыген и сам вынужден передвигаться в пространстве, отвлекаясь от созерцательности, лишь молитва остается для него частичкой связи с прошлым. К концу пути Дава-Дорджи отказывается от основ своей национальной философии: плотское, физиологическое берет вверх над душевным, и статуя Будды теряет для него какую-либо ценность. С Сафроновым же происходит обратный процесс:

постигая значение Дороги, понимая ее суть, профессор приходит к душевному просветлению.

В восприятии героев повести действительность теряет свои физические качества, время и пространство изменяются до неузнаваемости: «локомотивы, сгибая шеи, рвутся в туман, и туман рвется в них» [7, 36]. «Писатель считает наступивший хаос бытия банкротством самой европейской цивилизации. Революция с ее рационалистической волей и людьми-машинами является вариантом европоцентризма, стремления «все объяснить» (слова политрука Анисимова) и все переделать» [6].

Западному строю жизни противопоставляется в повести восточное мировоззрение покоя и самоуглубления. Именно на Востоке профессор надеется спасти культуру человечества и самого себя: «Укрепление же - там, подле стад и кумирен, - укрепление одной моей души будет самая великая победа, совершенная над тьмой и грохотом, что несетя мимо нас... Спокойствие, которое я ощущаю, все больше и больше, чтоб сердце опускалось в теплые и пахучие воды духа...» [7, 60].

Мудрость Востока вступает в противоречие с разрушительной скоростью Запада, и Сафронов вынужден выбирать, что ему ближе: культура Монголии, которую он познавал много лет, или новая революционная действительность, олицетворявшая собой злую разрушительную силу прогресса. И этот выбор он невольно совершает в самом начале повести, даже не догадываясь об этом.

В начале поездки Сафронов задумывается над своей ролью и ролью Дава-Дорчжи в этой истории и приходит к парадоксальному выводу. «По его мнению, Дава-Дорчжи должен был подчиняться течению событий так же, как подчиняется им профессор. Иначе что же это такое? Русский профессор оказывается большим буддистом, чем буддийский перевоплощенец?» [7, 43]. Характерно, что это утверждение полностью реализуется в конце повести: Дава-Дорчжи сбежит, а профессор погибнет, выполняя свое предназначение.

Помимо легенды в повествование включаются поговорки и пословицы. В отличие от русских аналогов этих жанров, восточная мудрость не стремится к простоте метафор и четкости морального вывода. Они, скорее, напоминают философскую сентенцию, оправленную в цветастые одежды речи, причем мораль носит несколько умозрительный характер. В тексте повести все «пословицы» и поговорки звучат только в речи монголов.

Например, «надежда, как перо, мала, а указывает мудрейшие пути»; «у нас есть мудрая поговорка: никогда не злись на дорожного путника»; «да будут затканы драконами ваши мысли»; «проклятие Будды: «Ты никогда не воплотишься в родах, которые не возвратят мне стада»; «каждый странник должен гордиться тоской по своей родине».

Характерно, что даже на уровне фольклорных цитат Иванов противопоставляет мышление азиата и западного человека. Сафронов – европеец, и в начале повествования и в конце его он не отказывается от этого «статуса», поэтому, с одной стороны, невольно включается в процесс

инициации себя в Будду, с другой - на уровне сознания противопоставляет себя и чуждую культуру (или иная культура не находит аналогов в его сознании). Например: «Я решил, Дава-Дорчжи. Безглазой дикой тьме мы противопоставим омытое европейской пытливостью благословенное, настойчивое шествие вперед»; «цивилизация, наука, с ревом разрывающие землю... это глупая, гордая мысль, может быть,- самое важное, от нее труднее всего оторваться...»; «профессор Сафронов – европеец. Он знает: чтобы не думать, нужно занимать тело и разум движением. Двигаясь все время, не размышляя о смысле движения, Европа пришла в тьму. Восток неподвижен. И недаром символ его – лотосоподобный Будда» и пр.

Восточная культура маркируется и словом, включенным в контекст русского языка, и символикой, отличной от русской. Правда, таких включений очень мало. Например, в теплушке, перед статуей Будды, Дава-Дорчжи совершает восхваления, явно ненаходящие параллели с христианской молитвой: «Преклоняю колена с выражением чрезвычайнейших почестей перед своим высочайшим ламою, видение которого не имеет границ, и даже пылинки, поднимаемые ногами его, являются украшением для чела многих мудрецов. Молитвенно слагаю свои ладони. Разбрасываю хвалебные цветы перед обладающим могуществом десяти сил, драгоценностью нежных ногтей, которыми украшены короны *ста тэнгиев*. Благословенно...» [7, 29]. (Характерно, что в данной сцене идет явное противопоставление веры монголов одному из основных постулатов христианской (то есть европейской) религии. В Библии одна из главных заповедей: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху и что на земле внизу, и что в водах ниже земли, не поклоняйся им и не служи им» [Втор 5; 8].) Или: «Она [Цинн-Джун-Чан] улыбается: у нее совсем молодое лицо и тоненькие круглые брови. Она слегка коротенькими мягкими пальцами касается его лба и говорит:

- Ляр-ин!..

«Это, наверное, значит люблю или что-нибудь в этом роде»,- думает профессор» [7, 49-50]. Подобные включения не имеют мощной культурной семантики, они, скорее, на внешнем уровне маркируют присутствие чужого культурного сознания в русскоязычном тексте. В большей степени в «Возвращении Будды» Иванова соположение двух культур и образов жизни происходит на философском уровне.

В «Возвращении Будды» Иванов «реконструирует» и несколько видоизменяет своеобразный «монгольский миф», сложившийся в русской культуре и литературе. В итоге вывод, к которому приходит писатель, однозначен: человек способен стать носителем различных национально-культурных ценностей, если готов принять «чужое», соединить со своим, родовым, не отвергать непривычное, а найти возможности диалога между веками формировавшейся мудростью, запечатленной в языке, традициях, образе мышления, системе этических и эстетических ценностей.

Библиографический список

1. Анненский, И.Ф. Стихотворения и трагедии. - Л., 1990. – 640 с.
2. Блок, А. Скифы// Собр. соч.: в 8-ми т. - Т. 3. - М., 1960.
3. Есенин, С. Пугачев// С.Есенин// Поэты-имажинисты. – СПб., 1997. – 464 с.
4. Иванов, Вс. Голубые пески. – Л., 1933.
5. Минокин, М. Комментарии// Иванов Вс. Избранные произведения: в 2 т. – М.: Художественная литература. - Т. 1. 1968. – С. 3-33.
6. Дарьялова, Л.Н. «Возвращение Будды» Г. Газданова и «Возвращение Будды» Вс.Иванова: Опыт художественной интерпретации [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http:// www. hrono.ru](http://www.hrono.ru)
7. Иванов, Вс. Возвращение Будды// Собрание сочинений: в 8 томах. - Т. 2. - М.: Худож. литература, 1958. – С. 7-78.

УДК 8Р
ББК 83.3(2Рос)

Е.А. Селютина
Челябинск

Рецепция современной литературы в сетевых медиа: подходы, имена, вопрос о пантеоне новой словесности (на материале "Горький.Media" и "Афиша.Daily")

E.A. Selyutina

The reception of modern literature in networked media: approaches, names, the question of the pantheon of new literature (on the material "Gorky.Media" and "Afisha.Daily")

Аннотация: Сетевые медиа участвуют в формировании пантеона новой российской словесности, отбирая и оценивая актуальную литературу, сегментируя книжное поле. Тенденция последних лет к составлению итоговых списков («что читать», «лучшие книги XXI века) рассматривается в контексте социологического явления эдьютейнмент. Показывается, что подобный подход ведет к исключению текста как такового из сферы внимания читателя, т.к. произведение заменяется текстом о тексте (рецензией), книга становится «пустым знаком».

Ключевые слова: Книжные списки, современная литература, актуальный литературный процесс, литературная критика, сетевые медиа, эдьютейнмент

Abstract: Networked media participate in the formation of a new Pantheon of Russian literature, selecting and evaluating relevant literature by segmenting the book field. The trend in recent years to the compilation of the final lists ("what to read", "best books of the XXI century) is considered in the context of a sociological phenomenon edutainment. It is shown that this approach leads to the

deletion of the text as such from the scope of the reader's attention, because the work is replaced by the text about the text (review), the book becomes an "empty sign".

Key words: Book lists, contemporary literature, the actual literary process, literary criticism, network media, edutainment

Современный литературный процесс широкому читателю в последние годы активным образом представляют сетевые медиа. Интересный язык, новый взгляд на организацию подачи литературных новинок, креолизованность таких информационных ресурсов очевидным образом отвечают на запрос аудитории на новые средства продвижения книги.

При всем разнообразии сетевых площадок, рассказывающих о книгах, есть медиа, которые существуют длительное время (как, например, приложение к газете «Коммерсант» – «Коммерсант.Weekend» («Книги»), или раздел «Книги» интернет-издания «Lenta.ru»), и те, что появились в последние несколько лет (как, например, «Драматургия», электронный журнал, посвященный этому высокому искусству – 2014 год, или «Горький.Media», появившийся в 2016 году) или еще только презентуются как проекты ближайшего будущего (как, например, сайт об отечественной литературе «Полка», который в ближайшие месяцы планируют запустить Ю. Сапрыкин и Л. Оборин). И если у большинства сетевых изданий нет амбиций литературных пророков или тенденций к визионерским прогнозам – что будут читать через 10 или 20 лет, т.к. их задача, прежде всего, презентовать издание или проект и, тем самым, активизировать рынок (на это направлены традиционные анонсы книжных новинок в соответствующих разделах), то есть и сетевые медиа, претендующие на выстраивание общего вектора жизни современного человека, видящие отношения с книгой необходимой частью модного образа жизни.

На наш взгляд, подобным стратегическим подходом к презентации книг и книжной культуры вообще обладает один из старейших популярных ресурсов (выходит с 1999 года), до 2015 года существовавший в виде журнала, а в последние годы в виде сайта «Афиша.Daily», с которым сотрудничают литературные критики, современные писатели, и который является трибуной, формирующей литературные предпочтения не одного поколения читателей. В 2016 году часть сотрудников журнала «Афиша» перешла в новый сетевой ресурс, посвященный литературе, «Горький.Media», поэтому, на наш взгляд, можно говорить об определенном генетическом родстве этих сайтов, объяснимом опытом работы, совместно пережитым лабораторным периодом новой российской журналистики.

О некоторых тенденциях презентации книжных новинок в сетевых медиа мы уже писали ранее [11]: есть устойчивые речевые жанры, представляющие информацию о книгах, особая языковая репрезентация и ориентированность на языковой тип личности потребителя информации; включение книг в общую группу развлечений современной человека, для

которого книжная новинка подобна обновлению гардероба (ср. «10 новых книг сентября» и «Укройся: 10 дубленок из искусственных и натуральных материалов»), это развитая культура «текста о текстах», когда читатель получает из рецензии свернутую информацию о сюжете и значении книги для медийного контекста, а, значит, нет необходимости постигать «как» написано произведение, ведь именно информация, по мнению многих теоретиков постиндустриального общества способна вывести нас к обществу знания [1, 3, 6]. Но важной кажется тенденция, определяющая не просто чтение, но и наше отношение к книге как к инструменту повышения социального статуса: современная литература подвергается жесткому сегментированию в отношении проблемно-тематического ряда, критики создают новый литературный пантеон и канон ради встраивания литературы в новые условия развития социума.

Речь идет об общей тенденции современного общества в организации досуга, который бы выполнял функцию мультизадачности, в частности, не только развлекал, но и образовывал. Этот вектор развития получил название эдьютейнмент (играю, обучаясь), активно развивается не только в столице, но и на периферии, и связан не с детским развитием, а с желанием взрослой аудитории получить максимум информации в свернутом виде за минимум затраченного времени. Огромной популярностью пользуются лектории, которые проводят очень разные площадки: так, например, лекторий «Театр-XXI» в московском культурном центре «Хитровка» рассказывает о современном театре; лекторий Политехнического музея в культурном центре ЗИЛ рассказывает о новостях науки и техники; информацию о различных просветительских программах публикует образовательный портал «Theoryandpractice» – «Теории и практики»; по три не связанных между собой тематически лекции за один вечер проводит просветительский проект «Курилка Гутенберга» и т.п. Соответственно, затратив условный час собственного времени, участник лектория имеет шанс в популярном виде получить мнение от эксперта из очень разных областей знания, что, безусловно, повысит его социальные очки, предположительно, наделив широкой эрудицией. Если проанализировать заголовочный комплекс и проблемный ряд предлагаемых событий, очевидной станет тенденция к количественному обобщению, модальность итоговости и ориентация на утилитарный характер предлагаемого знания. Например: «Я знаю, что ничего не знаю: 10 философских понятий, которые должны быть знакомы каждому» [2]; «Планы на старость: как перестать бояться возраста» [5].

На наш взгляд, книги и книжная культура в последнее время стали частью этой общей тенденции к обобщению, систематизации, сворачиванию информации, т.к. новые медиа активно предлагают не только «лайфхаки» по организации своего круга чтения («15 лучших детективов, которые вы могли пропустить» [12]), максимально облегчая путь читателя к литературному тексту, но и определяя его вектор экспертирования в социологическом синхроническом ключе и глобальной перспективе. Причем мы не можем

говорить только о новинках литературных изданий, т.к. популярностью пользуются и лекции о У. Шекспире, А.С. Пушкине, М.А. Булгакове и т.п. (см., например, лекцию о романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина: грамматика нелюбви» [4]).

Приведем в пример критическую деятельность филолога Анны Наринской, журналиста, постоянного автора газеты «Коммерсант», «Афиша.Daily», «Горький.Media» (полка «Старые испытанные книги»), автора книги критических эссе «Не зяблик», вышедшей в издательстве «Corpus» в 2016 году [8]. Ее видение литературы основано на классическом проблемно-тематическом подходе. Наринская предлагает 18 ключевых тем современности, полагая, что «из книг современности можно вывести сумму идей современности»: это память и беспамятство, наше новое прошлое, после Запада и т.д. [7, 9]. Понимая, что отбор текстов критиком зависит не только от их уровня образованности, но и их включенности в определенный медийный контекст, ориентации на определенный тип потребителя информации, можно с уверенностью утверждать, что называние одних фигур и вынужденное отсечение других, действительно является деятельностью, направленной на формирование нового канона – списка авторов, прочитав которых, ты не только что-то поймешь о современном тебе мире, но и сформируешь условно «свое» мнение о литературном процессе в целом (даже не прочтя, собственно, текст – произведение).

В определенном смысле критики сетевых медиа, совершив революцию в продвижении литературных текстов в эпоху, казалось бы, крушения литературоцентризма, вернулись к основной функции литературной критики как таковой – оценке и интерпретации. Подобная тенденция обладает огромным потенциалом по изменению удельного веса писателей и отдельных книг в нашем сознании. Лекторы, предлагающие свои списки «самых главных книг XXI века» уже сейчас, во втором десятилетии столетия, формируют новый пантеон литературы, определяя отношение к персоналиям литературного процесса у тех читателей, которые уже привыкли получать новое знание в редуцированном виде, отрефлектированном экспертами.

Библиографический список

1. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество [Текст] / Д. Белл. М.: Академия, 1999. – 788 с.
2. Витюк, К. Я знаю, что ничего не знаю: 10 философских понятий, которые должны быть знакомы каждому [Электронный ресурс] / К. Витюк // Теории и практики. 8 сентября 2016 г. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8209-philosophy-must-knows>. Дата обращения: 18.10.2017.
3. Всемирный доклад ЮНЕСКО «К обществам знаний», Unesco's World Report «Towards Knowledge Societies». – Париж: UNESCO, 2005. [Электронный ресурс]. URL:

- <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001418/141843e.pdf>. Дата обращения: 18.10.2017.
4. Клейн, Л. Анна Каренина: грамматика нелюбви: лекция [Электронный ресурс] / Л. Клейн. URL: <https://theoryandpractice.ru/seminars/110073-anna-karenina-grammatika-nelyubvi-22-11>. Дата обращения: 18.10.2017.
 5. Козлова, Т. Планы на старость: как перестать бояться возраста. [Электронный ресурс] / Т. Козлова. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/16361-planu-na-starost-kak-perestat-boiyatsya-vozrasta>. Дата обращения: 18.10.2017.
 6. Масуда, Й. Информационное общество как постиндустриальное общество [Текст] / Й. Масуда. - М.: Академия, 1997. – 342 с.
 7. Наринская, А. Republic «Главные книги XXI века»: конспект лекции (книжный фестиваль «Смены») [Электронный ресурс] / А. Наринская // Афиша.Daily. 1 августа 2017 г. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/6315-cto-pochitat-ctoby-luchshe-ponimat-sovremennost-lekciya-anny-narinskoj/>. Дата обращения: 18.10.2017.
 8. Наринская, А. Не зяблик: рассказ о себе в заметках и дополнениях [Текст] / А. Наринская. – М.: Corpus, 2016. – 288 с.
 9. Наринская, А., Бабицкий, А., Трудолюбов, М., Грозовский, Б. Проект Republic «Главные книги XXI века». [Электронный ресурс] / А. Наринская. URL: <https://republic.ru/special/books-21#preface>. Дата обращения: 18.10.2017.
 10. Сапрыкин, Ю. Непрерывность звучания: О книге Анны Наринской «Не зяблик» [Электронный ресурс] / Ю. Сапрыкин // Colta. 9 марта 2016 г. URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/10322>. Дата обращения: 18.10.2017.
 11. Селютина, Е.А. Языковая личность и книжная культура: экспертирование литературных новинок в сетевых медиа [Текст] / Е. Селютина // Языковая личность в современном коммуникативном поле: коллективная монография / ред.-сост. Е.А.Селютина, О.Г.Усанова. – Челябинск: Энциклопедия, 2017. – 180 с. – С. 134 – 151.
 12. Филиппенко, В. 15 лучших новых детективов, которые вы могли пропустить [Электронный ресурс] / В. Филиппенко // Афиша.Daily. 1 ноября 2016г. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/3440-15-luchshih-novyh-detektivov-kotorye-vy-mogli-propustit/>. Дата обращения: 18.10.2017.

УДК 82.0
ББК 83.3
Т35

Терпугова Т.Г., Терпугова А.Г.
г. Челябинск

«Вечные ценности» в поэзии Олега Ник. Павлова

Terpugova T.G., Terpugova A.G.
"Eternal values" in the poetry of Oleg Nick. Pavlov

Аннотация: В статье рассматривается сохранение традиционных ценностей русской культуры в поэзии Олега Ник. Павлова.

Ключевые слова: традиционные ценности, Олег Ник. Павлов, литература Урала, традиции и инновации в русской поэзии

Abstract: The article considers the preservation of traditional values of Russian culture in the poetry of Oleg Nik. Pavlov.

Key words: traditional values, Oleg Nik. Pavlov, Ural literature, traditions and innovations in Russian poetry

В художественном тексте, как правило, ценности не декларируются открыто, как в отдельных жанрах фольклора. Ценностная составляющая произведения – в авторской концепции мира и человека, проявляющейся через миромоделирование.

В традиционной картине мира «хаос» воспринимается как временное состояние в переходный период, который приводит к созданию «порядка». А ныне, по наблюдению Н. А. Ягодинцевой: «...хаос подается ...в качестве состояния базового, естественного и даже желанного уже хотя бы потому, что оно не обременяет индивидуума или сообщество даже минимальными ограничениями – не говоря уже о самых глубоких, нравственных» [1, 219].

В условиях теперь уже нескрываемой идеологической агрессии эти процессы требуют внимания и осмысления через анализ творчества российских поэтов, продолжающих «глубинный ток» [2, 172] русской лирики. Ярким примером может служить творчество челябинского поэта Олега Николаевича Павлова.

Считаем Олега Павлова ещё непрочитанным, нецененным по достоинству автором. В простых, на первый взгляд, строках заявлены корневые ценности: Россия, родной язык, русский лес с его обитателями, родники, хлеб насущный, семья, отчий дом, славянский мир, небесный Свет да солнышко. Автор не произносит никаких деклараций, избегает пафоса, «не рвёт рубаху на груди», «не умствуется», говорит с нами на прекрасном русском языке.

Стихотворение «Родники» - размышление о вековых традициях, сохранении русского мира, Родины. Но какая боль в каждой строке!

Во деревне Родники
Брошенные избы...
Кабы жили мужики,
Детки повелись бы.

Во деревне Родники
Ни креста, ни храма...

И далее:

Позабудут Родники,
Как забыли детство,
Только родинке с руки
Никуда не деться.

У Павлова – приоритет жизни, облакаемый в поэтическое слово, а не первенство словесного образа, подчиняющего себе реальные явления и события, как у иных авторов.

Поэта удручает, что в России всё больше «Иванов, не помнящих родства», забросивших могилы предков, потерявших связь с ними. Для него это признак утраты исконных народных корней:

У Непомнящего родства
Морок долог, а век короток.
Он дедов-то помнит едва
Но эстрадных помнит трещоток...

В стихотворении «Планета» поэт тревожится за судьбы мироздания и «смертельно раненой в Пушкина» России. Благодаря поэтическому мастерству, Павлову удаётся вложить в короткое стихотворение глубочайший смысл. В одном тропе сливаются метафора, эпитеты, олицетворение. Чего стоит эпитет – «голубая Жизни жемчужка»! У поэта ощущение, что «откуда-то смертью дунуло» на планету, «оживлённую Негасимым Господним светом»:

И не друга ей, ни подружки нет
И давно болит Евразия,
Где смертельно ранена в Пушкина
Умирает моя Россия.

Для поэта родное Слово священно, оно служит спасению славянского мира, народа. А значит – и России. Вот строки из стихотворения «Поэты»:

Господь даёт им страждущую душу,
Природа – слух, а Родина – язык.

Далее автор сетует, что «граждане»
не чтут поэтов, каркают над ними:
Мол, что их жизнь - безумна и хмельна!

Но, может, их молитвами чудными
Земля пока ещё и спасена?

О непрочитанных книгах, непонятых поэтах стихотворение «Воскреси!»:

Нет поэту страшнее мести,
Чем забвенья пустая пасть.
Для поэта – пропасть без вести –

Всё равно, что в пропасть упасть.

(Автор мастерски владеет техникой стихосложения, смысл усиливают аллитерации: СТрашнее, меСТи, пуСТая, паСТь, проПаСТь, без веСТи, в ПроПаСТь, упаСТь!). То же в последнем катрене:

Нет поэту желанней чести,
Чем восславиться на Руси...
Отыщи пропавших без вести
И прочтением воскреси!

Некоторые критики высказывают сомнение, православный ли поэт Павлов. Конечно, да. Но он не идёт по лёгкому пути пересказа библейских сюжетов или заповедей из Евангелия. Крайне редко и осторожно включает фразы из этих текстов там, где без этого не обойтись:

Хлеб наш насущный, данный нам днесь,
Зёрен пшеничных тёплая взвесь –

Я тебя сталью не оскорблю.
Я как Учитель тебя преломлю...

Семеро душ, что доверены мне,
Вызреют, встанут, как рожь на стерне.

Вырастут дети и в семьях своих
Хлебы преломят на семерых...

Наполнены любовью к людям строки поэта: «Будь сторож брату твоему – не отпускай его во тьму».

Избегая модернистского экзистенциального отчуждения, автор близко к сердцу принимает проблемы отдельного человека и человечества. В поэзии Павлова ощутимая связь с душами и ушедших, и приходящих. Так в стихотворении «Радуница» лирический герой «у Пречистого порога» обращается к Господу, но не просит «ни пары лишних дней, ни внеочередного воскрешенья». Он просит сил и смелости, чтобы «поднять и крест любви, и цепь воспоминаний, чтоб можно было вечность коротать наедине с родными именами».

Молитвенное благоговение, преклонение перед природой звучит в каждой строке. В стихотворении «В осеннем лесу» автор видит «сердечек рябиновых грозди», слышит, как «филин вопит скоморохом», как «звенит стрекоза», уверен, что где-то присутствуют лешие и межевые. Вот они славянские языческие (ведические?) корни, прекрасно сосуществующие с русским православием! Невольно вспоминается рубцовское: «А чем утешены, что лес покинули все черти, лешие и все кикиморы?». Заканчивается повествование об осеннем лесе двумя полновесными философскими строками, нарушающими благостный настрой читателя:

Где звучание вечности прячется в рощах теней,
Где дыхание смерти предвидит дыхание жизни.

Автор погружается в мир природы намного глубже, чем иные поэты, для которых она просто объект для любования.

Пронзительным по искренности и воздействию на читателя является стихотворение «Звонок брату». В нем воплощены практически все ценности, исповедуемые Олегом Павловым. Обращаясь к давно ушедшему в мир иной брату, автор рассказывает ему что «пока жива ещё страна наша, что покамест жив ещё язык русский, что читают Тютчева и Гумилёва...». Он не верит ни в какие «кликушки», потому что «хранит Россию поэт Пушкин, да и ты хранишь – по своей силе...». Заканчивается стихотворение так:

Я доволен, Господи, Твоим Светом.

Только вот хотел бы позвонить брату.

Олег Николаевич верен себе в стремлении «вечность коротать наедине с родными именами».

Олег Павлов – блистательный прозаик, не случайно его книга «Дом в Оболонске, или поэма о чёрной смородине» отмечена Первой Южно-Уральской литературной премией и премией имени Мамина-Сибиряка. Это книга о судьбах поэтов, русской поэзии, утрате традиций русского мира, о любви, памяти, предках. Книга не придуманная, выстраданная, выношенная автором, как и его стихи.

Как секретарь Союза писателей России, председатель Правления Челябинской областной писательской организации СП России, Олег Павлов ведет активную просветительскую работу в защиту русской поэтической традиции, поддерживая настоящих новаторов. Дает отпор «типа поэтам».

И когда бы меня спросили:

«Чем они вам не хороши?»,

Я б ответил:

- В них нет России.

И поэтому

нет души.

Библиографический список:

1. Ягодинцева, Н.А. Технология хаоса / Н.А. Ягодинцева // Наш современник, 2015, №3. – с. 216-225.
2. Павлов, О.Н. Глубинный ток русской поэзии / О.Н. Павлов // Терпугова, А. Г. Связь времён: заметки о русской поэзии/ А.Г. Терпугова. – Челябинск: Челяб. обл. орг. ООО «Союз писателей России», 2014. – С. 172-175.
3. Павлов, О.Н. О плюсах, минусах и планов громадьё / О.Н. Павлов // Южный Урал: лит.-худ. альманах / Челяб. обл. писат. орг. ООО «Союз писателей России». – Челябинск: Павлин, 2017. – № 12(43). – С. 2-4.

«Текст бессонницы» в «ночной» поэзии русских классиков

Tikhomirova L. N.

Text "insomnia" to "night" poetry of Russian classics

Аннотация: В статье рассматриваются произведения поэтического сверхтекста русской «ночной» поэзии XIX века, посвященные ситуации ночного размышления человека в состоянии бессонницы

Ключевые слова: Бессонница, «ночная» поэзия, сверхтекст, русская поэзия, ситуация

Abstract: The article discusses the poetic works of supertext Russian "night" poetry of the XIX century, dedicated to the situation of the night reflections of a man in a state of insomnia

Key words: Insomnia, «night» poetry, supertext, Russian poetry, the situation

В начале XIX в. внутри русского «ночного» сверхтекста начинает активно складываться «текст бессонницы». В его основе – лирическая ситуация ночного размышления в состоянии вынужденного бодрствования, когда, пытаясь уснуть, человек «уже приближается к состоянию сна, но сон минует его, и он попадает в страну пустоты, куда-то между сном и явью» [1, 17]. Появляются «Воспоминание» и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» А. Пушкина (1828 и 1830), «Бессонницы» Ф. Тютчева (1829 и 1873), И. Козлова (1827), Н. Языкова (1831), В. Бенедиктова (1838-1850), Э. Губера (1842), Е. Ростопчиной (1854), Фета (1854 и 1888) П. Вяземского (1863), О. Чюминой (1895), А. Апухтина (без даты), «Жаль мне вас, людей бессонных» (1853) А. Хомякова, «Грезы (в бессонницу)» (1883) С. Надсона, строки о бессоннице Е. Баратынского и М. Лермонтова.

Вне всякого сомнения, ситуация вынужденного отсутствия сна была знакома русским поэтам намного раньше, чем появилось первое стихотворение с одноименным названием, однако интерес к бессоннице как особому состоянию сознания обнаружился лишь на определенном этапе развития литературы, когда были преодолены каноны нормативной эстетики и внимание художника начало сосредотачиваться на множественных индивидуальных нюансах внутренней жизни. Все перечисленные произведения не только «связаны нитями семантических и конструктивных повторов и переключек» [2, 137], но и «порождены сознанием, пребывающим

в особом состоянии возбуждения, напряжения, болезненности и проговаривающим это состояние – косвенно, интонационно» [3, 21]. Эмоциональный строй уже существовавшей к тому моменту в русской литературе ситуации ночного размышления принципиально изменяется.

Переживание бессонницы, в общем-то, аномальное для человека положение – это деформированное дневное состояние ночью. Будучи вынужденным, дисгармоничным, оно в отличие от других «ночных» состояний человека (сна, грезы, медитации и т. д.) тягостно для него и физически, и морально. От бессонницы невозможно освободиться добровольно, она гнетет и давит, поднимает со дна души давно живущую в ней тихую боль, обычно приглушаемую суетой дня, и обостряет ее с новой силой. Спящий рядом огромный мир, не ведающий этой боли, своей безмятежностью как бы усугубляет терзания «ночного» человека, заставляя его ощутить настоятельную потребность в духовной поддержке и некой жизненной опоре:

Жаль мне вас, людей бессонных
Целый мир кругом храпит,
А от дум неугомонных
Ваш тревожный ум не спит.
Бродит, ищет, речь заводит
С тем, с другим – все прока нет!
Тот глазами чуть поводит,
Тот сквозь сон кивнет в ответ...

А. С. Хомяков, 1853 [4, 132–133]

Темнота и одиночество, создающие, по мнению академика Н. Бехтеревой, «условия, когда обычные источники мозгового тонуса уменьшаются и темные силы отрицательных эмоций свободно гуляют по незащищенному мозгу» [5, 26], становятся не просто внешними атрибутами ночного размышления человека в состоянии аномального нарушения сна, а необходимыми обстоятельствами для начала ментальной перестройки и, следовательно, формируют условия для развития данной ситуации. «С наступлением ночи, – пишет Ф. Ницше, – ближайšie к нам предметы настраивают нас на иной лад. Ветер то шепчет, будто подкравшись к нам незаконными путями, то завывает, словно не может отыскать того, чего ищет. ... Мерное дыхание спящего нагоняет на нас уныние, и кажется, будто к нему примешивается мелодия постоянных забот. Ночь настраивает нас на мысли о смерти. Если бы люди лишились солнца и боролись при свете луны и масла против ночи, то какая философия окутала бы нас своим покрывалом» [6, 275]. Бессонница приходит к духу, истомленному «дневными» вопросами, ропщущему, страдающему, жаждущему истины и никак не находящему ее, а потому эмоциональной доминантой данного состояния выступает тревога (беспокойство, душевая несбалансированность), связанная, как правило, со стремлением человека осознать собственное жизненное предназначение и определить свое место в мире:

Блажен, кто может спать! Я был рожден
С бессонницей. В течение долгой ночи,
Бывало, беспокойно бродят очи
И жжет подушка влажное чело.
Душа грустит о том, что уж прошло,
Блуждая в мире вымысла без пищи,
Как лазорони или русский нищий...
И жадный червь ее грызет, грызет...

М. Ю. Лермонтов, между 1835-1839[7, 409]

Для большинства произведений о бессоннице характерно особое внутреннее напряжение. В часы «томительного бдения» сознание работает наиболее интенсивно. Человека одолевают многочисленные вопросы, которые лишь обнаруживают его собственное душевное нестроение и умножают печаль, становясь от этого еще более мучительными («*Дума – не дума, а что-то тяжелое*» – В. Г. Бенедиктов «*Бессонница*» (1838, 1850)). Эти изводящие человека «почему?» и «как?», кроме него, собственно, мало кого интересующие, при попытке дать на них хоть сколько-нибудь вразумительный ответ распадаются на множество новых, и, таким образом, обычным путем оказываются не разрешимы в принципе. Требуя в подходе к себе какой-то «иной логики», они утомляют разум и без того уставшего за день человека и в совокупности с его эмоциональной готовностью погрузиться в сон и физиологической неспособностью это сделать ставят его как бы на грань собственного личностного пространства, создавая условия для перехода сознания в новое состояние. «Сознание, лишенное сна, – пишет современный исследователь, – смешанное, мутное, ...порождающее кошмары. Чувство тревоги смешано со страхом, черты реальности способны фантастически преобразиться. Окружающее пространство лишено определенности, стираются контуры предметов. В состоянии нарушения сна ...природная часть нашего естества, перцептивная сфера, искажена, особенно обострен слух; цвета и звуки ночи – контрастные, диссонирующие» [1, 27]. Свидетельство тому мы находим во многих поэтических текстах: «*Не спится. Дай зажгу свечу. К чему читать?/ Ведь снова не пойму я ни одной страницы –/ И яркий белый свет начнет в глазах мелькать,/ И ложных призраков заблещут вереницы*» – А. А. Фет, «*И сколько диких дум, бессмысленных, несвязных,/ Чудовищных картин, видений безобразных, –/ То вынырнув из тьмы, то погружаясь в тьму, –/ Мерещится глазам и грезится уму!*» – П. А. Вяземский.

Связанные с бессонницей физические и моральные страдания, достигающие порой предела переносимости, рождают у человека по отношению к ней целый комплекс отрицательных чувств: страх, беспокойство, недоумение, разочарование, отчаяние, досаду, злость, тоску и т. д., – которые в свою очередь формируют негативное оценочное содержание данного состояния: «*Ночи бессонные, ночи мучения,/ Скоро ли минете вы? – Э. И. Губер, «Совсем я выбился из мочи,/ Бессонница томит*

меня,/ И дни мои темнее ночи,/ И ночь моя белее дня» – П. А. Вяземский, «Ночной порой в пустыне городской/ Есть час один, проникнутый тоской» – Ф. И. Тютчев, «И сердце гнетет тишина гробовая,/ И, мнится, все ею полно» – О. Н. Чюмина.

Как правило, подобная оценка обуславливается не только эмоциональным недовольством собственным бытием в мире, но и осознанием временной ограниченности этого бытия, неизбежной конечности любой жизни. Так, со стихами о бессоннице в «ночной» сверхтекст входит одно из наиболее трагических переживаний человека, зафиксированное в слове, – переживание времени. Время в состоянии бессонницы начинает ощущаться буквально физически, повторяясь в поэтическом тексте в мотиве хода (боя) ночных часов: *«Как раздражителен часов докучный бой!» – П. А. Вяземский, «Ход часов лишь однозвучный/ Раздается близ меня – А.С. Пушкин, «Металла голос погребальный» – Ф. И. Тютчев, «Маятник старый стучит монотонно» – О. Н. Чюмина, «...Слышать на стене/ Немолчный стук часов – несносно, нестерпимо...» – С. Я. Надсон.*

«Во всех «бессонницах», – пишет Е. Таборисская, – время несет в себе признаки негативных душевных состояний, прежде всего связанных с уходящей жизнью, с приближением смерти. Этот мотив реализуется в образе часов, ход и звон которых знаменует исчезновение жизни в бездне небытия» [8, 227]. Однако, на наш взгляд, трагизм переживания времени в стихах о бессоннице в большей степени связан не с осознанием человеком собственной принципиальной смертности, а с обезоруживающей ясностью вдруг открывшейся ему неумолимой скоротечности собственной жизни, ее временной однонаправленности и в силу этого с отсутствием возможности что-либо поменять или хотя бы поправить в прошлом: *«Я знаю и без вас, что время мимолетно;/ Безостановочно оно, бесповоротно!» – П. А. Вяземский.* Думается, что, скорее, именно этим переживанием, вызывающим душевные страдания, а не страхом смерти, диктуется запечатленное в слове особое отношение ко времени, чей «пророчески прощальный глас» слышен ночью наиболее отчетливо. Ход (бой) часов («металла голос погребальный»), символизирующий непрерывно уходящие секунды жизни, напоминает человеку о разрыве имеющихся некогда представлениях о собственной судьбе и той реальности, в которую он погружен, о разладе между телом и духом, о прошедшей молодости, о неосуществленных и уже неосуществимых жизненных планах. Этот голос рождает надрывную тоску «по цели становления, по завершению и осуществлению всех внутренних возможностей, по раскрытию идеи собственного существования», способную перерасти в предельное отчаяние (*«За что ж? Что сделал я? Чем грешен пред тобой?» – А. А. Фет*) и, далее, – в безысходность (*«Вы говорите: Жизнь есть благо, –/ Что ж после назовете злом?» – П. А. Вяземский*).

Мотив непрерывно утекающего времени становится семантическим интегратором всей полифонии мотивов в стихах о бессоннице, в том числе и мотива памяти. Концепт «время» в «ночном» сверхтексте существует в

неразрывной связи с концептом «память», который, входя «разными гранями в пучки представлений, понятий, знаний, ассоциаций», составляющих «содержание других концептов ментальной картины мира» [9, 125], получает одно из главных мест в концептосфере «ночной» поэзии, так как, сохраняя опыт отношения к миру, эту «ментальную картину» определенным образом структурирует. Именно память, становясь в состоянии бессонницы катализатором нескончаемых размышлений, заставляет ощутить всю трагедию человеческой несостоятельности и делает эту ситуацию особенно сложной для человека, поскольку связана с переживанием прошлого, противостоящего настоящему и будущему как безвозвратно ушедшее: *«Так прежнее ночной порою/ Мою тревожит грудь,/ И думы, сжатые тоскою,/ Мешают мне уснуть»* – И. И. Козлов, *«Все же лечу я к вам памятью жадною,/ В прошлом ответа ищу невозможного»* – А. Н. Апухтин, *«И в эти минуты несбыточной сказкой/ Былое является мне»* – О. Н. Чюмина.

С переживанием ситуации бессонницы связан еще один трагический опыт, обретаемый человеком, – опыт тотального одиночества. «Бессонница, – пишет И. З. Сураг, – отрешает человека от дневных забот и ведет его по пути самопознания вглубь собственной души; в тишине и во мраке ночи он остается один на один с самим собою, и в этом – мучительность, непереносимость бессонницы» [10, 142]. Но «ночной» свертхтекст, на наш взгляд, фиксирует не столько физическое и психологическое одиночество человека (один на один с самим собою), сколько одиночество онтологическое (один на один с миром, вечностью и собственной судьбой): *«Нам мнится: мир осиротелый/ Неотразимый Рок настиг –/ И мы в борьбе с природой целой/ Покинуты на нас самих»* – Ф. И Тютчев. Думается, что осознанием человеком этого онтологического одиночества во многом обуславливается напряженное искание им смысла бытия, художественная реализация которого в данной поэтической системе осуществляется через стихию вопрошания: *«Что ты значишь, скучный шепот?/ Укоризна или ропот/Мной утраченного дня?/ От меня чего ты хочешь?/ Ты зовешь или пророчишь?»* – А. С. Пушкин, *«Где же мечты мои, где упования?/ Жажда возвышенных дел?/ Воля железная, жар дарования,/ Вера в высокий удел?»* – Э. И. Губер, *«Возможно ль, что жизнь существует иная,/ С тревогой, страстями, борьбой?»* – О. Н. Чюмина.

Согласно теории Н. Е. Меднис, одним из обязательных условий возникновения любого свертхтекста является единство «художественного кода», или общность языка, который, однажды «сложившись, воспроизводится во вновь рожденных единицах целого» [11. 19]. Можно сказать, что бессонница как одно из основных «ночных» состояний, изменяющих сознание человека и являющихся своего рода катализатором совершающихся изменений, выступает важной составляющей этого художественного кода. Состояние вынужденного ночного бодрствования, аномального отсутствия сна и связанное с ним размышление не просто

закрепилось в литературе, но и обозначило текстопорождающую ситуацию, заявившую очень продуктивную модель сверхтекста «ночной» поэзии.

Библиографический список:

1. Свендсен Л. Философия скуки / Л. Свендсен. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 253 с.
1. 2 Тюпа В. И. Бессонницы русских поэтов / В. И. Тюпа // Текст. Поэтика. Стиль : сб. науч. ст. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2004. – С. 137-145.
2. 3 Кириленко Е. И. Феноменология бессонницы / Е. И. Кириленко // Человек. – 2005. – № 3. – С. 17-30.
3. 4 Хомяков А. С. Стихотворения, драмы / А. С. Хомяков. – Л. : Сов. писатель. – 1969. – 596 с.
4. 5 Бехтерева Н. П. Магия мозга и лабиринты жизни / Н. П. Бехтерева. – М. : АСТ; – СПб. : Сова, 2007. – 383 с.
5. Ницше Ф. Избранные произведения: в 3 т. «Странник и его тень» / Ф. Ницше. – М. : «REFL-book», 1994. – Т. 2. – 400с.
6. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. – М.: Худож. лит., 1964. – Т. 2. – 606 с.
7. Таборисская Е. М. «Бессонницы» в русской лирике (к проблеме тематического жанроида) / Е. М. Таборисская // «Studia metrica et poetica» Памяти П. А. Руднева. – СПб. : Академ. проект, 1999. – С. 224-235.
8. Шулежкова С. Г. Концепт «Память» в русской духовной культуре и средства его вербализации / С. Г. Шулежкова // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: Материалы международн. симпозиума: в 2 ч. Тезисы докладов. – Волгоград : Перемена, 2003. – Ч. 2. – С. 125-127.
9. Сурат И. З. Три века русской поэзии / И. З. Сурат // Новый мир. – 2006. – № 11. – С. 140-150.
10. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. гос. пед. ун-та, 2003. – 170 с.

УДК 8Р2

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Софронов В. С.

Мифопоэтическая семантика образов и мотивов рассказа

М. А. Булгакова «Звёздная сыпь»

Sofronov V. S.

Mythopoetic semantics of the images and motives of the story of M. A.

Bulgakov "Star rash"

Аннотация: статья посвящена рассмотрению мифопоэтического комплекса (мифологемы инициации и связанных с ней мотивов и образов) как

образующего историко-бытовую и философскую структуру в рассказе «Звёздная сыпь» из цикла «Записки юного врача» М. А. Булгакова.

Ключевые слова: «болезнь», инициация, мастер, мифологема инициации, мотив, потусторонний/посюсторонний мир.

Annotation: the article is devoted to the consideration of the mythopoetic complex (mythology of initiation and related motifs and images) as a historical and philosophical structure in the story "Star rash" from the cycle of "Notes of a young doctor" by M. A. Bulgakov.

Key words: "illness", initiation, master, initiation mythology, motive, otherworldly / worldly world.

Достаточное количество исследователей посвятили свои работы выявлению мифопоэтических образов и мотивов, их интерпретации и роли в творчестве М. А. Булгакова (И.С. Урюпин [5], Е.А. Яблоков [6] и др.).

В этом же русле и мы хотим провести анализ рассказа «Звёздная сыпь», входящего в цикл «Записки юного врача», с целью выявления его мифологического пласта, то есть наличествующей в нём мифопоэтической структуры.

Ряд исследователей, включая и вышеперечисленных, указывает, что для самого цикла «Записки юного врача» характерно наличие мифологемы (древнего сюжета) инициации, которая является связующей нитью входящих в него рассказов. Каждый отдельный рассказ представляет собой описание одного из нескольких инициальных испытаний.

К обрядам инициации, или «перехода», обращались Е. М. Мелетинский и В. Я. Пропп при рассмотрении истоков древнего эпоса и волшебных сказок соответственно и при этом опирались на первобытную систему обрядности. Е. М. Мелетинский понимал под инициацией первобытного человека такой обряд, который, «как правило, включает символическое изъятие индивида из социальной структуры на некоторое время, те или иные испытания, контакт с демоническими силами вне социума, ритуальное очищение и возвращение в социум, то есть воскрешение в ином статусе» [2, 226], то есть структура обряда может быть представлена в виде формулы «1) уход в потусторонний мир – 2) испытания (столкновение с демоническими силами) – 3) возвращение в посюсторонний мир (уже в новом качестве)». В. Я. Пропп относительно крайних элементов формулы (1, 3) использует символические обозначения «временной смерти» и «воскрешения» [3, 39]. И он описал один из таких обрядов, призванный перевести человека из юношества во взрослость [3, 39]. В процессе этого обряда герой «временно умирал»: он проходил в пасть чудовищного животного, какое-то время находился внутри него, а затем «выхаркивался», «воскресал». То есть прежде чем обрести новое качество человеку нужно было умереть, попасть в царство мёртвых,

где могли быть или демоны, с которыми испытуемый должен был сразиться, или предки из его рода, опыт которых передавался испытуемому.

В художественной же литературе, проходя через авторское сознание, структура обряда претерпевает некоторые изменения: какой-либо этап обряда может быть прямо не описан в тексте, но автором даётся намёк на его наличие, либо этап присутствует, но он настолько обработан художником, что его выделение сопряжено с умением исследователя адекватно интерпретировать изучаемый текст, то есть соотносить встречающиеся в нём образы и мотивы с их сакральным и художественным значениями в как можно более верных пропорциях.

Предполагаем, что в рассказе из этого цикла нам удастся выявить элементы мотивной структуры обряда инициации (прежде всего – испытаний), который проходит юный врач в рассказе, чтобы стать настоящим врачом, подлинным мастером. А также, как нам видится, к мифологеме инициации тесно примыкает мотив узнавания (установления истинной природы объекта, перехода от незнания к знанию) и мотив трагической вины, явившийся следствием предыдущего мотива.

Структуру мифологического сюжета инициации, которая была описана выше, мы отчётливо видим в «Записках юного врача» [1]. Временную смерть – начало обряда перехода – мы находим в рассказе «Полотенце с петухом» [1, 71] (речь идёт о селе, куда был отправлен молодой врач. Пространство села – пространство потустороннего мира, где оказался герой). Большая часть сюжета цикла, его основа, состоит из столкновений с демоническими силами, из описания процесса прохождения испытаний. Воскрешение же – заключительная часть обряда – прямо в цикле не описано, но судя по авторским намёкам нескольких рассказов (в частности, разбираемого нами [1, 122]) этот этап состоялся (сам герой в своём «воспоминании» о службе земским врачом говорит: «Я возмужал, я стал сосредоточен...»); а также – ироническое обращение к преемнику в финале: «Привет, мой товарищ!» - в котором читается не только насмешка над неопытностью нового врача, но и радость прошедшего трудные испытания врача за него как за молодого доктора, поскольку наш герой отдал немало сил не только на лечение людей, но и на их просвещение).

Таким образом, на первом плане оказывается мотив испытания, а процесс его преодоления составляет важное символическое значение для всего цикла.

В «Звёздной сыпи» испытанием для юного врача стала «дурная боль» - сифилис -, которая имела место быть и в реальной практике М. А. Булгакова в бытность его работы земским врачом. Н. А. Булгакова писала в дневнике по поводу «Звёздной сыпи»: «1916 год. Приехав в деревню в качестве врача, Михаил Афанасьевич столкнулся с катастрофическим распространением сифилиса и других венерических заболеваний (конец войны, фронт валом валил в тыл, в деревню хлынули свои и приезжие солдаты). При общей некультурности быта это принимало катастрофические размеры» [4, 326].

Действие же нашего рассказа происходит не в шестнадцатом году, а в восемнадцатом (спустя шесть месяцев, как говорит герой, после окончания университета, а приехал он в село в сентябре семнадцатого года по распределению, то есть на дворе уже почти декабрь). И как нам видится, соотнесение по времени русской революции и «дурной болезни» здесь не случайно, а вполне оправдано. Сам Булгаков относился к той части интеллигенции, которая была сторонницей коренных реформ и изменений в жизни Российской империи, в частности говорилось о необходимости просвещения народа, о всеобщем образовании и так далее. Революция же принесла только смерть, а не знание. Поэтому неудивительно, что и в рассказе «болезнь», которая распространилась среди людей, не вызывает страха: люди темны, не просвещены, они не понимают опасности, к которой сами идут. Народу был необходим врач, который бы их просветил и излечил от «дурной болезни», от «французской болезни» (именно такое название в том числе имеет сифилис). В этом контексте название одного из рассказов цикла «Тьма египетская» воспринимается как метафорическое и обозначает тьму и невежество народа, с которыми сталкивается врач.

Не случайно здесь упоминание именно сифилиса. Он выступает не только как биографическая основа рассказа, но и как ассоциация с Великой французской революцией – «французская болезнь». Именно она является тем трансцендентным злом, с которым встречается наш герой в рассказе и с которым он ведёт борьбу. Примечательно, что молодой врач часто не называет болезнь, а использует местоимение «он» или «с ним» («Это он», «Я буду с «ним» бороться», «Я стал искать «его»»), выводя восприятие болезни за пределы конкретного реального мира и относя их к чему-то неизвестному, тёмному, inferнальному.

Таким образом болезнь здесь имеет не только медицинское значение, но приобретает значение и болезни духовной, следствием которой стала революция и последовавшая за ней кровопролитная народная война.

Носителем этой духовной болезни является пришедшее на приём к доктору «лицо сорокалетнее, в свалывшейся бородке грязно-пепельного цвета, с бойкими глазками, прикрытыми напухшими веками», которое смотрит на врача «вроде того как смотрит круглым глазом курица». Такой описательный ряд не случаен. В этом «лице» мы без труда можем угадать образ петуха (например, петухи распространённой породы фавероль, выведенной во Франции, которые полностью совпадают с этим описанием: «бойкие глазки», «бородка грязно-пепельного цвета» и «куриный глаз»). Не лишним будет сказать, что образ петуха часто ассоциируется с неофициальным символом Франции (примечательно, латинское название петуха – Gallus, а курицы – Gallus gallus; сравним с созвучным этнонимом «галлы» - названием варварских племён, от которых часть историков ведёт происхождение французов). В контексте рассказа петух становится представителем тёмных, inferнальных сил, с которым вступает в бой юный врач. Здесь уместно напомнить о такой древней забаве, как «петушины

бои», но в отличие от забавы здесь бой представляется одним из важных и серьёзных испытаний.

Сопутствующим мифологеме инициации здесь является мотив узнавания – важный, как и с точки зрения сюжета, так и сточки зрения философского содержания, элемент. Задача «врача», столкнувшегося с «болезнью», – объяснить значение этой болезни и вылечить заражённых людей. От того, произойдёт «узнавание» болезни или нет, зависит успех и даже необходимость лечения. Как первый, так и остальные пациенты, с которыми пришлось столкнуться юному врачу, были темны, они не имели представления о значимости лечения такой болезни, и даже имея объяснение врача, люди не придавали большого смысла этой «дурной боли» («Ах, я убедился в том, что здесь сифилис тем и был страшен, что он не был страшен»). Единственными, кто «узнал» болезнь, были сам врач и «женщина с чёрными глазами». «Но она была одна!» – сокрушается доктор. Хотя можно вспомнить случай с молодой женщиной, которая пришла с больными детьми, и которая вроде бы в первый момент испугалась слов доктора о болезни и даже прошла с детьми небольшой курс лечения, но «узнавание» в этом случае было не полным, без осознания трагичности болезни и её ужасных последствий («Нет моего согласия... Делов дома срезь. За помощь спасибо, а выписывайте завтра. Мы уже здоровы»). Таким образом здесь переосмысливается известный нам и тесно связанный с мотивом узнавания мотив трагической вины. Неосознание ужаса и трагичности «болезни» является значительной частью посыла рассказа: люди не только не знали, чем они заражены, но и узнавая эту «французскую болезнь», они оставались равнодушны не только к своему здоровью, но и к своему будущему.

Библиографический список:

1. Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; Вступ. Статья В. Лакшина; Подгот. Текста М. Чудаковой; Коммент. Я. Лурье, А. Рогинского («Белая гвардия»), М. Чудаковой. – М.: Худож. Лит., 1989. – 623 с., ил.
2. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 406 с. 226
3. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000. - 336 с.
4. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия: самое полное издание. – М.: Яуза: Эксмо, 2016. – 832 с.
5. Урюпин И. С. Творчество М.А. Булгакова в национально-культурном контексте эпохи: монография. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2015. – 380 с.
6. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.

О литературоведении Д. Быкова

S. Shakirov

Literary studies of Dmitriy Bykov

Аннотация: В статье рассматриваются литературоведческие работы Д. Быкова. Выступая в различных медиаформатах, Быков демонстрирует способность к свободным творческим трансформациям. Повышенная мера креативности Дмитрия Быкова обусловлена высокой степенью его трансмедиальных способностей, основанных на литературной эрудиции и владении риторическими приемами и техниками интерпретации.

Ключевые слова: Дмитрий Быков, литературная критика, трансмедиальность

Abstract: The article features literary studies of Dmitry Bykov. Acting in various mediaformats D. Bykov demonstrates the ability to free creative transformations. An increased measure of Bykov's creativity is due to the high degree of his transmedial abilities based on literary erudition and the possession of rhetorical techniques and interpretation techniques.

Key words: Dmitry Bykov, literary criticism, transmediality

В современном литературном процессе в последнее десятилетие стали популярны «личные истории литературы» (М.А. Литовская). Происходившие в обществе перемены сформировали представление о том, что любая «история» «изначально не может быть достоверной, так как временная и культурная дистанции между описываемым и анализируемым, "событием" и "историей" порождают свои идеологические задачи, которые приходится неизбежно учитывать при обработке материала, побуждают «искажать» факты, интерпретируя их определенным образом» [1, 52]. Наиболее заметными образцами таких «историй» исследователи называют книги «Родная речь» П. Вайля и А. Гениса, «Книги XX века: Русский канон» И.Н. Сухих, трехтомное коллективное сочинение «Литературная матрица».

Одним из авторов «личных» историй литературы является Дмитрий Быков. Широко известны написанные им биографии Б. Окуджавы (2009), М. Горького (2012) и Б. Пастернака (2012). В книге «Литературная матрица» помещен его очерк о Максиме Горьком «Сам себе человек». В 2012 году была опубликована книга Быкова «Советская литература. Краткий курс». С 2015 года Быков выступает с лекциями о писателях в программе «Один» на радио «Эхо Москвы».

Все пишущие о Быкове подчеркивают его необычайную творческую плодовитость, оценивая ее то как «словесную диарею» [2, 178], то как успешную «стратегию самопрезентации» [3, 183], то как попытку талантливого педагога вложить «компендиум своих дарований» [4] в незрелые души современных школьников и студентов. В неопубликованной биографии писателя В. Колганов предлагает концепцию его «двойников»: «каждый маленький осколочек большого Быкова вкалывает на выделенном ему участке поля, выращивает свой урожай, ну а затем всё складывается на одну телегу» [5]. Сам писатель объясняет свою творческую плодовитость так: «писание — просто моя форма думания. Бывает артикуляционное мышление [Термин предложен Л.Я. Гинзбург. — *С.Ш.*], когда человек думает в процессе речи. <...> Я думаю, когда пишу. Поэтому я стараюсь писать больше» [6]. Предложенная формула «*думаю, когда пишу*» позволяет взглянуть на феномен Д. Быкова с другой стороны. Рассматривая его творческую деятельность с прагматической точки зрения, как «опыт восхождения к вершинам популярности» [5], мы обнаруживаем на этом пути ряд успешно осуществленных стратегий («ироничный поэт», «интересный журналист», «популярный писатель», «талантливый педагог», «оригинальный критик и литературовед»), каждая из которых демонстрирует способность их создателя к свободным творческим трансформациям. Искушенный профессионал, он нашел свой способ самореализации в различных медиапространствах. Исходя из этого, мы предполагаем, что повышенная мера креативности Дмитрия Быкова обусловлена высокой степенью его *трансмедиальных* способностей, основанных на литературной эрудиции и владении риторическими приемами и техниками интерпретации.

Рассмотрим технику «*думаю, когда пишу*» на примере главы из книги Д. Быкова «Тринадцатый апостол. Маяковский. Трагедия-буфф в шести действиях» (2017). Суждения Быкова основаны на спонтанно возникающих ассоциациях. Глава «Эпоха. Вывески. Ахматова» начинается с тезиса «Маяковский — поэт вывесок и поэт-вывеска». «*Вся жизнь его была такой город с вывесками*» [7] [Цитаты здесь и далее приведены из электронной версии книги: Быков, Д. Тринадцатый апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях / Дмитрий Быков. М.: Молодая гвардия, 2016, текст которой доступен на сайте soollib.com – *С.Ш.*]. Одним из первых стихов Маяковского было стихотворение «Порт». Значит, в «городе» Маяковского есть «порт». Отсюда Быковым «выводится» «морская» тема: «Маяковский — современник Грина, Вертинского с его банальным, бананово-лимонным Сингапуром» [7]. Цитата из Вертинского вызывает ассоциацию о далеких странах, о «покорении пространства». А это — тема Гумилева. Значит, делает вывод Быков, Маяковский — «московский двойник Гумилева» [7], и в поэзии Маяковского «неутомимая экспансия героя-завоевателя» сочетается с «беспомощностью перед женщиной». А кто был женщинами Маяковского? Анна Ахматова и Лиля Брик. И Быков заявляет: «Отсюда ревность Лили к Ахматовой — и Ахматовой к Лиле — и странная взаимная приязнь

Ахматовой и Маяковского» [7]. Упоминание об Ахматовой побуждает вспомнить о статье Корнея Чуковского «Ахматова и Маяковский». Статья была написана в 1923 году, когда литература, по Быкову, «стала невозможна», «исчез читатель, не стало места лирическому герою». Поэтому Маяковский «ушел в газету», а Ахматова «скрылась и замолчала» [7]. Но развитие поэзии не прекратилось и «две эти традиции сошлись в поэте, который по Маяковскому писал диплом, а Ахматову считал своим учителем» [7]. Демонстрируя свою эрудицию и заодно интригуя читателя, Быков не сразу называет этого поэта. Он начинает цитировать его стихотворение («О вывески в дни мира и войны...»). Так мысль интерпретатора вновь «возвращается» к первой теме — теме «вывесок». Теперь уже можно назвать имя поэта, «соединившего» традиции Ахматовой и Маяковского, и Быков начинает рассуждать о том, что не случайно в стихах Окуджавы шестидесятых годов вывески всегда «ржавые», «старые»: «примерно то же произошло и с саморекламными стратегиями русского авангарда» [7]. (Отметим, что в процитированном стихотворении нет «ржавых» вывесок, рассказывается только лирическая история «оживших» жестяных персонажей). А что было бы с Гумилевым, если бы он остался жив? — неожиданно задается вопросом Быков и отвечает: «приход его к советской власти был бы делом времени», поэта-романтика, поэта-покорителя пространств можно было бы «увлечь освоением Средней Азии или Арктики» [7]. Однако у Гумилева, продолжает Быков, было то, чего никогда не было у Маяковского — «рыцарственность» и «готовность к поединку». Маяковский же при всей своей «крикливости» избегал личных столкновений. «Маяковский — в гораздо большей степени невротик» [7]. Эта финальная фраза предваряет название следующей главы — «Невротик».

Как видим, перед нами текст, действительно, построенный по принципу «думаю, когда пишу». Не утруждая себя историко-литературной аргументацией, Быков свободно комбинирует имена, факты и цитаты, совершенно не опасаясь быть уличенным в неточности. Его речевая стратегия направлена не на раскрытие научной концепции, а на балагурно-добродушное общение с неискушенным читателем. «Футуризм — это искусство хамить публике за ее деньги». «Бурлюк в переводе с крымско-татарского — почка. Бурлюк и был одной из почек, из которой ударил потом побег российского футуризма». «Биография была у Маяковского до 1911 года. Потом — география. Потом — библиография» [7]. Перечень подобного рода каламбурных цитат далеко не исчерпывается приведенными примерами. В такой «разговорной» манере написана вся книга о Маяковском. Критики Быкова не замедлили отметить этот недостаток его сочинения. Г. Юзефович назвала «Тринадцатого апостола» «расхристанным эссе» [8]. Д. Грицаенко указал на то, что «стихийная композиция», «живой разговорный язык» и «провокационные высказывания» в книге Быкова противоречат канонам «биографического жанра» [9]. И. Чайковская отмечает, что метод «будем говорить о том, что интересно нам», заявленный Быковым, привел к тому, что

из книги о Маяковском «выпали» такие важные фигуры как Пастернак и Цветаева [10]. Захар Прилепин, спародировав название книги, назвал автора «Тринадцатого апостола» «лишней буквой»: «Лишний апостол. Почти как лишняя буква. Например «ять». О которой Быков в своё время написал роман «Орфография». <...> То есть, они вдвоём лишние: Маяковский и Быков» [11]. Своеобразный итог этой дискуссии подвел ироничный Борис Парамонов: «Книга Быкова будет полезной для всех, знающих о Маяковском меньше автора» [12].

Аргументы, как видим, убедительны и критиковать подобную стратегию, несложно. Литературоведение Быкова не научно и не дискурсивно. Однако в течение более чем десяти лет его выступления на историко-литературные темы пользуются неизменной популярностью, фактически вытесняя научный дискурс из сферы общественной коммуникации. Главной причиной коммуникативной эффективности Быкова мы считаем повышенную меру *трансмедиальности* его текстов. Выступления на радио «Эхо Москвы» превращаются в книгу «Один: сто ночей с читателем» (М.: Аст, 2017). Фрагменты из книги о Маяковском цитируются автором не только на радио, но и в блогах, и в социальных сетях. Романы Быкова «Орфография», «Икс», «Июнь» содержат значительный «литературоведческий» элемент. Писатель-критик-радиоведущий Быков легко преодолевает любые медиаграницы, используя несложный набор приемов: однозначные бездоказательные суждения, выразительные цитаты и каламбуры, общий ироничный тон рассказа.

Успешно реализуя свою стратегию, Дмитрий Быков постоянно транслирует в разных медиа одно и то же сообщение: двадцатый век привел к «концу истории», начался «век масс», поэтому и говорить о литературе можно, как это «видится», а не как это «было», выбирая для анализа только «понравившиеся» произведения. Поэтому и Маяковский («*такой большой и такой ненужный*») в трактовке Быкова «говорит не то, что он думает, а то, что интонационно привлекательно, или вернее сказать — он думает то, что хорошо говорится, что приятно будет сказать» [13]. Эти слова как нельзя точно характеризуют самого Дмитрия Быкова.

Библиографический список:

1. Литовская, М.А., Третьякова, К.С. «Личные истории литературы» в литературном процессе современной России / М. А. Литовская // Филологический класс. 2015. №3 (41). — С. 52-57.
2. Павлов, Ю. М. Словесная диарея Дмитрия Быкова / Ю. М. Павлов // Критика XX – XXI веков: литературные портреты, статьи, рецензии. М.: Литературная Россия, 2010. — С. 175-181.
3. Катенева, И. Г. Способы самопрезентации в публицистических текстах Дмитрия Быкова (на материале «Новой Газеты») / И. Г. Катенева //

- Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2014. № 5 (21). — С. 183-191.
4. Муриков, Г. Новый краткий курс / Г. Муриков [Электронный ресурс] // Литературная Россия. 2013. № 28. URL: <http://ru-bykov.livejournal.com/1763520.html>. — Дата обращения: 28.09.2017.
 5. Колганов, В. А. Феномен ДБ. Дмитрий Быков и его двойники : [на правах рукописи] / В. А. Колганов [Электронный ресурс] // URL: <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?d5=64a3f2c433ea32dd25be3bcff72dcd24>. — Дата обращения: 28.09.2017.
 6. Быков, Д. Умею сочинять и не умею жить / Д. Быков [Электронный ресурс] // Труд. 21.11.2006. № 215. URL: www.trud.ru/article/21-11-2006/109958_dmitriy_bykov_umeju_sochinjat_i_ne_umeju_zhit.html. — Дата обращения: 28.09.2017.
 7. Быков, Д. Тринадцатый апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях / Д. Быков [Электронный ресурс]. — М.: Молодая гвардия, 2016. URL: <https://coollib.com/b/348718/read#t19>. — Дата обращения: 28.09.2017.
 8. Юзефович, Г. Стоит ли читать Быкова о Маяковском? / Г. Юзефович [Электронный ресурс] // Meduza. 20.05.2016. URL: <https://meduza.io/feature/2016/05/20/stoit-li-chitat-bykova-o-mayaakovskom>. — Дата обращения: 28.09.2017.
 9. Грицаенко, Д. История без героя: Быков о Маяковском / Д. Грицаенко [Электронный ресурс] // Татьяна день. 26.10.2016. URL: <http://www.taday.ru/text/2180662.html>. — Дата обращения: 28.09.2017.
 10. Чайковская, И. Еще раз о Маяковском / И. Чайковская [Электронный ресурс] // Знамя. 2017. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/1/eshe-raz-o-mayaakovskom-pr.html>. — Дата обращения: 28.09.2017.
 11. Прилепин, З. Тринадцатый ять / З. Прилепин [Электронный ресурс] // Свободная пресса. 02.08.2016. URL: <http://svpressa.ru/culture/article/153579/>. — Дата обращения: 28.09.2017.
 12. Парамонов, Б. Несостоявшееся пришествие / Б. Парамонов [Электронный ресурс] // Книжный шкаф. 23.06.2016 : Сайт радио «Свобода». URL: <https://www.svoboda.org/a/27809725.html>. — Дата обращения: 28.09.2017.
 13. Быков, Д.Л. Один : [авторская радиопрограмма] / Д.Л. Быков [Электронный ресурс] // Сайт радио «Эхо Москвы». 26.06.2015. URL: <http://cdn.echo.msk.ru/snd/2015-06-26-odin-0005.mp3>. — Дата обращения: 28.09.2017.

*Актерство и сценарность в книге Юрия Левитанского
«Кинематограф»*

Shafarenko N.D.

Acting and script in the book by Yuri Levitansky «Cinematography»

Аннотация: В статье проводится образно-тематический анализ книги стихов Юрия Левитанского (1922 – 1996) «Кинематограф» (1970), для понимания которой важными являются категории «актерство» и «сценарность». Они связаны с компонентом «живого» и находят отражение на разных уровнях организации стихотворного текста и являются одними из структурообразующих начал произведений поэта.

Ключевые слова: Актерство, Сценарность, Зрительный образ, Кинематограф, Фильм, Движение, Кадровость.

Abstract: The article analyzes the first book of poems by Yuri Levitan (1922 – 1996) «Cinematograf» (1970), for the understanding of which the categories «actor» and «scenario» are important. Concepts are associated with the component «living» and are reflected in different levels of the organization of the poetic text and are one of the structure-forming beginnings of the poet's works.

Key words: Acting, Scenario, Visual image, Cinematography, Film, Movement, Still.

Тяготение одних искусств к другим располагает к анализу подобных сопряжений. В частности, Ст. Рассадин видел возможность «кинематографичной поэзии» [1, 8], В. Огнев, выделяя понятие «поэтическое в кино», писал о родстве «драматургии кино» и «драматургии лирического стихотворения» [2, 13], а В. Шукшин обратил внимание на то, что «законы, по которым сработаны хорошие фильмы и рассказ, одни», потому что и в фильме, и в рассказе (под которым можно понимать также всякое литературное произведение) запечатлевается «жизнь в ее стремительном, необратимом движении» [3, 13-15]. Писателю, как и режиссеру, доступны «все средства живой жизни», и рассказ, как и фильм, должен «рождать в душе...радостное чувство устремления вослед жизни», не «умертвляя», а «пересаживая» ее в сознание читателя.

Подтверждением этим словам служит книга стихов Юрия Левитанского, вышедшая в 1970 году и названная «Кинематограф», где поэт не единожды говорит, что в «драме» жизни он «играет роль», становясь «одним из действующих лиц», а сама жизнь эта – «кинематограф, черно-белое кино», для которого «кто-то» пишет «сценарий», а потом «монтирует различные куски»

[4, 159]. Эта метафора проходит на уровне организации стихотворений сквозь всю книгу, начинающуюся как «кино» страницей о буквальном просмотре фильма («мы смотрели немецкий фильм, Песню о Нибелунгах», «вот начало фильма», «посредине фильма снег идет»), а заканчивающуюся стихами о «доигрывании» своей роли.

Поэт среди «спешащих актеров» «со всеми наравне» становится «участником событий», отмечая, «как трудно», но и «как прекрасно» «действующим быть лицом», «плача и хохоча» над «собственной ролью». При этом чувства передаются автором театрально, «материализуясь» в текущие по «белым-белым» щекам «черные» слезы, которым герой верит, несмотря на их невозможность (подобным контрастом в «черно-белом кино» возникают «черные пасхальные старухи», несущие «белые платочки с куличами»), и эту театральность акцентирует неминуемый «круглый оранжевый свет», который заставляет героя, «кулисы раздвинув рукой», «выйти на сцену». В одном из следующих стихотворений он делает признание, что «забывает» свою роль, но даже тогда пытается «выйти на сцену» и «весь этот хаос» облечь «в поступки, движенья и жесты, в прямую и ясную речь».

Говоря о прочих «действующих лицах», нужно заметить, что их в книге немало, но изображаются они размыто и выступают своеобразными «вторыми ролями» и «общим фоном» в кадрах «Кинематографа», иллюстрируя тем самым «избирательность зрения рассказчика», характерную для киноискусства. Так, крайне редко (потому что «речь здесь не о ней») в стихах появляются конкретная «Маруся» или «мама», чаще люди «входят» в книгу как обобщенные «квадратный» и «иронический человек» или типажные «старая женщина с авоськой», безликий «шарманщик», просто женщина, «моющая окно». Иногда поэт использует глагольную форму множественного числа прошедшего времени, создавая «общий план», не выделяя при этом никого конкретно («собирались», «обнимались», «встретились», «не поговорили»), иногда обращается к личным местоимениям, подчеркивая только факт присутствия кого-то «другого» («Просто зима, полагаете вы? – Полагаю», «мы решили идти дальше...я впереди, он сзади»).

Неоднократно в книге жизнь предстает как «кино», причем ассоциируясь чаще с кино «черно-белым», чем «цветным», чаще «беззвучным», «словно в немом кинофильме», «конечно, немом» (что является немаловажным, ведь язык именно «немого» кино, «безмолвный диалог» которого требует «мимического расшифровывания», оказывается «предельно монтажен», о чем еще будет речь). При этом выделяются, что всякий раз отмечено подзаголовком «фрагменты сценария» (подхватывая общую метафору названия книги в противоположность линии «навязчивого сюжета, томящего...душу столько лет», представляемого ранее «ненаписанным рассказом»), четыре стихотворения, в которых – кульминационными эпизодами – явлена история любви (не «проговоренная», а «показанная» характерными зрительными кадрами с крупным планом «его глаз» и «ее глаз»: черта эта так или иначе проявляется в каждом стихотворении книги, но только

здесь она акцентируется текстуально как «сценарность»), усиливающая их значение среди остальных стихов и делая любовное переживание основным в «сюжете» «Кинематографа».

Чтобы заострить внимание на чем-то одном (и вместе с тем подчеркнуть, что происходящее имеет место «здесь», прямо «перед нами» – такой эффект достигается в том числе за счет использования местоимений, указывающих на расположение составляющих внутри кадра: «мне нужен этот снег, мне сладок этот дым», «я лежал на этом снегу», «этот смиренный пафос», «в этот город я вернулся с войны» или «холод... тот безнадежно ледяной», «мне нужен только тот, что мною был обжит», «то, может быть, была Германия»), Ю. Левитанский часто использует «минус-прием» для не столь «важного» другого. Так, появляется мотив неопределенности, проходящий фоном во всей книге: «везет меня куда-то», «предупредить... о чем-то», «сказать ему что-то», «предостеречь от каких-то... поступков», «в некий день... в некий год», «всяческие меры принимали», «всякое другое», «тихо погромыхивает где-то». Конкретные «глаза» двух влюбленных из «Фрагментов сценария» видятся нами на фоне «радужного чего-то», «чего-то неизвестного»: «что-то неизвестное сулит, что-то позабывшееся будит, что-то будет, что-то еще будет, что-то еще здесь произойдет».

«Сценарность» «Кинематографа» находит отражение в его «кадровости», когда стихотворения строятся по принципу киномонтажа (когда строка, подобно зримой детали, демонстрирует «умение немногим сказать многое») и нам показывают, а перед читателем сменяют друг друга визуальные кадры: «Вот его глаза. Ее глаза. Вот они увидели друг друга», «Море и песок. Берег пляжей. Выжженная зона», «Полусумрак, полусвет. А потом на крышах солнце, а на стенах еще нет», «человек, лежащий у воды, не спеша песок ладонью роет... в это время женщина приходит, по песку ступая как по морю». Здесь уместны соображения Г.-Э. Лессинга о том, что в искусстве, представляемом визуально, «можно изобразить только один момент действия, и надо поэтому выбирать момент наиболее значительный» [5, 187-188], равно как и слова современного культуролога о «статичности визуального образа», придающей «произведению особую значительность и вечность» [6, 35-53].

Поэт, показывая «простые вещи» – «солнце, землю, воду» «крупным планом» (что критик Ст. Рассадин назвал «мышлением современника кино»), находя поэзию «в траве, в природе, в нас самих, в жизни», обращается именно к «средствам живой жизни», заостряя внимание на том, как с помощью слов передать ощущение просмотра фильма, дать почувствовать предмет так, что показанное действительно происходит «перед нами». Он не «пишет», а «показывает» и проговаривает это, как бы монтируя свои стихи и тщательно отбирая кадры – отсюда возникает еще одна особенность стихотворений «Кинематографа», где ключевыми словами можно считать «я покажу» и «мы увидим»: «Я покажу сначала некий дом и множество закрытых еще окон. Потом из них я выберу одно и покажу одно это окно, но крупно, так что вата между рам, показанная тоже крупным планом, подобна будет снегу и горам»,

«и тут мы вдруг увидим не одно, а сотни раскрывающихся окон», «но мы видим – женщина уходит...и мы видим – каменного будды каменные жесткие глаза», «и мы видим сверху, с самолета», «и тут я покажу вам двор, где мы увидим елочку лежащей».

Отсюда возникает закономерное обращение поэта к лексике исполнителя («играю роль», «безвестный исполнитель», «в этой драме», «будь то комик или трагик», «твои актеры») и зрительного зала («старый зритель», «смотрю со стороны», «и жизнь моя передо мной была как на ладони вся, как на экране», «явление грусти бесконечной, хотя, на первый взгляд, и беспричинной»), что задает «Кинематографу» своеобразный мотив смотрения, когда всё или смотрит, или видится: яблонева ветка из сада «заглядывает» в окно, мины «выглядывают из-под снега», автор «ходит по улицам и заглядывает в окна», «иронический» человек узнается нами по его особому «взгляду ироническому из-под век». Так, любовь во «Фрагментах сценария» угадывается только через «его глаза» и «ее глаза» (их историю поэт показывает, как «Вот его глаза. Ее глаза. Вот они увидели друг друга...одни глаза, два бездонных, два бессонных круга», «его глаза, ее глаза, два бездонных, два бессонных круга, где сейчас неистовствует вьюга» – вместо «любить», «быть вместе», «быть вместе в радости и горе» он повторяет одно слово – «увидели», и оно для него – главное: если есть оно, есть и все остальное, а «радость» это или «горе» – «в...сюжет не входит», ведь люди уже связаны «увиденьем» друг друга).

Как экранный текст, так и литературный являют собой, по замечанию В. Шукшина, «гармонию красок, линий, света, тени, движения», где именно «движение» выступает «главным», – как только зрелище утрачивает эту динамику, оно «сразу теряет свою магическую силу». Для книги «Кинематограф» оказывается важным «мотив» движения как «предчувствия, предвестия того, что двигалось сюда». Так, в стихотворении «Время, бесстрашный художник...» смерть человека наступает, когда он «двинуть рукою не волен», человек перестает двигаться – перестает жить. Стоит отметить, что именно «плодотворностью момента», который выражает «в неподвижном образе» «богатые потенции движения» [7, 39] характеризовала визуальные искусства Н.А. Дмитриева.

В. Огнев писал об «атмосфере действия», которая возникает за счет «преображения» языка литературы «в язык кадров». В «Кинематографе» «движение» – не «действие» как таковое («сюжет» в этой книге «требует движенья», но продолжение еще «никак не видится») – оно неэнергичное (неслучайно прослеживается мотив «стоп-кадра»: «недвижно будет женщина стоять», «а пыльный тополь будет неподвижен») и больше точечное, фотографическое. Так, в «Воспоминанье о шарманке» человек, услышавший музыку, показывается кадром «проступающей в окне» руки, его благодарность музыканту выражается «вылетающей из окна» монеткой, после чего шарманщик «удалялся», а тишина во дворе «расходилась кругами», есть стихотворения, представляющие собой кадр «бегущей музыки» («музыка, третий лишний, что же ты, ну, беги») или кадр «рисующего» времени). Иногда

движение полностью передается визуальной информацией («съесть сосиску на ходу», «сдать багаж, и в самолет, и в облака»), потому что даже «присесть» «нету времени» – его не хватает для взгляда, для слова, не говоря уже о движении как более осязаемой и затратной по времени реакции.

В книге есть описательные стихи-кадры («Иронический человек», «Квадратный человек»), есть цикл «Воспоминаний», в которых, как правило, фиксируется одно неактивное действие («лежал на этом снегу», «просыпался на ранней заре от Марусиных поцелуев», «мы смотрели немецкий фильм»). Закономерно, что в «кадровой» книге большую часть «неактивных» статичных действий составляют действия «смотрения» («я вижу отчетливо комнату», «и мы видим сверху, с самолета», «и они увидели друг друга»).

Для мотива движения в сменяющихся друг друга «моментальных фотоснимках» «Кинематографа» важным становится контраст «быстрого» и «медленного». Так, автор отмечает «времени быстрый ход», когда «только стрелки сумасшедшие бегут» и «город» «все торопится куда-то...спешит, торопится», а вместе с ним и «все» «торопятся куда-то, все бегут», «спешат...все бегут...бегут», едут на «скором поезде», едят «жадно и торопливо», «наскоро» «живут и дружат». Книга выстраивается как «моментальная» смена кадров, за которыми не угнаться: Ю. Левитанский призывает: «беги...беги», – и понимает одновременно: «я хочу бежать за ним – и не могу, и чувствую сквозь сон, что все-таки бегу». В стихах появляется мотив «медленности» как человека («он идет сквозь дождь не торопясь», «неторопливо человек по улице идет», «не спеша песок ладонью роет», «неторопливо человек по улице идет»), так и «природы» («медленно уходит вдаль береговая полоса», «и листья будут медленней кружиться», «среди метели, медленно кружащей»), которую автор предпочитает «спешке». Человек не поспевает за временем (появляется мотив «неуспевания» за все ускоряющимся временем, находящий выражение в теме «позднего»: «поздние наши утраты», «я поздно научился жить», «но мы это поняли слишком поздно», «как поздний вестовой по гулкой мостовой»), его настольный свет «дрожит» «от скорости», жизнь его «медленно» «обретает звук и цвет», а сам он «медленно учится жить», «медленно» пишет и «медлит и медлит» перед тем, как «выйти на сцену».

Стихи поэта не раз звучали в советских фильмах, и тот же «Диалог у новогодней елки» из интересующей нас книги возникает в одной из сцен киноленты «Москва слезам не верит», эмоционально дополняя кадр тем, «что происходит на свете». В «Кинематографе» Ю. Левитанский показанную его словом экранную «живую жизнь» «вживляет» в сознание читателя: благодаря жанру книги стихов лирические строки обретают сюжетную линию с «кинометафорой» «действующих лиц» и «ролей», со сценарностью – движение, кадровость, многоплановость, в результате чего возникает «внутренняя картинность», о которой писал В. Огнев: «действие» книги, запечатленное «покадрово», разворачивается «перед нами» и «вот сейчас». То

есть имеет место тот примечательный случай, когда, читая стихотворную книгу, мы читаем кино.

Библиографический список:

1. Рассадин С.Б. Испытание зрелищем: Поэзия и телевидение. – М.: Искусство, 1984. С. 8
2. Огнев В.Ф. Экран – поэзия факта. – М.: Искусство, 1971. С. 13
3. Шукшин В.М. Рассказы. Калина красная. Публицистика.// М. Слово, 1999. С. 13-15
4. Здесь и далее стихи из книги Ю. Левитанского «Кинематограф» (М.: Сов. писатель, 1970) цитируются по: Левитанский Ю.Д. Избранное: Стихи./Предисл. Ю. Болдырева. – М.: Худож. лит., 1982.
5. Лессинг Г. Э. Лаокоон. М.: Худож. лит., 1957. С. 187-188.
6. Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в романе художественной культуры первой половины XIXв. // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах / Перм. гос. ун-т. Пермь, 1996. С. 35–53.
7. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. — М.: Искусство , 1962. С. 39.

УДК 8Н
ББК 83.3(ЭСМА)

Андрушко Ю. П.

Мужское и женское в художественном мире рассказов Т. Уильямса

Andrushko Yu. P.

Male and female in the artistic world of T. Williams's stories

Аннотация: Данная статья посвящена анализу гендерного аспекта новеллистики Т. Уильямса. Автор рассматривает особенности изображения мужских и женских персонажей: детали их портрета, особенности характеров, стратегии мужского и женского поведения; выделяет типы героев, характерные для рассказов анализируемого автора.

Ключевые слова: рассказ, Т. Уильямс, гендер, Мужское/Женское.

Abstract: The central problem of the article is that of transformation of traditional gender roles in short stories by T. Williams. We analyse male and female characters, some details of their descriptions, their psychology, male and female strategies of their behavior, etc. We classify different types of male and female characters in Williams' short stories.

Key words: short story, Tennessee Williams, gender, masculine, feminine.

Оппозиция Мужское – Женское – одна из наиболее древних и часто встречающихся в искусстве, в том числе и в искусстве США. Традиционная культура предписывала мужчине и женщине разные роли в семье и обществе; эту идею активно поддерживала как протестантская церковь, так и официальная политика США. Однако в XX в. ситуация усложняется. Деятельность феминистского движения, различные исследования в области психологии, социологии, философии и культуры (работы Ш. Фурье, Дж. С. Милля, С. де Бовуар, Б. Фридан и др.), сексуальная революция, да и сама реальность XX в. значительно трансформировали традиционные представления о «сильном» и «слабом» поле, что не могло не отразиться в искусстве XX – XXI вв. Одним из авторов, в чьем творчестве ярко представлена подобная трансформация становится Т. Уильямс. Его герои не только представители богемы и маргинального мира, но также обладатели «нетрадиционных» гендерных качеств: мягкие, робкие, застенчивые мужчины («Что-то в нем не то», «Проклятье», «Мечта и чернокожий

массажист»), сильные, уверенные в себе женщины-лидеры («Матрац у помидорных грядок», «Опись имущества в Фонтана-Белла», «Мисс Койнт из Грина»). При этом в новеллистике Уильямса гендерное начало напрямую связано с оппозицией Жизни и Смерти, витальной и сексуальной энергией, которой в разной степени обладают указанные персонажи. Обратимся к анализу конкретных произведений.

Если говорить о ранних текстах писателя (рассказы 1930-х –1940-х гг.), их протагонистами нередко оказываются мягкие, робкие, романтически настроенные герои и героини («Звук приближающихся шагов», «Лицо сестры в сиянии стекла», «Что-то в нем не то» и др.). Один из взаимодействующих героев неизменно оказывается более стойким и приспособленным к обстоятельствам. Однако оба они являются носителями похожих качеств, их связывают общие интересы, схожие взгляды на общество, они вызывают схожую реакцию со стороны окружающих. Несмотря на взаимный интерес, отношения персонажей обречены. Более слабый партнер не способен сопротивляться давлению общества («Что-то в нем не то»), боится предпринимать решительные шаги («Звук приближающихся шагов»), оказывается добровольным затворником в собственной комнате или доме («Звук приближающихся шагов», «Лицо сестры в сиянии стекла»), страдает от насилия со стороны партнера («Двадцать семь тележек с хлопком»). Причина – страх, сковывающий героя, нерешительность, инфантильность, давление со стороны общества. Будучи юными, они не имеют жизненного и сексуального опыта, поэтому влюбленность делает их уязвимыми, они предпочитают спрятаться или сбежать: «Она залилась слезами и непременно убежала бы к себе в комнату, но Ричард успел перехватить ее у самой лестницы» [1, с. 323]. Эти герои несут на себе след **жертвы**, страдая от обстоятельств и социума. Исследователь А. В. Арсеева, исследуя драматические тексты писателя, называет подобных героев «мотыльками», отмечая что это герои-романтики, которые прячутся от реальности в собственные иллюзии [2, с. 3]. Если говорить о рассказах, то для персонажей подобного типа характерны слабая сопротивляемость обстоятельствам, страх перед сексуальностью и жизненным выбором, обреченность на неудачу. В трактовке самого писателя подобные герои получают обозначение **«проигравших»**: «... ведь суть всех человеческих игр заключается в том, что один выигрывает, а другой проигрывает, хотя часто слова “победа” и “поражение” не произносятся» [1, с. 556]. Причем «проигравшими» оказываются в разных произведениях как мужские, так и женские персонажи.

Будучи сам настроен на неудачу, писатель сочувственно относился к подобным героям. Однако традиционное американское общество с его идеалами успешности и *self-made man* достаточно презрительно относилось к мужчинам подобного типа. Как следствие, персонажи становятся изгоями, несмотря на талант («Звук приближающихся шагов») и стремление помогать другим («Проклятье», «Что-то в нем не то»). Нередко как женские, так и мужские персонажи оказываются хрупкими, беззащитными перед людской

жестокостью («Проклятье», «Двадцать семь тележек с хлопком») или внезапной болезнью («Сходство между футляром для скрипки и гробом»). Для многих из них добровольное затворничество синонимом своеобразной смерти при жизни («Темная комната», «Лицо сестры в сиянии стекла»).

Еще один тип героев, обреченных на поражение, но вступающих в открытый конфликт с обстоятельствами и обществом, «беглецы» («Из породы беглецов» – название экранизации знаменитой уильямсовской пьесы «Орфей спускается в ад»): «Самое важное», «Двое из одной команды», «Ночь игуаны», «Красное полотнище флага» и т. п. Герои данных произведений чуть старше (большинству из них около 30), их жизненный опыт – это череда взлетов и падений, отчаянные попытки обрести счастье, в том числе в любви. Отметим, что в уильямсовской картине мира гармоничные любовные отношения практически невозможны, несмотря на то, что персонажи второго типа нередко обладают привлекательностью и мощной сексуальной энергией. Условной гармонии достигают искатели эротических приключений («Двое из одной команды», «Рыцарь в поисках приключений») либо персонажи, сумевшие сохранить отношения без намека на сексуальную близость («Самое важное», «Двое из одной команды»). Вместе с тем их хрупкое счастье постоянно подвергается опасности: каждое новое приключение в любой момент может обернуться трагедией: «Поезд останавливается в том случае, когда происходит крушение – изнашивается сердце, лопаются кровеносные сосуды, отказывает печень или почки» [1, с. 299].

Причины невозможности счастья все те же: страх, инфантильность, бегство от реальности, неприятие патриархальной модели, давление со стороны общества: «Само их существование превратилось в непрерывную борьбу с обывателями, пылающими лютой злобой ко всему, что не вписывается в их представления о норме» [1, с. 297].

Одной из форм и одновременно причин бегства от реальности подобных героев и героинь становится их тяготение к иной гендерной модели, бесполости, образу **андрогена**. Как правило, это женские персонажи, неписывающиеся в традиционную систему отношений мужчины и женщины, отказывающиеся от семьи или секса: «И как он раньше не понял, что она – бесполовая?... Ей нет места в этом мире, ... беглянка, которой некуда бежать» [1, с. 221]. Нередко персонажи наделяются внешними признаками другого пола: в портрете Энтони Бернса («Мечта и чернокожий массажист») подчеркиваются «узкокостные женственные ножки» [1, с. 202], а в облике Морены («Рубио и Морена») – высокий рост и по-мужски крупные руки.

Интересно, что на примере историй «бесполовых» персонажей явственно проявляется авторский идеал отношений мужчины и женщины. Это связь, лишенная сексуальной составляющей и напоминающая отношения сиблингов, хотя они не являются братьями и сестрами в прямом смысле слова. «И все же наша любовь была – и остается – самой глубокой любовью нашей жизни...» [3, с. 168] – так пишет Т. Уильямс о своей сестре Розе;

схожее чувство испытывают и его герои, для которых: взаимопонимание и сочувствие оказываются связью более ценной и прочной, чем любовные узы: «...рукопожатие перед сном – все, что им по-настоящему нужно» [1, с. 342].

Третий тип персонажей условно можно назвать **«победителями»**. Если для мужчин и женщин жертв и беглецов характерны одинаковые стратегии поведения, то победители-мужчины и победители-женщины в авторской трактовке принципиально различны. Первые из них в большинстве безжалостны, жестоки, склонны к насилию (например, Джейб Торренс в пьесе «Орфей спускается в ад»), однако в новеллистике писателя представлены преимущественно женские персонажи данного типа. Их изображение, в отличие от изображения героев-мужчин, неоднозначно. Героини-победительницы невозмутимо идут своим путем, значительно отличающимся от патриархальной нормы, как правило, связанным с сексуальной раскованностью и колоссальной жизненной энергией: Альма («Желтая птица») герцогиня Гогенцальт-Казалинги («Опись имущества в Фонтана-Белла»), Валери Койнт («Мисс Койнт из Грина») и др. Тем не менее, в разных произведениях стратегия поведения и характеристика «победительниц» несколько отличается. Так, например, в образе Маргарет Поллит («Три игрока в летнюю игру») подчеркиваются черты женщины-вампа (грязные, покрашенные ярко-красным лаком ногти, «белые зубы, крупноватые для таких тонких губ» [1, с. 264]). Женитьба на ней погубила героя: «Она словно прижалась ртом к невидимой его ране и высасывала оттуда всю жизненную силу и веру в себя...» [1, с. 264]. Точно так же враждебность белокурой хозяйки дома становится последней каплей для главного героя рассказа «Проклятье».

Ряд героинь к типу «победителей» можно отнести весьма условно. Таковы Ольга Кедрова («Матрац у помидорных грядок») и героиня рассказа «Экстра». Если первая невозмутимо идет по жизни, «лениво старясь, но жадно лакая свою жизнь языком буйволицы» [1, с. 349], то вторая ведет неустанную и мужественную борьбу за существование. Ее жизненный путь труден, она смертельно больна, но ей свойственна «величавая простота королевы или крестьянки» [1, с. 509], одно присутствие героини наполняет дом музыкой.

Данному типу персонажей уделяется пристальное внимание в уильямсовских рассказах 1970-х гг. Будучи носителями мощной витальной энергии, в эти героини обречены на поражение в решающей схватке со смертью («Опись имущества в Фонтана-Белла», «Мисс Койнт из Грина» и др.). Их статус победителя связан с умением принимать жизнь такой, какая она есть, готовностью бороться с обстоятельствами, мощной сексуальной энергией, долгожительством. Они переживают многочисленных партнеров-мужчин, распоряжаются другими, выражают готовность идти по головам или становятся прародительницами рода. При этом полукровки и итальянки искреннее и чувственнее американок. Мужские персонажи, окружающие таких героинь, остаются слабыми, зависимыми, ранимыми (поэт-неудачник в

рассказе «Саббаха и одиночество»). Таким образом, в позднем творчестве писателя намечается смена традиционных гендерных ролей, героини становятся сильными, независимыми, сексуально раскованными. Сам писатель настойчиво повторял мысль о необходимости научиться принимать жизнь такой, какая она есть: «В конце концов высокий статус в жизни достигается благородством, позволяющим самый страшный опыт человеческой жизни переносить с благосклонностью» [3, с. 338]. Это умение он передоверяет женским персонажам последнего типа.

Итак, в новеллистике Т. Уильямса можно выделить три типа мужских и женских персонажей: «проигравшие» (жертвы), «беглецы», «победители». В поздних произведениях именно женское начало соотносится с силой, витальной и сексуальной энергией, готовностью бороться со смертью. В отличие от традиции, соотносящей женскую витальность с деторождением, в уильямсовской новеллистике она связывается с такими характеристиками, как сексуальная энергия, лидерство, борьба. В то же время идеальными отношениями в художественном мире Т. Уильямса являются отношения брата и сестры.

Библиографический список

1. Уильямс, Т. Лицо сестры в сиянии стекла / Т. Уильямс. – М.: Б. С. Г. – Пресс, НФ «Пушкинская библиотека», 2001. – 576 с.
2. Арсеева, А. В. Поэтическая правда Теннесси Уильямса (от лирики к лирико-философской драме): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Арсеева Алимпиада Викторовна. – М., 1980. – 24 с.
3. Уильямс, Т. Мемуары / Т. Уильямс. – М.: Подкова, 2001. – 360 с.

УДК 82: 8Р2

ББК 83.3(4Вл):83.3(2Рос=Рус)6

*Горшков С.М.
Челябинск*

*Эпизод исторической пьесы У. Шекспира «Ричард III»
на страницах романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*

Gorshkov S.M.

*The episode of Shakespear's historical play "Richard III" in
M.A. Bulgakov's novel "The Master and Margarita"*

Аннотация: В одном из эпизодов романа «Мастер и Маргарита» М.А. Булгаков использует материал исторической пьесы У. Шекспира, чтобы сатирически изобразить нравы современного ему советского общества.

Ключевые слова: отсылка, историческая пьеса, советское общество

Abstract: M.A. Bulgakov uses material from Shakespeare's historical play "Richard III" in one of the episodes from his own novel "The Master and Margarita" with the aim of demonstrating manners of contemporary Soviet society in a satirical way.

Keywords: reference, historical play, Soviet society

Творчество У. Шекспира либо вообще не рассматривается булгаковедами как источник тем и образов произведений Булгакова [1], либо к нему делаются очень частные, например, лексические, отсылки [2, с. 322 - 324]. Нам представляется, что один из эпизодов романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» может быть соотнесен с эпизодом пьесы У. Шекспира «Ричард III».

Семнадцатая глава романа «Мастер и Маргарита» («Беспокойный день») содержит с юмором написанную сцену посещения зрелищной комиссии бухгалтером Варьете Василием Степановичем, во время которого он, как и все служащие комиссии, становится свидетелем экстраординарного происшествия: председатель комиссии Прохор Петрович исчез, после того как запальчиво сказал «черти б меня взяли», оставив на своем месте один костюм, который, однако, разговаривает его голосом, подписывает бумаги и отвечает по телефону. Свидетельницей этой сцены, от которой читатель узнает подробности происшедшего, оказывается секретарь Прохора Петровича Анна Ричардовна. Безутешно рыдающая женщина безуспешно пытается привлечь внимание начальника в выражениях («Проша! где вы?»), которые можно истолковать как свидетельство наличия у нее отношений с Прохором Петровичем, выходящих за рамки служебных [3, с. 456 - 459]. Присутствие именно этого персонажа, с таким специфическим для нашей страны отчеством, и дает нам основания для проведения параллели с пьесой У. Шекспира.

Вторая сцена первого акта пьесы У. Шекспира «Ричард III» посвящена оболъщению Ричардом Глостером, представителем рода Йорков, победившего в ходе борьбы партию приверженцев прежней королевской династии Ланкастеров, впоследствии ставшим королем Ричардом III, леди Анны – вдовы Эдуарда, принца Уэльского. Оболъщение происходит во время похорон отца Эдуарда – короля Генриха VI Ланкастера [4]. Несмотря на то, что леди Анна имеет основания ненавидеть Ричарда, как убийцу своих близких (мужа и свекра), она поддается его заверениям, что свои преступления он совершил из любви к ней, и впоследствии становится его женой (что, кстати, является исторической правдой).

Совмещение в романе Булгакова в одном персонаже имени «Анна» и отчества «Ричардовна» может рассматриваться как отсылка к шекспировскому тексту. То, что председатель комиссии получил имя Прохор, а не Ричард, объясняется его нетипичностью для нашей страны. Сюжетная ситуация у Булгакова при этом представляет собой

перевертывание шекспировского сюжета: не мужчина, причастный к власти, добивается внимания женщины, а наоборот, женщина пытается привлечь к себе внимание находящегося у власти мужчины, скорбя от того, что терпит неудачу.

Справедливость нашего подхода доказывает разработка писателем данного эпизода в полной рукописной редакции романа (1928-1937 гг.). В ней секретаря зовут Сусанна Ричардовна [5, с.500 - 502]. В имени «Сусанна» в скрытом виде присутствует и имя «Анна», что опять отсылает нас к пьесе У. Шекспира. Однако это имя содержит и другой намек. Оно отсылает нас к истории, рассказанной в добавочном тексте к Книге Даниила («Спасение Сусанны Даниилом»: Дан. 13) о попытке обольщения девушки Сусанны двумя израильскими старейшинами (то есть, опять-таки, лицами, причастными к власти), закончившейся осуждением старейшин и оправданием девушки [6, с. 418].

Таким образом, и у Шекспира, и в Библии – похожие сюжеты обольщения женщин мужчинами. Булгаков в своем романе пародирует их: современные ему Анны (Сусанны) не нуждаются в обольщении сильных мира сего, а сами ищут их внимания.

Библиографический список:

1. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / И. Белобровцева, С. Кульюс. – М.: Книжный клуб 36.6, 2007; Соколов Б.В. Булгаков. Энциклопедия. – М.: Изд-во Эксмо, Изд-во Алгоритм, Изд-во Око, 2005; Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2007.
2. Яблоков Е.А. Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус. – СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2011.
3. Булгаков М. Белая гвардия; Мастер и Маргарита: Романы / Предисл. В.И. Сахарова. – Минск: Юнацтва, 1988.
4. Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Под общей редакцией А. Смирнова и А. Аникста. Т. 1. – М.: Государственное издательство «ИСКУССТВО», 1957.
5. Булгаков М.А. «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Изд. подготовил В.И. Лосев; Науч. ред. Б.В. Соколов. – М.: Вагриус, 2006.
6. Большой путеводитель по Библии: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993.

***РАБОТА С ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛЬЮ НА УРОКАХ
ЛИТЕРАТУРЫ В 5-6 КЛАССАХ***

Gorshkova A. K.

***WORKING WITH THE ARTISTIC DETAIL ON LITERATURE
LESSONS IN 5-6 CLASSES***

Аннотация: в научной статье описана классификация методов работы с художественной деталью на уроках литературы в 5-6-х классах. В этой статье также приведены фрагменты уроков, на которых были использованы некоторые из приёмов работы с художественной деталью.

Ключевые слова: художественная деталь в литературе, уроки литературы в 5-6-х классах, приёмы работы с художественной деталью.

Abstract: this scientific paper describes the classification of methods of working with an artistic detail in literature lessons in grades 5-6. In this article are also presented fragments of lessons, where some of the techniques of working with an artistic detail were used.

Key words: artistic detail in literature, literature lessons in grades 5-6, techniques of working with an artistic detail.

В. Е. Хализев приводит любопытное высказывание В. В. Набокова о художественных деталях: «Лунный свет обобщений – вещь хорошая, но лишь после того, как любовно собраны все солнечные мелочи книги» [3, 269]. Набоков призывает читателей трепетно относиться к этому элементу текста.

С помощью каких приёмов можно на уроке литературы обратить внимание школьников на эту значимую выразительную подробность, которая является важным «маркером адресации текста» [2,33]?

Существует несколько *направлений* в работе с художественной деталью.

К первому направлению группе относятся *традиционные формы работы*, нацеленные на обнаружение и истолкование деталей, составление, подбор ассоциаций и синонимов.

Вторая группа приёмов связана *выстраиванием гипотезы*. Например, по имеющимся в тексте фактам необходимо дорисовать портрет героя. Или угадать литературного персонажа по его описанию. Сюда же можно отнести и создание «Музея литературного героя». Рассмотрев представленные в

музее вещи, необходимо предположить, кто может являться хозяином этих вещей.

Третью группу назовём «*Одушевлением предметов*». Создание текстов: «Диалог неодушевлённых предметов», «Откровение вещи» (эти типы заданий были представлены в диссертации И. Сосновской [1]).

Наконец, четвёртая группа связана с работой с художественной деталью в *произведениях других видов искусств*.

Приведём фрагменты уроков в 5-6 классах, на которых были использованы некоторые из обозначенных выше приёмов.

Прочитав балладу «Светлана» В. А. Жуковского, попросили учащихся сравнить картины «Гадание Светланы» К. П. Брюллова и «Светлана» А. Н. Новоскольцева и сказать, кому из художников удалось запечатлеть портрет главной героини и передать волшебную мистическую атмосферу гадания. Мнения шестиклассников разделились: примерно треть класса назвала произведение А. Н. Новоскольцева наиболее удачным, *«потому что на нём изображена героиня более светлая, которой как раз подходит имя Светлана»*. Остальные учащиеся выбрали картину К. П. Брюллова, ведь *«именно этому художнику удалось передать страх, смущение и робость юной девушки, которой предстоит узнать свою судьбу»*. «В тексте Жуковский как раз говорит о том, что *«с тайной робостью она в зеркало глядится»*, - подтвердила эту точку зрения Елена Н. Кроме того, шестиклассник Дамир Н., увлекающийся рисованием, отметил, что *«на полотне «Гадание Светланы» мы видим лицо героини с необычного ракурса, ведь она сидит к нам спиной, а её лицо отражается в зеркале»*. Его одноклассница, Юлия М. сказала, что *«на картине А. Н. Новоскольцева в глаза бросается прежде всего остального богатое и роскошное одеяние девушки, её драгоценности (длинные серьги, золотое ожерелье), а К. П. Брюллов же показал не внешнюю, а внутреннюю сторону героини, поэтому его работа наиболее удачна»*. «Кроме того, зеркала на этих картинах соответствуют образам девушек – на картине А. Н. Новоскольцева мы видим, что раму зеркала украшает причудливый орнамент, в то время как Светлана К. П. Брюллова глядит в обыкновенное зеркало», - отметила Полина К. Таким образом, сопоставление разных произведений искусства привело школьников к более полному и точному пониманию образа Светланы, это было сделано с помощью осмысления живописных деталей.

При знакомстве с романом А. С. Пушкина «Дубровский» мы предложили нескольким учащимся оформить выставку для «Музея литературного героя». Данную форму работы мы проводили на одном из первых уроков по этому произведению. Поэтому получилась выставка вещей, принадлежащих Троекурову и Андрею Дубровскому. Безусловно, школьники догадались, в домах каких героев могут находиться эти вещи. Далее мы предложили шестиклассникам самим разделить предметы на две группы: какими владеет Дубровский, какими – Троекуров? В результате в первой оказалась старая фотография в деревянной рамке, потрёпанный

ошейник, несколько писем и подобие хозяйственных счетов того времени. Ко второй школьники отнесли вещи куда более роскошные: небольшая блестящая шкатулка, стеклянный графин, три открытки с изображениями гончих, статуэтка собаки и новый кожаный поводок. Так учащиеся смогли приблизиться к героям и обогатили свои представления о них.

На уроках мы использовали и произведения других видов искусств при работе с художественной деталью. Например, анализируя финал *повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба»*, показали учащимся фрагмент одноимённого фильма 2009 года, снятого Владимиром Бортко. Школьники увидели одну из последних сцен произведения – битву с гетманом Потоцким. Намеренно показывали шестиклассникам этот эпизод, выключив звук, а фрагмент, когда Тарас Бульба наклоняется, чтобы поднять люльку с табаком, пропустили. После этого учащимся нужно было догадаться, почему остановился и повернул назад главный герой. Почему Тарас ждал, когда уедут все его товарищи? Ксения С. предположила: *«Тарас остановился и ждал, когда другие казаки уедут, чтобы в одиночку вернуться – не хочет, чтобы его товарищи пострадали»*. Богдан С. догадался, что герой забыл какую-то вещь, потому что в фильме, *«перед тем как остановиться, главный герой прикоснулся к груди, будто пытаясь найти что-то под кольчужой»*. После нескольких секунд размышлений и поиска ответа в текстах Георгий И. первым правильно назвал причину остановки главного героя: *«Он хотел вернуться за люлькой с табаком»*. Далее мы снова вернулись к фильму и снова посмотрели данный фрагмент, с включённым звуком, ничего не пропуская. Как люлька показана в фильме? С помощью учителя школьники проанализировали этот эпизод: люлька в кинематографической ленте показана крупным планом, мы видим, как Тарас наклоняется, чтобы вернуть потерянный предмет, как крепко он сжимает дорожную ему вещь. Режиссёр отводит на всё это десять секунд, т. е. растягивает временной промежуток, если сравнивать со схватками, битвами и другими сценами. Кроме того, Егор С. заметил: *«В фильме видно, что этот поступок Тараса помог его товарищам бежать, ведь так старый атаман ненамеренно задержал своих врагов»*. Матвей К. заметил ещё одно отличие: *«В фильме видно, что атаман храбро сражается с нападающими на него воинами, буквально откидывает от себя одновременно шестерых, а в тексте говорится по-другому: «а тем временем набежала вдруг ватага и схватила его под могучие плечи. Двинулся было он всеми членами, но уже не посыпались на землю, как бывало прежде, схватившие его гайдуки»*.

Беседуя о рассказе *И.С. Тургенева «Бирюк»* мы попросили шестиклассников выписать как можно больше деталей, которые помогают нам представить избушку лесника. В результате получилась такая картина: *«Одна комната, закоптелая, низкая и пустая, без полатей и перегородок», «на стене висит изорванный тулуп», «в углу валяется груда тряпок», «лучина на столе», «крошечная скамейка» и т. д.* Попросив учащихся резюмировать вышесказанное, получили следующие ответы: *«это дом бедного человека,*

почти нищего», «в этой комнате нет даже самого необходимого», «непонятно, как они выживают втроём в таких условиях». Что же привело Бирюка к такой бедности? Шестиклассники отвечали по-разному: семейное горе, бегство жены, несчастная судьба. Кто-то из учащихся сказал, что у него неприбыльная работа. Почему же? Задаём провокационный вопрос: может, он с ней не справляется? Сразу же получаем возмущённые возражения учащихся - Максим Б. и Андрей К. приводят доказательства из текста: «Не бывало ещё на свете такого мастера своего дела», «вязанку хворосту не даст утешить», «и ничем его взять нельзя: ни вином, ни деньгами; ни на какую приманку не идёт». Таким образом, учащиеся приходят к мысли, что усердная служба Бирюка недостаточно хорошо оплачивается, ведь он крепостной. Это, по мнению шестиклассников, и объясняет угрюмость и одиночество Бирюка.

Читая *рассказ Л. Н. Толстого «Бедные люди»* в классе, первым делом обратили внимание школьников на следующие пейзажные и интерьерные детали: «свистит и воет ветер и, плескаясь и разбиваясь о берег, гудят волны», «темно и холодно», «на море буря» и «в рыбацкой хижине тепло и уютно», «сидит у огня Жанна», «земляной пол чисто выметен», «в печи не потух ещё огонь». Попросили учащихся ответить на вопрос: можно ли обойтись без них в произведении? Шестиклассница Софья Н. сказала, что *«нельзя обойтись без этих деталей, ведь они создают противопоставление, необходимое Л. Н. Толстому»*, а Виктория Б. добавила: *«Уже в начале рассказа мы видим ту теплоту, тот свет, который освещает Жанну и её семью»*. Далее поставили перед учащимися задачу найти другие интерьерные детали в рассказе и определить их роль в тексте. Школьники быстро справились с этой задачей, отыскав их: «в избушке было сыро и холодно», «постель прямо против двери», здесь же шестиклассники назвали и несколько портретных деталей: «соседка лежит так тихо и неподвижно», «холодное посиневшее лицо», «бледная мёртвая рука», «голова закинута назад». Рассуждая о роли этих деталей, Янина Б. сказала, что *«всё это - отпечатки смерти, мы понимаем – в этом доме произошла беда, умерла мать»*.

После прочтения *рассказа А. П. Чехова «Толстый и тонкий»* мы решили обратиться к другой области искусства – кинематографу – и попросили словесно описать портреты с использованием «вычитанных» в тексте художественных деталей или подобрать фотографии актёров, внешность которых, на их взгляд, соответствует внешности героев данного произведения. Большинство шестиклассников выбрали второй вариант. Это задание никого из учащихся не оставило равнодушным и позволило приблизить рассказ А. П. Чехова к современным школьникам.

Метод сопоставления использовали, когда говорили о *произведении И. А. Бунина «Лапти»*: дали задание выписать и сравнить все слова, связанные с валенками Нефёда и лаптями, предназначенными для больного ребёнка. Получились такие ряды: «разбитые», «всё в снегу, всё обмёрзло» (относятся

к валенкам) и «новенькие ребячьи лапти», «красные лапти». Учащиеся догадались, что валенки связаны с белым цветом, т. е. со смертью, а лапти – с красным, т. е., наоборот, с жизнью. Это противопоставление усиливается и с помощью других деталей, связанных как с красным цветом и теплом («дрожащее хмурое пламя», «стена казалась ему огненной»), так и с холодом и мраком («непроглядная вьюга», «бледный сумрак», «холодный дом»). Всё это помогло шестиклассникам прийти к мысли о борьбе жизни и смерти в рассказе И. А. Бунина, о том, что «уходящая жизнь поддерживает начинающую». Шестиклассник Матвей О. сказал о том, что это *«замечательный рассказ о самопожертвовании, ведь Нефёд добровольно подписывает себе смертный приговор, тем самым уступает жизненную дорогу ребёнку»*.

Таким образом, необходимо работать с художественной деталью на каждом уроке литературы. Разнообразие существующих на данный момент приёмов способствует не только развитию способностей обнаружения и истолкования художественной детали у учащихся, но и делает процесс анализа текста увлекательным и непредсказуемым занятием, к которому юные читатели не смогут остаться равнодушными.

Библиографический список

1. Сосновская, И. В. Литературное развитие учащихся 5-8 классов в процессе анализа художественного произведения [Текст]: дис. ... д-ра. пед. наук: / И.В. Сосновская. – М., 2004.– 510 с.

2. Стрелец, Л. И. Коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе [Текст] / Л.И. Стрелец // Филологический класс. – 2016. – №2. – С.31–35.

3. Хализев, В. Е. Теория литературы [Текст] / В. Е. Хализев. – М.: Высш. школа, 1999. – 400 с.

УДК ИФ
ББК 82.3(4)

Мамонова Н.В.
Челябинск

Сказочный дискурс как мир ценностных ориентиров (на материале британских фольклорных сказок)

N. Mamonova

Fairy tale discourse as a world of valuable reference points (on material of the British folklore fairy tales)

Аннотация: В данной статье рассматривается британский ценностный ориентир, представленный локальным концептом «prosperity» (процветание) и его взаимосвязь с процессами глобализации. Британский сказочный дискурс рассматривается в свете идей фрактальной самоорганизации его

смысловых компонентов на примере модели «раскручивающаяся спираль» на материале британской фольклорной сказки «The Tale of Ivan».

Ключевые слова: британский сказочный дискурс, ценностные ориентиры, фольклор, фрактальное моделирование, концепт, сказка, глобализация, раскручивающаяся спираль.

Abstract: In this article the British valuable reference point presented by a local concept "prosperity" and its interrelation with globalization processes is considered. The British fairy tale discourse is considered in the light of the ideas of fractal self-organization of his semantic components on the example of the "untwisted spiral" model on the material of the British folklore fairy tale "The Tale of Ivan".

Key words: the British fantastic discourse, valuable reference points, folklore, fractal modeling, concept, the fairy tale, globalization, the untwisted spiral.

В наше время скоростей, технологий и возможностей многие исследователи недооценивают значимость и роль сказочного дискурса, репрезентирующего базовые ценности и ориентиры того или иного этноса. Фольклорные сказки возвращают нас к истокам бытия, фундаментальным аксиомам, выработанных веками через непрерывный опыт, передаваемый из поколения в поколение, свернутый в небольшие сюжеты и поучительные истории.

Ценностная палитра того или иного социума, сформированная столетиями, запечатленная в фольклоре, задает векторы развития обществу в целом и в частности. В связи с повсеместным распространением новейших технологий в мире и ускорением информационного обмена происходит глобализация не только экономического, но и лингво-культурологического пространства.

Экспансия английского языка в интернет сети неоспорима. Все это многообразие текстов и формирует огромный смысловой массив, именуемый англоязычным дискурсом, в котором ризомно переплетены всевозможные разновидности дискурсов, объективированные в текстах. Тексты в глобальном интернет пространстве – это больше чем ряд символов, передающих заданный автором смысл. Первоначальное значение может изменяться вплоть до противоположного, подвергаясь каскадам интерпретаций читателей и влиянию коллективного соавторства. Именно через интернет технологии и прочие средства массовой информации происходит распространение лингвокультурных ценностей англоязычного дискурса, матрицей, которого является британский сказочный дискурс.

В сказках отражены культурные доминанты, нормы и правила жизни, воспеваются определенные качества и характеристики героев. В

фольклорных сказках постулируются представления о том, как необходимо поступать в тех или иных ситуациях, описывается жизненный опыт предыдущих поколений.

В связи с этим, исследование британского сказочного дискурса с лингвокультурологических позиций выявляет новые, неисследованные стороны проблемы, раскрывающие первопричину унификации и глобализации культурных ценностей, проявляющихся, прежде всего, на языковом материале.

Как утверждает ряд исследователей, родиной глобализации стала именно Британская Империя. Вновь как в Средние века, сегодня американская культура ведет свой «крестовый поход» и колонизацию, не только экономическую, но и культурную в каждом уголке нашего современного мира. История повторяется как по фрактальной модели «раскручивающаяся спираль», но уже на новом уровне и в больших масштабах, стирая самобытное «фольклорное сознание» разных этнических групп [1].

Тексты – это всего лишь набор знаков, за которыми скрывается смысл. Понимание текста приходит через изучение уклада и менталитета англосаксонского сообщества, его стереотипы мышления. Менталитет репрезентирует специфику той или иной культуры, ее особенности. Трансформация менталитета имеет место быть лишь при знаменательных, устойчивых переменах в культуре этноса. К таковым изменениям можно отнести процессы глобализации (зачастую называемые американизацией), многократно усиленные посредством интернет-технологий.

Восприимчивость к обновленному лингвокультурному коду, отмечает А.И. Уткин, способствует сегодняшняя непривязанность глобальной культуры «ни к определенному месту, ни к четко ограниченному историческому периоду» [2]. Ценности глобальной культуры, транслируются глобальными коммуникационными системами повсеместно и ниоткуда.

Фольклорное сознание этнических сообществ размывается и подменяется глобальными, англосаксонскими ценностями, транслируемые англоязычным дискурсом. Как отмечает Р. Пеллз, американская культура также восприимчива влиянию других культур, являясь «своего рода репликой мира» [3]. Однако стоит отметить, что у истоков американской культуры стоит именно британская прародительница, сохраняющая стержневые представления и ценности социума.

В сказочном дискурсе практически все герои четко делятся на положительных и отрицательных, тем самым иллюстрируя какие качества и модели поведения необходимо развивать в себе читателю, кристаллизованные в локальных концептах британского сказочного дискурса. Рассмотрим данные особенности на примере кельтской фольклорной сказки «The Tale of Ivan», в которой главный герой Айвн (Ivan) отправляется на поиски заработка далеко на Восток. В данной сказке

смысловое развитие системы реализуется по фрактальной модели «раскручивающаяся спираль», где движение концепта «prosperity» (процветание) направлено от периферийной области к ядерной. В периферийной области локального концепта «prosperity» актуализируются лексемы «work» (работа, заработки), «search» (поиск) и словосочетания «fair leave» (справедливый отъезд), «travelled far» (путешествовал в дальние края) (Рис.1).

Айвн устраивается на работу и заключает с хозяином устный договор об оплате своего труда – три фунта в год.

«...and at last came to the *house of a farmer* and asked for work.

“What work can ye do?” said the farmer. “I can do *all kinds of work*,” said Ivan. Then they agreed upon *three pounds* for the *year’s wages*» [4, p.130].

Концепт «prosperity» получает свое смысловое развитие через такие лексические единицы как «all kinds of work» (любая работа), «wages» (оплата труда, вознаграждение за труд), а также «house» (дом) и «farmer» или «master» (фермер или хозяин).

Вместо годовой оплаты труда хозяин трижды дает Айвну ценные советы, которые являются залогом успеха в жизни британца. После первого года усердной работы герой получает первый совет, который гласит: никогда не сворачивай со старой дороги ради новой.

«Then said the master, “Never leave the *old road* for the sake of a new one.”» [Там же]

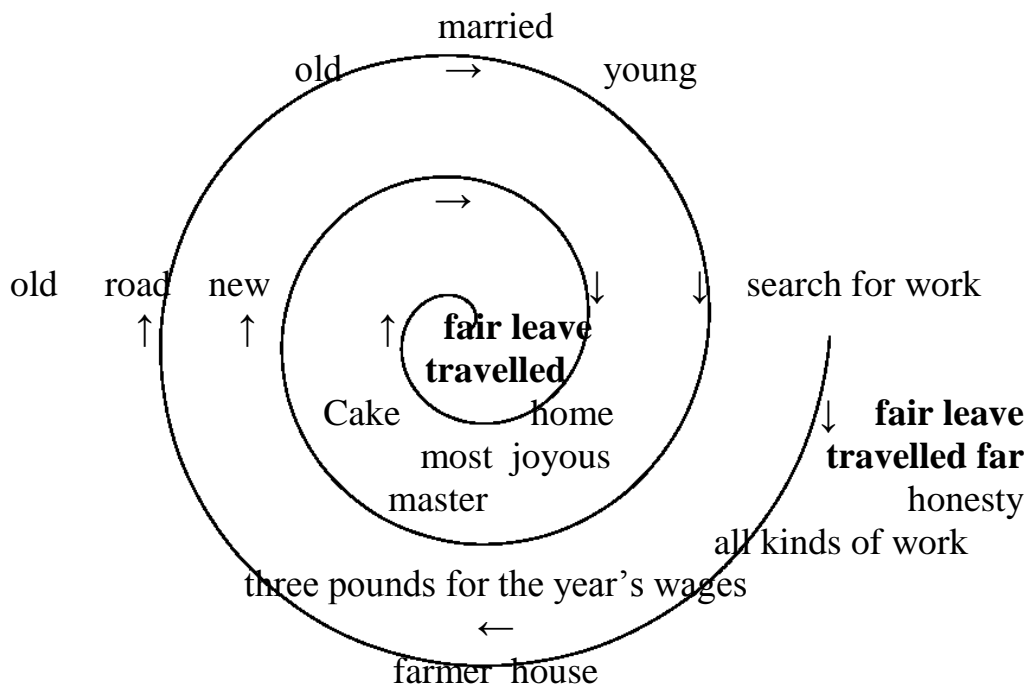


Рис.1. Первые три витка «раскручивающейся спирали» концепта «prosperity» в кельтской фольклорной сказке «The Tale of Ivan».

Второй совет предостерегает: никогда не останавливайся на ночлег в том доме, где хозяин старик, у которого молодая жена.

«Ivan took instead a piece of advice, and this was it: “Never lodge where an old man is *married* to a young woman.”» [4, p.131]

Наконец, после третьего года труда Айвн получает третий совет, который утверждает, что честность – это лучшая политика.

«...at the end of the third year, when the piece of advice was: “Honesty is the best policy.”» [4, p.131].

Каждый год работы, несущего новые смысловые компоненты, представляет нам очередной виток спирали. Переход на следующий, более качественный уровень иллюстрируется притоком новых смысловых компонентов, таких как новые советы, постулирующие основы успешной жизни для простого жителя Британии. Данные пожелания кристаллизуют всю мудрость и разумность британского этноса. Советы очень реалистичны и логичны, применимы к повседневной жизни. Дается практическое руководство к действию, как достичь процветания.

Лексемы «old road» (старый, проверенный путь), «married» (женитьба), «honesty» (честность) объективируют смысловое развитие локального концепта по спирали, иллюстрируя определенную консервативность в организации своей жизни в представлении британцев.

«“Don’t go to-day,” said his master; “my wife bakes to-morrow, and she shall make thee a *cake* to take home to thy good woman.”

And when Ivan was going to leave, “Here,” said his master, “here is a *cake* for thee to take home to thy wife, and, when ye are most joyous together, then break the cake, and not sooner.”

So he took *fair leave* of them and travelled towards home...» [4, p.131]

Лексические единицы «cake» (пирог), «home» (дом, домашний очаг), «thy good woman» или «wife» (эта хорошая женщина или жена), «most joyous» (самый радостный) репрезентируют переход смысловой системы на качественно новый уровень, приближая к креативному аттрактору, главной идеи сказки. Вновь повторы «fair leave» и «travelled» придают рекурсивность и иллюстрируют смысловое развитие от периферии к его ядру концепта «prosperity».

Трижды Айвн попадает со спутниками в сложные ситуации, которые могли бы закончиться ограблением, казнью через повешание, наказанием. Однако Айвн следует советам своего хозяина, избегает трудностей, более того, каждый раз помогает выбраться из них своим спутникам-торговцам («merchants»).

Каждый виток объективируется лексической антонимией «new road» (новая дорога) и «old road» (старая дорога), «a weak old man» (старик), «turning the spit» (с капающей слюной) и «young and pretty» (молодая и привлекательная), иллюстрируя флуктуационные процессы в системе, ее неустойчивость.

Лексемы «purse» (кошелек), «castle» (замок), «lord» (господин), «servant» (слуга) появляются по мере приближению к ядерной области концепта «prosperity».

ядерная часть концепта «prosperity» представлена такими лексическими единицами как «most joyous» (самый радостный), «master's cake» (пирог хозяина), «his wages for the three years», а также «purse» (кошелек), «money» (деньги), «thief» (вор), «great lord» (достопочтенный господин).

Локальный концепт «prosperity» представлен лексическими единицами периферийной области, иллюстрирующими представление об успешной жизни простого жителя Британии. Залог успеха сводится к трем правилам:

- 1) старая и проверенная дорога лучше новой,
- 2) видима беда, коли у старого жена молода,
- 3) честность – лучшая политика.

Ядро концепта «prosperity» представлено лексемой «wages» (доход, оплата за труд). Все вышеуказанные правила, с позиций британского сообщества, обеспечивают благополучие и процветание работающего человека, крестьянина в Британии.

Через фольклорные сказки просматриваются особенности менталитета британского этноса, его ценностные ориентиры, распространяющиеся по всему миру через процессы глобализации. Советы и ориентиры, задаваемые в британских фольклорных сказках, весьма практичны и приемлемы и для нашего бытия.

Библиографический список

1. Голованов, И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX-XXI вв.) [Текст]: монография / И. А. Голованов. – Челябинск, 2009. – 251 с.
2. Уткин А.И. Мировой порядок XXI века. [Электронный ресурс] / Москва: Издательство «Эксмо», 2002. -512 с. (Серия «История XXI века») Режим доступа: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/U/UTKIN_Anatoliy_Ivanovich/_Utkin_A.I..html#013 (дата обращения 10.09.2017).
3. Pells R. “Is American culture “American” Ejournal USA Global issues / february 2006, pp.25-29.
4. Jacobs, J. More Celtic Fairy Tales [electronic resource] / J. Jacobs. [Online]: <http://www.surlalunefairytales.com/authors/jacobs.html> (date of visit: 27.04.17).
5. Мамонова, Н.В. Фрактальная самоорганизация британского сказочного дискурса: монография [Текст] / Н. В. Мамонова. – Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2016. – 212 с.

**ОБРАЗ САДА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КАК ОБЪЕКТ
ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

Novikova V.P.

**THE IMAGE OF THE GARDEN IN ENGLISH LITERATURE AS THE
OBJECT OF A LINGUOPOETIC ANALYSIS**

Аннотация: Доказывается, что образ сада является одним из центральных как в детской, так и взрослой английской литературе начала XX века. Лингвопоэтический анализ, подразумевающий выделение ключевых аспектов концептуального и эмотивного содержания, позволяет оценить созданный образ максимально качественно и объективно, раскрывая особенности авторского мировидения.

Ключевые слова: английская литература, лингвопоэтический анализ, художественный образ, образа сада

Abstract: The image of the garden is recognized as a central one in English literature of the beginning of the XX century. Linguopoetic analysis, presupposing highlighting of key aspects of conceptual and emotive content, allows to achieve an objective and qualitative assessment of the image under consideration, along with revealing author's picture of the world.

Key words: English literature, linguopoetic analysis, artistic image, the image of the garden

Подготовка бакалавра педагогического образования по профилю «Иностранный язык. Иностранный язык» предполагает формирование прочных практических навыков и умений в области анализа и интерпретации текста. Анализ и интерпретация текста способствует общезыковой подготовке студента, позволяет постичь законы функционирования языка и изучить средства, используемые языком для создания различных прагматических эффектов, расширяет общенаучный кругозор через ознакомление с ведущими англоязычными писателями и затрагиваемой ими проблематикой. Овладение практическими навыками системного многоуровневого анализа художественного текста предполагает описание его общелитературных, композиционных, лингвостилистических, содержательных характеристик. Лингвопоэтика объясняет, какими языковыми средствами и приемами эксплицируются смыслы в

художественном тексте и оказывается эмоционально-эстетическое воздействие на читателя. При таком анализе непременно должны быть учтены сюжетно-композиционные характеристики произведения и актуализированные в нем данные вертикального контекста. Объем привлекаемой затекстовой информации определяется как интенцией текста, так и интенцией интерпретатора. Цель лингвопоэтического анализа «состоит в том, чтобы определить, как та или иная единица языка включается автором в процесс словесно-художественного творчества, каким образом то или иное своеобразное сочетание языковых средств приводит к созданию эстетического эффекта» [3].

Художественный текст – это «продукт выбора художником «участка действительности» и отражение индивидуального процесса его познания» [5]. Таким образом, на художественное произведение влияет сложная система субъективных и объективных факторов, обеспечивающих его уникальность и идейную ценность. Таким образом, любое художественное произведение отражает объективную реальность, прошедшую сквозь призму взглядов художника, его картину мира (систему ценностей, интересов, убеждений). Художественный текст связан с другими текстами, отсылает к ним или вбирает в себя их элементы. Эти межтекстовые связи влияют на его смысл или даже определяют его. Учет межтекстовых связей может служить одним из «ключей» к интерпретации литературного произведения. Межтекстовые (интертекстуальные) связи выявляют подтекст произведения и определяют его полифонию (многоголосие), которая обусловлена обращением к «чужому» слову с присущими ему смыслами и экспрессивно-стилистическим ореолом [2,306].

«Художественный образ – форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преображаемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии» [6,241]. Необыкновенно сложная и порой противоречивая система взглядов художника определяет структуру произведения в целом и структуру художественных образов. Восприятие образа – не пассивно-созерцательный акт. Идеальный читатель – не только сопереживатель писателя, но и сотворец художественного образа. Творческой фантазией и эстетическим чувством должен обладать не только писатель, создавший произведение, но и читатель, который из слов, строчек воссоздает художественный образ, дает написанной книге реальную жизнь [8,31]. «Психологическая действенность образа в искусстве основана на том, что образ воспроизводит в сознании прошлые ощущения и восприятия, конкретизирует информацию, получаемую от художественного произведения, привлекая воспоминания о чувственно-зрительных, слуховых, тактильных, температурных и других ощущениях, полученных из опыта и связанных с психическими переживаниями. Все это делает читательское восприятие литературного произведения живым и конкретным, а получение художественной информации становится при этом активным процессом» [1].

Образ всегда отличается экспрессивностью, а часто эмоциональностью и оценочностью.

Образ сада как волшебного, мифического пространства получил особенно широкое распространение на страницах как взрослой, так и детской английской литературы начала XX века. В своих произведениях для детей Беатрикс Поттер, Артур Милн, Джеймс Барри, Кеннет Грэхем и Льюис Кэрролл используют английский сад, словно те служат убежищами или святилищами. Сад часто служит не только задним планом для действия, но и определяет всю атмосферу книги. Так Р.Л. Стивенсон озаглавил свой поэтический сборник «Детский сад стихов», а один из двух сборников Кейт Гринуэй, к которым она сама создала и текст, и иллюстрации, носит название «Сад с бархатцами». Однако произведениями, в которых образ сада раскрыт наиболее полно, являются два романа, в настоящее время считаемые классикой английской детской литературы: «Таинственный сад» (The Secret Garden, 1909) Фрэнсис Бернетт (Frances Burnett, 1849-1924) и «Том и полночный сад» (Tom's Midnight Garden, 1958) Филиппы Пирс (Philippa Pearce, 1920-2006). В этих произведениях сад выступает символом идеального, вневременного, целительного, прослеживается параллель «земной сад как отражение сада небесного»[9]. Исходя из натурфилософии романтиков и христианского мировоззрения, авторы используют различные языковые, синтаксические и стилистические средства для создания этого образа: повторы на различных уровнях, обособления, параллельные конструкции, полисиндетоны и асиндетоны, метафоры, олицетворения, эпитеты, сравнения, гиперболы. Благодаря им, сад предстаёт как мир детства, уединенный уголок, волшебный, идеальный, целительный сад. Прототипом образа сада, созданным на страницах произведений для детей, служит библейский сад Эдем. Однако авторы приносят в эту концепцию свои идеи, изменив ее в соответствии со своими художественными принципами. В таинственных садах детских писателей, в отличие от Библейского Эдема, связанного с грехопадением и потерей, царят оптимизм, доброта и трудолюбие, а положительный настрой и вера в себя являются залогом успеха и процветания. Многие герои уподобляются библейским ангелам, а проповедуемые ими ценности совпадают с общехристианскими. Природа приравнивается к самому мирозданию – причем проникнуть в его законы могут только дети, чье сознание отличается особенной духовной прозорливостью.

Глубинные смыслы несёт образ сада в произведениях для взрослых. Сад в произведении английской и новозеландской писательницы К. Мэнсфилд «Блаженство» является важнейшим художественным образом. Образ сада и грушевого дерева (аллюзия на библейское Дерево познания добра и зла, посаженное Богом наряду с Древом жизни посреди Эдемского сада и являющееся центром сюжета грехопадения) благодаря технике литературного монтажа становится ключевым в раскрытии внутреннего мира героини произведения Берты Янг. В преддверии вечеринки, на которую Берта

и её муж пригласили представителей так называемой «богеми», делая последние приготовления, Берта распахивает окно в сад. Эффект монтажа позволяет оставить весь сад на заднем плане и поместить в фокус главную деталь – грушевое дерево. Использование инверсии, уточняющей конструкции, создаёт эффект затемнения, когда изображение постепенно появляется из темноты. Читатель как бы переводит взгляд в глубину сада и глазами Берты смотрит на дерево. Использование эпитетов с положительной коннотацией, прилагательных в превосходной степени, передаёт восторженное состояние Берты, её идеалистическую, во многом детскую картину мира. Сравнение дерева с кораблём на фоне успокоившегося небоморя создаёт ещё один мощный образ корабля-странника, нашедшего свой покой в бухте семейной жизни. В создании кинематографического эффекта общего плана участвуют многочисленные цветы: они яркие, благоухающие, меланхоличные. К.Мэнсфильд воздействует на различные чувства читателя благодаря не только зрительным, но и «одорологическим» образам. Коварный змей-искуситель появляется в образе двух кошек, крадущихся через сад. Образ сада и дерева появляется ещё раз в конце произведения, когда Берта становится случайным свидетелем обмена интимными нежностями между своим мужем и мисс Фултон. Охваченная романтической атмосферой вечера, она вдруг понимает, что муж изменяет ей с другой женщиной. Слова мисс Фултон «Ваше прекрасное грушевое дерево!», эхом звучащие в сознании Берты, приобретают совсем другое значение: падение человека из состояния высшего невинного [блаженства](#) в состояние [страданий](#) и греховности [7].

Образ сада в романе «Портрет Дориана Грея» организует хронотоп произведения и определяет дальнейшее развитие событий в жизни главного героя. О. Уайльд создает мозаичный образ сада, вставляя отдельные упоминания о нем в разговор Бэзила Холлуорда с сэром Генри или последнего с Дорианом Греем. Периферийными элементами образа сада выступают цветы. Так, на страницах романа «Портрет Дориана Грея» лилия выступает в роли символа чистоты и юности, когда в саду, в разговоре с Дорианом, лорд Генри убеждает его всеми силами сохранить молодость и красоту, которую безжалостно отнимет время [4].

Сад в произведении Д.Г. Лоуренса «Радуга» не только служит фоном для передачи эмоционального состояния и настроения героев, но и живёт собственной жизнью, будучи элементом вселенского бытия. Синестезия, межчувственные ассоциации, участвующие в создании художественного образа сада, воплощают сложность, многогранность чувственного восприятия мира являясь ключом к описанию характеров, времени и места (*acoldscent, awhitevirginscent, coldlyblue, softgold, shineinsilence, splashedandspiltstars, splashthedarkness, liquidbrilliant*).

Правильная интерпретация художественного текста подразумевает не только его концептуальный анализ, но всестороннее изучение всех средств языка на фонетическом, морфологическом, стилистическом уровне. В отличие от лингвостилистического анализа, которому может быть

подвергнут любой отрывок из любого текста, лингвопоэтический разбор можно начинать только тогда, когда прочитано и прочувствовано все произведение целиком. От исследователя требуется проникновение в идейный замысел писателя, знакомство с его мировоззрением и эстетической позицией, способом художественного мышления, отношением к культурно-филологической традиции [3]. Лингвопоэтический анализ, подразумевающий выделение ключевых аспектов концептуального и эмотивного содержания, использование культурного кода, позволяет внести уточняющие акценты в образ сада, а через него и в образ главных героев произведений английских писателей начала XX века. Именно такой метод помогает читателю в полной мере осознать и воспринять эмоционально-эстетическое воздействие, оценить созданный образ максимально качественно и объективно, познакомиться с особенностями авторского мировидения, открывая для себя значение его внутренних потаённых смыслов.

Библиографический список

1. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов [Текст] /И.В.Арнольд. – М.: Флинта, 2002. -384с.
2. Бахтин, М. М. Язык в художественной литературе [Текст]/ М. М. Бахтин/ Собр. Соч.: в 7 т. – Т. 5 – М.: Русские словари, 1997. – 306 с.
3. Борисова, Е.Б. Художественный образ в английской литературе XX века автореф. дис.докт. филол. наук [Текст] / Е.Б. Борисова. – Самара, 2010. – 18с.
4. Кирдяева, О.И. «Завещание Оскара Уайльда» П. Акройда: трансформация мифологем портрета, Мефистофеля и сада в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» [Электронный ресурс] / О.И.Кирдяева, 2017– Режим доступа: <http://vestnik.rsu.edu.ru/wp-content/uploads/2017/04/16.%D0%9E.%D0%98.%D0%9A%D0%B8%D1%80%D0%B4%D1%8F%D0%B5%D0%B2%D0%B0.pdf>. – [Дата обращения: 10.11.2017].
5. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста: Учебное пособие [Текст]/ В. А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
6. Мясников, А. Образ // Словарь литературоведческих терминов [Текст]/ под ред. Л. Тимофеева, С. Тураева. – М., Просвещение, 1974. – 509 с.
7. Новикова, В.П. Лингвопоэтический анализ образа сада (на основе рассказа К.Мэнсфильд «Блаженство») [Текст]/ В.П.Новикова // Вестник Челябинского государственного университета. Челябинск, 2015. №2. С.264-273.
8. Романова, С. И. Художественный образ в пространстве семиотических отношений. [Текст] //Вестник МГУ; Серия 7. – 2008. - №6. – С. 28-38
9. Фельдман, Е.А. Образ сада-рая в английской детской литературе XX века [Текст] /Е.А.Фельдман//Вестник МГОУ; Серия «Русская филология». – 2014.–№2. –С.155-163.

Рассказ Д. Константайна «Чай в «Мидлэнде»: к вопросу о диалоге искусств

Sedova E.S.

Dialogue of arts in the short story *Tea at the Midland* by D. Constantine

Аннотация: В статье анализируется диалог искусств в рассказе Д. Константайна «Чай в «Мидлэнде», который представлен через культурные аллюзии: барельеф Э. Гилла «Навсикая, встречающая Одиссея» и отсылки к гомеровскому эпосу в пересказе героини. Мы приходим к выводу, что герои гомеровского эпоса соответствуют действующим лицам из произведения британского писателя, но с той разницей, что Константайн усиливает психологизм изображенной им ситуации. Уникальность рассказа Д. Константайна заключается в том, что типичная история оказывается вписанной во вневременной контекст.

Ключевые слова: Д. Константайн, Гомер, «Одиссея», миф об Одиссее и Навсикае, Э. Гилл, психологизм.

Abstract: The article is devoted to the dialogue of arts in D. Constantine's *Tea at the Midland*. It is presented through cultural allusions: Eric Gill's bas-relief "Odysseus Welcomed from the sea by Nausicaa" and some references to Homer's epic poem in the retelling of the woman. We come to the conclusion that the characters of Homeric epic are corresponded to Man and Woman from D. Constantine's story; the difference is that the British author deepens *psychologism of that story*. Constantine's story is inscribed in timeless context.

Key words: D. Constantine, Homer, *Odyssey*, myth about Odysseus and Nausikaa, E. Gill, psychological analysis.

Признанный мастер британской прозы Д. Константайн (David J. Constantine, род. в 1944 г.) известен не только своими художественными произведениями, но и сделанными им переводами шедевров немецкоязычной литературы («Фауст» И.В. Гете, произведения Ф. Гельдерлина, Г. фон Клейста, Б. Брехта), трудами культурологического и литературоведческого планов (например, работа *In the Footsteps of the Gods: Early Greek Travellers and the Hellenic Ideal*, посвященная Греции, греческой культуре и другим аспектам в рамках данного исследования). В его произведениях

находим примеры диалога искусств, когда культурные аллюзии позволяют глубже исследовать текст и осветить обозначенные в нем проблемы психологического, философского, эстетического толка. Ярчайшим примером является рассказ «Чай в «Мидленде» (*Teaat the Midland*) из сборника «Под дамбой» (*Under the Dam*, 2005), признанный лучшим и включенный в шорт-лист премии Би-Би-Си в 2010 г.

Диалог искусств показан в рассказе через культурные аллюзии: обращение к барельефу Э. Гилла «Навсикая, встречающая Одиссея» и гомеровскому эпосу «Одиссея». Также в данном контексте важен разговор героев об этом шедевре и его творце.

Произведение по своей сути бессюжетно: перед нами встреча и разговор двух любовников в отеле «Мидлэнд» в английском приморском городке Моркамб. Во время этой непродолжительной встречи они успели выяснить отношения, прикрываясь речами о скульпторе Гилле и изображенном им на барельефе сюжете. По словам самого автора, «это рассказ о ссоре, которая якобы об Эрике Гилле, но на самом деле – о других вещах» [4]. Этим «другим» является скрытый подтекст – зашедшие в тупик отношения героев, отсутствие прежнего налета романтики и, наконец, их одиночество. В этом нам видится главная особенность эстетики Д. Константайна – психологизм, изображение почувств и полутонув. Писатель признается, что ему близка идея открытого финала, некой незавершенности: «я ненавижу идею исчерпанности», «мне не нравятся рассказы, в которых концы сходятся с концами» [Там же]. Как следствие, «Чай в «Мидленде» прочитывается как типичная история мужчины и женщины (у героев нет имен), история без начала и без конца, словно вырванная из контекста самой жизни. И в эту обыкновенную ситуацию Д. Константайн мастерски вплетает историю Одиссея и Навсикая, изображенную на барельефе Э. Гилла, вписывая человеческие отношения во вневременной контекст.

Начало рассказа построено на контрасте: «Ветер дул упорно и сильно, частые яростные порывы сотрясали стекла огромных окон, за которыми пили чай женщина и мужчина» [2, 205]. Оппозиция внешнего (ветер) и внутреннего (за стеклом) показывает стихию, динамику жизни извне и статику внутри. Затем читаем: «Воды бухты были неглубоки, и стремительные мелкие волны косо накатывали с юго-запада. Они вспенивались белыми гребнями где-то вдаль, а после ветер и прилив гнали их ряд за рядом, и волны, не встречая никаких препятствий, бежали до тех пор, пока не исчезали совсем. Вечернее зимнее небо было разорвано ветром, и тревожный золотой свет изливался под разными углами, нигде не останавливаясь, вспыхивая и исчезая. Под этим бесконечным расколотым небом, по гребням и складкам волн носились серферы, влекомые воздушными змеями. Можно было подумать, что они красуются перед зрителями, но на самом деле то была чистая радость, разделенная с единомышленниками. Они знать не знали о женщине за стеклом, не

старались впечатлить ее или развлечь. Там, вдалеке, они летели вдоль волны, поперек волне, под углом к ней, пробуя свои силы. В грохоте волн и ветра под разорванным небом они наслаждались полнотой жизни и собственным всемогуществом. Наблюдавшей за ними женщине они казались воплощением благодати, той благодати, душа которой – свобода» [2, 205-206]. Наблюдая за серферами, женщина острее ощущает собственную внутреннюю несвободу, она переживает, что их отношения с мужчиной утратили «чистую радость». Следующий за этим описанием глубоко психологический пассаж показывает чувства героини: «Ей особенно нравилось, как невидимые нити соединяют их с цветными стремительными полумесяцами. Как это остроумно, как изящно! Бросаешь в воздух что-то вроде носового платка, привязываешь его и летишь, повинувшись порыву. Но не прямо, как хочет *он*, нет: ты меняешь курс, разворачиваешься вправо и влево, описываешь широкий полукруг. Как красиво, думала она. Такая подвижная автономия среди строгих детерминант, координация ума и тела, выносливость, практика, уверенность, сноровка, мастерство, и все это для забавы!» [Там же, 206]. Несобственно-прямая речь позволяет говорить о тонкой передаче автором чувств героини. Выделенное курсивом местоимение «он» обнаруживает скрытый писателем психологический подтекст в наблюдениях женщины: *он* – это мужчина, и она делает все, как хочет *он*, но «все это для забавы». Их отношения лишены той благодати и свободы, которая видна в скольжении серферов по волнам.

Также по контрасту показано восприятие окружающей обстановки моркамского побережья мужчиной, который почти не замечал серферов: «порывы ветра и яркий свет его только раздражали. Он видел лишь женщину и видел, что ему нет места в ее мыслях» [Там же, 206]. Начало рассказа, словно сцена в статичной пьесе Метерлинка: объемная ремарка, содержащая психологический подтекст, перенос акцента с внешнего действия на внутреннее – все это показывает напряженную борьбу в душе героев. Ощущение внутренней несвободы свойственно обоим любовникам: персонажи, оказавшиеся в тупике своих отношений, достигли, по словам американского критика Ч. Мэя, «точки расхождения» [5] не только во взглядах на искусство и на барельеф Э. Гилла в частности, но и на любовь.

Спор о шедевре Э. Гилла, как и самом скульпторе, составляет внутреннюю рамупроизведения. Это, используя слова автора из текста, «возникшее препятствие», которое обнаруживает разницу между внешним и внутренним состоянием мужчины и женщины, контраст реалистического и романтического понимания жизни и, безусловно, разный взгляд героев на искусство. Барельеф становится для писателя основой художественного осмысления природы взаимодействия искусства и жизни, что, безусловно, определяет культурный код всего рассказа. Барельеф Э. Гилла «Навсикая, встречающая Одиссея» воссоздается в произведении через восприятие героев. В тексте отсутствует описание самого изображения на барельефе, но есть диалог по поводу творца и его шедевра, в подтексте которого скрывается выяснение героями отношений, зашедших в тупик. Отметим, что

диалог персонажей графически никак не оформлен в качестве самостоятельных реплик, произносимым каждым из них: он включен в самую ткань повествования, показывает мысли и чувства героев, их реакции на доводы друг друга. Как отмечает Эмили Кливер, «диалог – это эхо в голове, неотличимое от того, что герой видит или чувствует. Рассказ – это их внутренняя жизнь, и этот поток жизненного опыта надвигается на нас вместе в ними» [3]. Первая реплика, которую произносит герой: «педофил есть педофил. Этим все сказано» [2, 206], что демонстрирует отношение мужчины к скульптору. Барельеф Гилла «Навсикая, встречающая *Одиссея*» не кажется ему прекрасным, поскольку восприятие героем шедевра тесно связано с его неприязненным отношением к порочной личности скульптора. Спор о Гилле позволяет увидеть разницу психологии мужчины и женщины: он смотрит на барельеф отстраненно и отвлеченно, восприятие женщины, напротив, глубоко эмоционально. Можно предположить, что слова автора «чтобы увидеть его мир, ей приходится перенастраивать зрение» [Там же, 206] свидетельствуют о том, что героиня изо всех сил пытается спасти их отношения с мужчиной. Ее романтический жест – устроить свидание в отеле («мы как-нибудь приедем сюда с ночевкой», «утром будем смотреть на море» [Там же, 206]) – является попыткой воскресить былую романтику, но, как верно отмечает Ч.Мэй, «он (герой) видит, что это не приглашение, а обвинение» [5]. Причем, обвинение звучит не по адресу неприятия мужчиной скульптора Гилла (это предлог), а потому, что он равнодушен и не оценил ее жест: «Он услышал в ее словах упрек. Она не стала продолжать спор, переключилась на его неизменную способность ее разочаровывать» [2, 206], «он сам того не сознавал или не желал в том признаться, что закипающая враждебность ищет выхода» [Там же, 206]. Оба героя ищут выхода из этого тупика: ее нападение и упреки, его бессилие и униженность загоняют героев в еще больший угол, что разрушительно для обоих. Женщина провоцирует мужчину, излагая свои суждения в той манере, как он того от нее хочет, «соединяя все воедино, чтобы нельзя было сосредоточиться на одном, не приплетая другое» [Там же, 207]: «Если бы я тебя послушала, то сейчас не могла бы получать удовольствие, наблюдая за серферами: вдруг среди них есть насильники или члены БНП. А может быть, мне даже пришлось бы возненавидеть море, потому что вон там, где сейчас такой красивый золотой свет, погибли несчастные собиратели моллюсков – прилив наступал быстрее, чем они бежали. Мне пришлось бы все время думать о том, как они звонили по мобильникам домой в Китай и говорили близким, что сейчас утонут» [Там же, 207] и т.д. Невысказанное, спрессованное чувство гнева, обиды характерно для обоих: «Она отвернулась, снова заглядевшись на волны... Он сидел, задыхаясь от гнева» [2, 207] – все это, по словам Ч. Мэя, и есть «точка расхождения» героев, «и сейчас, когда они достигли этой точки, нет ничего, что могло быть сказано или сделано, чтобы вернуть назад то, что они возможно имели» [5]. Причина этого расхождения кроется не в разнице взглядов на личность Гилла и его шедевр, хотя, безусловно, все это

спровоцировало их ссору, а в том, что пара утратила ту радость момента, которую женщина уловила в движении серферов и увидела на барельефе «Навсикая, встречающая Одиссея».

Несомненно, что в барельефе Гилла и в самой истории Одиссея и Навсикаи из гомеровского эпоса героиня видит переключку со своим внутренним состоянием: творец сумел запечатлеть в шедевре чистую радость мгновенья – встречу Навсикаи и Одиссея, когда он наг и беззащитен. И этот момент не имеет ничего общего с тем, что Одиссей сделал в прошлом или сделает в будущем.

Соответствие этому мы находим у Гомера в песне 6 (125-144):

«В частом кустарнике выломал он мускулистой рукою
Свежую ветку и ею срамные закрыл себе части» (128-129) [1]

«Вышел так Одиссей из кустарника. Голым решился
Девушкам он густокосым явиться: нужда заставляла.

Был он ужасен, покрытый морскою засохшею тиной» (135-137) [Там же].

Навсикая радушно принимает странника. Она следует совету Афины, явившейся ей в облике дочери морехода Диманта, которая напророчила ей скорый брак. В Одиссее Навсикая думает найти будущего жениха. Важно отметить, что Э. Гиллу важно было показать саму встречу Одиссея и Навсикаи, запечатлеть мгновение. Прием Одиссея при дворе царя Алкиноя, пир, рассказ героя о странствиях показано Гомером в 6–12 песнях, но остается за пределами и барельефа, и рассказа Д. Константайна.

В работе Гилла женщина видит то, что было утрачено в их отношениях с мужчиной, но за что она пытается удержаться – за романтическое чувство мгновенья, отдаленного от всего остального повседневного мира, мига красоты и свободы: «Разве нам нельзя прочувствовать такие мгновенья?» – говорит женщина [2, 208]. Мужчина не понимает причину слез женщины о «людях из книжки». Причина самая тривиальная – он не читал эту историю, а женщина, устраивая свидание в «Мидлэнде», собиралась «почитать вслух отрывки, в одной из этих комнат с видом на море и на горы, покрытые снегом» [Там же, 208]. Она пересказывает отдельные фрагменты «Одиссеи», связанные с расставанием Навсикаи и Одиссея и его возвращением домой на Итаку. Так, женщина говорит о феаках, их обычае заботиться о моряках (в «Одиссее» – это песнь 8, 25-45: «Нет никого и не будет такого, кто, в дом мой пришедши, // Долго б у нас в ожиданьи сидел, об отъезде тоскуя», 32-33 [1]). Пересказ героини сопровождается сильным волнением. Она словно переживает эту драму близящегося расставания. Также женщина упоминает про месть Посейдона, превратившего гребцов и их судно в камень (у Гомера – это песнь 13, 125-169); дары Посейдону, которого пытался умиловить царь Алкиной (песнь 13, 170-187). Эмоционально звучат слова героини о боге морей (она называет его «подлецом»), поскольку феаки заплатили своей жизнью за спасение Одиссея.

Таким образом, история Одиссея и Навсикаи показана тождественной истории женщины и мужчины: подобно тому, как царь Итаки возвращается на родину к своей супруге Пенелопе, так и мужчина возвращается к своей жене. Слезы женщины над книжными героями не в силах понять мужчина: «Он стал слушать внимательней. Он чувствовал, что она, может быть, готова сделать первый шаг, помочь ему выбраться из тупика, так, чтобы они оба могли вернуться на более раннюю стадию разговора и направить его в другое русло, огибая возникшее препятствие <...> Я не видел, чтобы ты плакала о нас с тобой. – И не увидишь, сказала она. Клянусь: не увидишь» [2, 208]. Здесь показана разница между романтическим и реалистическим восприятием, утрата героями чувства любви.

Обрамляет историю, как уже было отмечено выше, скольжение серферов по волнам. Оставшись одна, женщина наблюдает за серферами до тех пор, «пока свет не померк, и тогда одна за одной странные черные фигуры стали выбираться на берег со своими досками и воздушными змеями» [Там же, 209]. В этом фрагменте раскрываются переживания героиней утраченного чувства. В последнем абзаце чувство потери и одиночества усиливается, когда незнакомец выступает в качестве толкователя (экзегета) и объясняет маленькой девочке смысл изображения на гилловском барельефе: «Это история про гостеприимство, – говорил он. Для островитян каждый чужестранец был священен. Они одевали и кормили его, даже не спросив его имени. Неслучайно мы видим эту картину здесь, на суровом морском берегу. Вот эта тетя сказала путешественнику, что хочет выйти за него замуж, но у него дома уже была жена. И они отвезли его домой» [Там же, 209].

Итак, диалог искусств реализован в рассказе Д. Константайна «Чай в Мидленде» посредством аллюзии к гомеровскому эпосу (конкретно – история об Одиссее и Навсикае) и спора о барельефе Э. Гилла на античный сюжет. В рассказе «Чай в «Мидлэнде» показана история потери героями любви, попытка женщины «остановить мгновенье», воскресить утраченный миг красоты.

Библиографический список

1. Гомер Одиссея / пер. В. Вересаева [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lib.ru/POEEAST/GOMER/gomer02.txt> (дата обращения: 13.10.2017).
2. Константайн Д. Чай в «Мидлэнде» // Иностранная литература. – 2012. – № 12. – С. 205-209.
3. Cleaver Emily Short Stories: *Tea at the Midland* by David Constantine. – URL: <http://www.litro.co.uk/2012/12/tea-at-the-midland-by-david-constantine/> (дата обращения: 13.10.2017).
4. National Short Story award goes to David Constantine // Mode of access: <http://www.theguardian.com/books/2010/nov/29/national-short-story-award-david-constantine> (дата обращения: 13.10.2017).

5. May Charles E. David Constantine's Tea in Midland // Charles E. May "I Am Your Brother": Short Story Studies. – URL: <http://may-on-the-short-story.blogspot.ru/2013/09/david-constantines-tea-at-midland.html> (датаобращения: 13.10.2017).

УДК 83:84
ББК 83.3(4)6-4

Сейбель Н.Э.
г. Челябинск

Школа в канун катаклизмов
(на материале немецкого и австрийского романа 10 – 20-х годов XX века)

Seibel N.E.

School on the eve of cataclysms
(on the material of the German and Austrian novel of 10 - 20-ies of the twentieth century)

Аннотация: В статье рассматривается образ школы в немецкой и австрийской литературе первых десятилетий XX века. Система жесткой дисциплины, единомыслия, безынициативности и тотального подчинения, выстроенная в гимназическом образовании, породила поколение, ставшее свидетелем и участником войны и революций. В рассматриваемых текстах школа – один из общественных институтов, сыгравших важную роль в распаде старой Европы.

Ключевые слова: немецкий роман, австрийский роман, тема школы, роман воспитания

Abstract: The article examines the image of the school in the German and Austrian literature of the first decades of the twentieth century. The system of strict discipline, unanimity, lack of initiative and total subordination, built in the gymnasium education, gave rise to a generation that became a witness and participant in the war and revolutions. In the texts under consideration, the school is one of the public institutions that played an important role in the disintegration of old Europe.

Keywords: German novel, Austrian novel, school theme, education novel (Bildungsroman)

Немецкоязычная школьная проза начала XX века многообразна и многоаспектна. Роль учителя как силы, формирующей нацию, активно подчеркивалась еще с конца XIX века. То ли канцлеру Отто фон Бисмарку, то ли географу и антропологу Оскару Пешелю приписываются слова о том, что войну (то ли прусско-австрийскую 1866 года, то ли франко-прусскую

1871) «выиграл школьный учитель». Модель немецкой гимназии (или – в русском варианте –реального училища) была признана наиболее продуктивной и получила массовое распространение в Европе. Сокращение гуманитарных курсов и ограничение языкового образования по сравнению с элитарными лицеями компенсировалось общедоступностью, «профессиональным обучением армии монтеров, слесарей, механиков» [1, 572], математической и естественно-технологической подготовкой, ориентированностью на практическую инженерно-ремесленную деятельность, формированием рационального мышления. Внесенные генералом-фельдмаршалом Хельмутом Мольтке уточнения «не ученый выиграл наши сражения, а воспитатель» способствовали тому, что школа сосредоточилась на задачах обучения дисциплине, организованности, послушанию и патриотизму.

Первые трагические результаты соглашения, унификации и конформизма, воспитываемых школой отразились в литературе на рубеже веков. Вызовом стала пьеса Ф. Ведекинда «Пробуждение весны» (1890), в которой отразилась «глобальная переоценка ценностей» [2, 7].

Затем традицию продолжили «Учитель Гнус» Г. Манна (1905), «Под колесом» Г. Гессе (1905), «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» Р. Музиля (1906).

В творчестве Леонгарда Франка школа получает самое подробное и всестороннее отражение. Роман «Шайка разбойников» (1914) рисует мальчишек, протестующих против школярской муштры побегом в придуманный мир приключений в духе американских вестернов. «Школа в романе становится микромоделью современного Л. Франку государства» [3, 271] и не разрушает жизнеутверждающих детский мир только потому, что ей противостоят игра, фантазия, созданная воображением иллюзия. Однако истинной трагедией становится школьные воспоминания для искалеченного ученическими унижениями и страхами героя повести «Причина» (1915). Название многозначно. Франк выясняет не столько причину совершенного Антоном Зайлером убийства, сколько причину несчастий, толкающих его на путь преступления: «У человека мотив возникает не так, как у пса, который тащит колбасу, потому что голоден; у человека мотив – это звено в неизбежной цепи причин, которая тянется через всю жизнь» [4, 72]. Протест Франка против смертной казни звучит в финале и повести, и – еще сильнее – драмы «Причина», написанной годом позже. Напряженное ожидание смерти сводит человека с ума, лишает всех ценностей, становится мощным обвинением обществу, построившему связную цепь карательно-исправительных учреждений, в которой школа – первое звено.

Роман воспитания стал одним из продуктивнейших жанров и межвоенного периода. Осмысление роли школы в политических катаклизмах и исторических катастрофах Мировой войны, распада империй, волны европейских революций становится магистральной темой немецкоязычных литератур. Трилогия Адама Мюллер-Гуттенбуна о Николасе Ленау

(«Демонические годы» – «На вершине», 1920 – 1921) – роман воспитания в духе Гёте, главная идея которого становление великого человека в преодолении поколенческих конфликтов, борьбе с костностью старого мира, самоопределении будущего поэта, поиске своего пути в творчестве. Герой Эриха Ландгребе («Юные годы», 1934) проходит путь от радостного приятия и очарования миром до вынужденного бегства из него. Его вера в людей оборачивается обманом, открытость – тем, что он втянут в уголовное преступление, покой и уверенность – потерей всего, скитаниями, бродяжничеством.

Наиболее ярким примером романа воспитания этого периода является роман Фридриха Торберга «Ученик Гербер выпустился» (1930). Год обучения в выпускном классе гимназии становится нелегким испытанием для героя, который живет с чувством, что «речь идет не только о школе» [5, 59]. Юноша почти раздавлен грузом неподъемной ответственности, которую возложили на него взрослые. Необходимость получить аттестат зрелости по ходу действия романа становится проблемой жизни и смерти: от успеха Курта Гербера на экзамене зависит жизнь его тяжелобольного отца, которому вредны плохие новости, возможность наладить отношения с возлюбленной и, конечно, его собственное будущее. В конфликте учителя и ученика на карту ставится восемь лет жизни героя и его представления о смысле, справедливости, правде, любви. Он чувствует глобальную ложь, понижывающую ситуацию постоянного прессинга, под которым ученик живет последний год своей жизни. Лживыми кажутся уже не только учителя или родители, но и сами правила и законы взрослого мира: «Слова любви устаревают в тот момент, когда их говорят. Они теряют свой блеск, пока они еще не произнесены до конца, еще не поняты, воспринимаются еще только чувствами. И совсем другое дело слова любви на бумаге. Они уже постарели, пожухли и утратили смысл, еще не дойдя до взгляда адресата. Они слишком долго были в пути, ничего не осталось от тайны их происхождения» [5, 51]. Гербер пытается мыслить так же, как его профессор математики, и представить себе жизнь в виде задачи. Но в его решении «уравнение не сокращается до нуля: в бесконечности, где параллели <ненависти и любви> пересекались, обнаруживался дополнительный фактор, который назывался “справедливость”» [5, 26]. Курт проигрывает. Абсурдность ситуации усиливается при помощи остранения: о самоубийстве героя мы узнаем из газетного сообщения с его неуместным удивлением: «Особая трагичность состоит в том, что Гербер, сделавший это, несомненно, из страха перед провалом, был объявлен экзаменационной комиссией аттестованным» [5, 319]. Читателю очевидно, что этот шаг объясняется далеко не только страхом. В сложных отношениях с Лизой и профессором Купфером Гербер пытается найти настоящее, искреннее, живое чувство и не находит его. Безразличие взрослых, уверен Гербер, есть не что иное, как свидетельство духовной смерти. Учителю, дававшему ему дополнительные уроки по математике и попытавшемуся утешить его накануне экзамена на аттестат

зрелости тем, что все через это прошли, забыли и живут дальше, он бросает в лицо обвинение – лучшая часть души таких людей давно мертва: «Вы живете? Вы? Или то, что они оставили от Вас, к чему не прикоснулась их темная рука...» [5, 278]. Ради помощи учителя он пошел на предательство, потерял самоуважение. Когда взамен он получает помощь, как ему кажется, вполне искреннюю, он возрождается к надежде и жизни. Но учитель «топит» его на экзамене. Страшные сны, овладевающие им, обличают тотальность его нравственного проигрыша. На свой провал Курт смотрит со стороны. Провалился не он, провалился ученик по имени Жизнь. Он проиграл экзаменуемому его профессору: «Видите? Итак, дано: Профессор и Ученик, не так ли? Что теперь? Нет, совершенно неправильно. Не “отец...” – Вы употребляете неточные выражения – говорят не “отец умирает”, а “отец сокращается до нуля”. Так. Знаете ли Вы, что в этом случае присоединяется? Всмотритесь в эту дробь, ученик Жизнь. Она показывает... как результат геометрической прогрессии из n членов... С коэффициентом... Извлекаются... Поочередно. То, что не соответствует условиям задачи, сокращается и заменяется: коэффициент с индексом U заменяется коэффициентом с индексом P . Почему? Потому что профессор больше, чем ученик. $P > U$ Итак? Вы не знаете дальше, ученик Жизнь? Этого достаточно. Продолжать, пожалуй, бессмысленно. Вы можете садиться» [5, 248 – 318]. Ученик, провалившийся на экзамене, должен быть наказан. Жизнь, поэтому, «выброшена в окно», «то, что <от него> осталось, продолжает жить жизнью подопытного кролика» [5, 278]. Уравнение, которое ученик Гербер решал на протяжении всего выпускного года, опять не сошлось, причем ошибка крылась в области, далекой от математики, плохо поддающейся анализу — в сфере духа.

Объемный образ предвоенной школы возникает и в романе Франца Верфеля «Барбара, или Благочестие» (1929). С раннего возраста человек включен в художественном мире Верфеля в «борьбу классов» [6, 38]: «Постоянная цепь изысканных унижений, длительная, мучительная смерть гордости» [6, 40] – картина, общая в семье, в школе, в мире. Этот урок Фердинанд получает, когда ему едва исполняется пять лет. Оказавшийся без поддержки родных сын генерала, он получает бесплатное образование сначала в кадетском училище, затем духовной семинарии и везде становится объектом одинакового презрения. Обстановка интерната для мальчиков «власть и подчинение, деспотизм и рабство» [6, 124]. Ситуация для героя усугубляется тем, что он входит в «партию людей другого сорта... мечтателей, наблюдателей, неучаствующих», а значит обречен быть жертвой «бесконечной подлости» [6, 127]. Враги-одноклассники и наставники объединяются в едином порыве презрения и ненависти к нищему чужаку, оказавшемуся в положении и социального изгоя, и нравственного отщепенца, неспособного ходить строем и громко отдавать команды. Бесконечная цепь унижений заканчивается «взрывом собственного “я”», когда подросток бросается с кулаками на орущего фельдфебеля: «Это не было нападение. Это

был побег вперед, бессмысленное сотрясение закрытого запасного выхода, когда огонь уже достиг спины» [6, 140]. Верфель показывает, какая колоссальная сила духа нужна, чтобы преодолеть мысль о неизбежности школьных страданий. Его герой, прошедший адовы круги и кадетского, и семинарского образования, совершает почти подвиг, сбегая и обнаруживая, что «клетка всегда стояла открытой, только птица была слишком отчаявшейся и укрощенной, чтобы улететь» [6, 145].

В описании предвоенной ситуации удивительным образом совпадают позиции австрийского экспрессиониста Верфеля и немецкого писателя, отрицавшего модернистское влияние на свое творчество, Франка: «Военные репарации, гиперинфляция, массовая безработица создали ту атмосферу безысходности и склонности к полуфантастическим авантюрам, которую отражает Л. Франк» [7, 67], Верфель объясняет начало мировой войны тем, что «она стала для тысяч людей спасением от голода» [6, 151]. Глотнувший свободы полной грудью Фердинанд возвращается в немецкую предвоенную систему образования в качестве домашнего учителя, и мы становимся свидетелями обратной стороны медали: «Он чувствовал себя деклассированным... Болезнь учителей – страх показать, что голоден» [6, 156].

Мир немецкой школы на рубеже грандиозных исторических потрясений – это мир обоюдной ненависти и страха, взаимной нелюбви учителей и учеников, муштры, которая равно ненавистна тем и другим. Система перестает работать на человека и делает его своим рабом, воспитывая в нем безволие, апатию и пораженчество. На этом фоне объяснимы трагедии истории, прямо для авторов немецкоязычного романа воспитания, связанные с описываемой ими школьной муштрой и палочной дисциплиной.

Библиографический список

1. Дэвис Н. История Европы. – М.: АСТ: Транзиткнига, 2005. – 943 с.
2. Лисенко А.Р. Конфлики отцов и детей в немецкой драме XX века: автореф... уч. степ. кандидата филол. наук. – Казань: К(П)ФУ, 2014. – 24 с.
3. Воронин С.С. Трансформации жанра романа воспитания в немецкой литературе начала XX века // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. – Екатеринбург: УрФУ, 2013. – С. 268 – 273
4. Франк Л. Причина / Пер. с нем. И. Каринцевой // Л. Франк. Причина: Повести и рассказы. – М.: Прогресс, 1969. – С. 17-103
5. Torberg F. Der Schüler Gerber hat absolviert / F. Torberg. – Wien: Zsolnay, 1954. – 320 S.
6. Werfel Fr. Barbara oder Die Frömmigkeit. – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. – 625 S.

7. Сейбель Н.Э. Мотив времени в романе Л. Франка «Оксенфуртский мужской квартет» // Мировая литература в контексте культуры. – № 5, 2010. – С. 67 – 69.

УДК 8Р2:83

ББК 83.3(2Рос=Рус)7:83.3(41)

Цыкунова О. С.

г. Челябинск

*«Нравственные потери успешного человека: И. Лаунд
"Бесхребетность" и Р. Белецкий "Свободное телевидение"»*

O. Tsykunova

**«The moral loss of a successful person: I. Lausund "Spinelessness" and
R. Beletsky "Free TV"»**

Аннотация: На материале русской и немецкой драмы в статье рассматриваются постдраматические приемы, помогающие раскрыть мир беспринципности, крайнего цинизма и карьеризма, изображенный в пьесах Лаунд и Белецкого.

Ключевые слова: новая драма, постдраматический театр, постдрама

Abstract: On the material of Russian and German drama the article examines the evolving postdramatic techniques that helps to uncover the world of bad faith, extreme cynicism and careerism depicted in the plays of Lausund and Beletsky.

Key words: new drama, postdramatic theatre, postdrama

На сегодняшний день невозможно говорить о приоритете в театре каких-либо тем и форм. «Всеядность» – главное свойство современной драматургии. Драматурги давно начали отстаивать идею разнообразия. «Режиссеры не желают ставить спектакли традиционно, как раньше, драматурги не хотят писать по-старому» [5, 8]. Жанровая «демократичность» позволяет различным театральным направлениям мирно сосуществовать друг с другом, взаимодополнять и развиваться.

Справедливо отметил Н. Л. Лейдерман «авторы «производственных пьес», независимо друг от друга, вскрыли новое драматическое противоречие» [4] – обнаружили, что в производстве «правила, критерии, нормы, традиции вступили в острейшее противоречие с нравственными законами, с правдой, с достоинством человека» [4]. Это замечание актуально для современной «производственной драмы».

В связи с этим обратимся к «производственным пьесам» российского драматурга Родиона Андреевича Белецкого «Свободное телевидение» и немецкого драматурга Ингрид Лаузунд «Бесхребетность», которые можно отнести к ярким образцам постдраматического театра, где игра обнажает современный мир с его жестокостью, безжизненностью и беспринципностью, где человек окончательно обезличивается и обездушивается, лишается воли.

В качестве постдраматического приема, используемого в пьесе Белецкого, можно выделить удвоение действия и пространства, воплощенное во вставных воображаемых конструкциях («производственных иллюзиях»). Это сцены, в которых перед зрителем разыгрываются сюжеты будущих телевизионных передач. Примечательно, что «новых героев» играют все те же Валентин и Андрей – работники телевизионной компании, авторы идей. В пьесе таких сцен три: программа «Горячее и острое», в которой готовят первые блюда, а на второе рассказывают о своей интимной жизни, программа про уникальные таланты людей «Надо» и развлекательно-познавательное шоу «Свободное телевидение». Во всех трех сценах перед читателем представлено низкопробное и развлекательное шоу, с явно выраженным «желтым намеком». Но отказ от нравственности ради карьеры оборачивается для Валентина полным крахом, а придуманные герои в итоге начинают сами диктовать правила игры.

Постдраматический прием удвоения пространства и времени использует и Лаузунд в одной из сцен пьесы с риторическим названием «И зачем ты вообще появился на свет?». Хуфшмидт («заметная личность», «прирожденный вожак», «почти добился повышения») решает обсудить со Шмитт новый и весьма перспективный проект, но проблема в том, что параллельно он слышит замечания родителей (маму играет Кристенсен, а папу – Крецки) в свой адрес: «Сколько раз тебе можно говорить!», «Сядь прямо», «Надо говорить не «чего», а «что»», «Отвечай немедленно! Какой же ты болван!» [3]. Хуфшмидт пытается сосредоточиться на своей собеседнице, но ему это не удается, он постоянно вздрагивает от родительских обвинений и пытается оправдаться. Парадоксальны при этом обе описываемые реальности: и офисная, и «воображаемая», внутренняя. Хуфшмидта отчитывают за одни и те же качества: несобранность, глупость и невнимательность, что рушит весь его первоначальный образ и перед нами предстает «затравленный школьник», неспособный постоять за себя и отстоять свое мнение. Прием помогает Лаузунд показать насколько психологически травмировано современное общество, насколько последовательно возвращались комплексы неудачника, как старшее поколение – поколение родителей – сформировало людей, живущих в тотальном подчинении и несвободе, зависимости от них.

Но Лаузунд идет намного дальше и наряду с приемом удвоением пространства и времени использует прием внетекстуальности (параллельное сосуществование текста и подтекста), чтобы наиболее ярко изобразить лицемерие и съедающую конкуренцию в мире «белых воротничков». Прием

также служит и для того, чтобы наглядно показать контраст затверженных условностей и искренних личных порывов, противостояние офисного этикета (который составляет реальный диалог) и внутреннего монолога («реплик в сторону»):

Хуфшмидт: Доброе утро!

Шмитт: Доброе утро!

Хуфшмидт: Вы уже слышали, что нам предстоит работать вместе?

Шмитт: Да, конечно – меня от тебя тошнит – я этому очень рада.

Хуфшмидт: Может, нам с вами стоит встретиться и заранее обсудить – меня от тебя уже стошнило – наши планы?

Шмитт: Да, хорошая идея – не приближайся ко мне, ублюдок – давайте так и сделаем.

Хуфшмидт: Мне очень интересно знать ваши – ну-ка, отойди.

Шмитт: Ни на шаг [3].

Примечательно, что в какой-то момент разговора, внутреннее прорывается наружу, истина «торжествует» – Хуфшмидт как будто бы слышит этот «внутренний монолог» Шмитт, что, однако, не способствует установлению коммуникации и взаимопониманию. Ситуация становится еще более абсурдной, поскольку на очередное «замечание про себя» Хуфшмидт реагирует вслух:

Шмитт: У тебя на воротнике перхоть.

Хуфшмидт: Когда я был в Японии, мне посчастливилось...

Шмитт: У тебя на воротнике перхоть.

Хуфшмидт: ... познакомиться со знаменитым поваром – специалистом по суши.

Шмитт: У тебя на воротнике перхоть.

<...>

Хуфшмидт: (снимает пиджак) ... превращают в настоящий ритуал – я тебе покажу, мразь ты этакая [3].

Ни один из героев не стремится к взаимопониманию. Их «внутренний монолог» не что иное, как негативная оценка другого.

Система образов в пьесе Белецкого выстроена по принципу контраста, несмотря на то что, на первый взгляд, Валентин и Андрей похожи. Они парочка молодых сценаристов-балагуров, которые вот уже не первый год работают вместе. Взгляды их зачастую сходятся, во многом ладят, одинаково шутят. Но вместе с тем герои много ссорятся и спорят, любят подтрунивать друг над другом. В такой сложной и противоречивой обстановке и происходит полет творческой мысли, совсем внезапно и неожиданно рождается вдохновение. Но вместе с этим отчетливо проявляется талант одного (Валентина) и посредственность, приспособленчество другого (Андрея). Андрей – типичный продажный телевизионщик, правда, продает он не свои идеи, а дружбу:

АНДРЕЙ: А как там, мое предложение?

БОРЯ: Могу тебя поздравить.

АНДРЕЙ: Правда?

БОРЯ: Воркутинский сегодня окончательно утвердил твой сценарий. Даже смету подписал. <...> Толька, кстати, помимо всего, назначен ведущим новой программы. Есть возражения?

АНДРЕЙ: Лучшей кандидатуры и представить себе невозможно.

БОРЯ: Уважаю гибких сотрудников. Что касается Валентина...

АНДРЕЙ: Я все улажу [1].

В духе постдраматизма герои Белецкого быстро изменяют принятые решения. Например, история с походом в ЗАГС Валентина и Инги:

ИНГА: ...Ты прекрасно знаешь, я была согласна жить с тобой без штампа в паспорте, но тебе надо было поразвлечься. И ты придумал этот поход в ЗАГС, как у «нормальных людей».

ВАЛЕНТИН: Все было серьезно

ИНГА: <...> ты сбежал вместе с бланком заявления.

<...>

ИНГА: Я тебя в последний раз спрашиваю. Идешь?

ВАЛЕНТИН: Не могу. Мне нужно рассказать идею новой программы [1].

Таким образом, зритель лишается ориентиров и точек опоры в поведении персонажей. Их отношения постоянно меняются, оказываются зависимыми как от личных решений, так и от изменения обстоятельств. Жизнь уподобляется игре, а игра – жизни.

Основной постдраматический прием в пьесе Лаузунд – гротеск, выраженный через материализованные распространенные метафоры. Например: «оторвать голову» (Крузе выходит из ДВЕРИКШЕФУ. Под мышкой он несет собственную голову. Пробирается ощупью к буфетной стойке и пытается налить себе кофе.) [3], «воткнуть нож в спину» (Кристенсен направляется к кофейной машине; из спины у нее торчит огромный нож, каким мясники разделяют мясо.) [3]. В пьесе все духовное и абстрактное получает материальное выражение, в чем отражается природа постдраматического театра, возвращая нас к традиции преддраматической литературы (например, Гомер «Илиада»: Там Ахиллесу явилась душа «несчастливец Патрокла, Призрак, величием с ним и очами прекрасными сходный» [2, 289]). Даже название пьесы – «Бесхребетность» – «говорящая» метафора, характеризующая общее состояние служащих офиса. Герои – безвольные, ограниченные, обмельчавшие, ведомые этим неизвестным и невидимым зрителю начальником. Для Лаузунд в пьесе принципиально важна мысль о том, что только человек без чести и совести с «гибким позвоночником» способен сделать блестящую и успешную карьеру.

Таким образом, мы оказываемся в мире материализованных вещей, телесности и сознательной девальвации нравственно-этической его деградации.

Для гротескного, абсурдного мира характерны гротесковые типажи героев. Каждый из сотрудников офиса – это социальный тип, определенная

модель поведения. Отсюда полное отсутствие развития характера и нравственного, духовного роста:

Хуфшмидт – Лидер;

Шмитт – Стерва;

Крецьки – Весельчак;

Кристенсен – Добрая мышка;

Крузе – Козел отпущения.

Но гротеск характерен и для пьесы Белецкого. За счет постоянного взаимодействия «производственных иллюзий» и их реализации в финале мы наблюдаем за тем, как придуманные во вставных конструкциях герои начинают сами диктовать правила игры. Бабушка (персонаж одной из воображаемых программ, которого играет Валентин) пытается своими силами вершить судьбу героев:

БАБУШКА: Ты мне красивое показывать должен! Сделай так, чтобы в конце без подлости, чтоб те два парня и дальше дружили крепко.

ВЕДУЩИЙ: Но подумайте, это же будет неправдой.

БАБУШКА: А мне твоя правда и не нужна. <...> Ты мне не указывай. Прощайся наперед с людьми, как положено.

ВЕДУЩИЙ: Дорогие телезрители, все хорошо, что хорошо кончается. Всего вам самого доброго. Не поминайте лихом. Пока [1].

В итоге телевизионщики сами становятся актерами, разыгрываемой ими пьесы. И все, что было показано на сцене до этого, воспринимается теперь как фарс, направленный на обман, провокацию и игру со зрителем. А счастливый финал (Валентин и Андрей помирились, уволились с телевидения, устроились на работу шоферами) превращает все вышепоказанное в абсурдную комедию, в которой ясное определение зрительской позиции априори невозможно.

Таким образом, пьесы Р. Белецкого и И. Лаузунд становятся одними из ярких образцов постдраматического текста, в котором игра обнажает современный мир с его «деловитостью», безжизненностью, жестокостью. Мир, в котором господствует цинизм и карьеризм, в котором в жертву приносятся человеческие связи, нравственные ценности, естественные чувства и отношения. Использование в пьесах постдраматических приемов помогает раскрыть всю пустоту и бессмысленность центрального производственного конфликта. «Офисный планктон» в гротескных картинах, созданных немецким драматургом, окончательно обезличивается и обездушивается, лишается воли, духовности, нравственных сил. Белецкий же создал и показал не просто картину современного телевидения, а картину целого мира, в котором ради успеха, человек готов пойти на любой обман, подлость, нарушение жизненных принципов, отказ от любви и дружбы и предательство собственного таланта.

Библиографический список

1. Белецкий, Р. А. Свободное телевидение / Р. А. Белецкий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/b/beleckiy> (дата обращения: 18.04.2016).
2. Гомер, Илиада. Одиссея. / Гомер. М Художественная литература, 1967. – С. 289.
3. Лаузунд, И. Бесхребетность / И. Лаузунд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/1365> (дата обращения: 09.01.2015).
4. Лейдерман, Н. Л Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы (Том 2, 1968 – 1990) / Н. Л. Лейдерман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/4416877/page:27/> (дата обращения 17.09.2016).
5. Роганова, И. С. Немецкая драматургия конца XX века / И. С. Роганова. М. ИПЦ «Глобус», 2007. – С. 88.

УДК 84
ББК 83.3(0)

М.С. Щукина
г. Красноярск

«Трен Фортинбраса» З. Херберта как пример преодоления романтической рецепции шекспировского образа Гамлета в польской культуре

M. Shchukina

«Elegy of Fortinbras» by Z. Herbert as an example of overcoming the romantic reception of the Shakespearean image of Hamlet in Polish culture

Аннотация: В статье рассмотрено стихотворение польского поэта З. Херберта «Трен Фортинбраса». Трагедия У. Шекспира «Гамлет» переосмысливается с «точки зрения» её второстепенного персонажа – Фортинбраса. Основное внимание обращено на преодоление в «Трен Фортинбраса» польской романтической традиции героизации образа Гамлета, а также на политический контекст стихотворения.

Ключевые слова: «Польский принц», Гамлет, романтическая рецепция, З. Херберт, Фортинбрас, польский национальный вопрос, политические аллюзии

Abstract: The article is devoted to the poem «Elegy of Fortinbras» by the Polish poet Z. Herbert. The Shakespeare's tragedy «Hamlet» is reconsidered from the viewpoint of its minor character – Fortinbras. The main attention is drawn to overcoming the Polish romantic tradition of heroization of Hamlet's image in «Elegy of Fortinbras» and to the political context of the poem.

Key words: «Polish prince», Hamlet, romantic reception, Z. Herbert, Fortinbras, the Polish national question, political allusions

Трагедия У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» стала источником художественного вдохновения не только в западноевропейской культуре: образ Гамлета, именуемого в Польше «Польским принцем», стал значимой фигурой в польском национальном самосознании [1]. История «Польского принца» уходит корнями в эпоху романтизма, возникшего в Польше на почве национально-освободительной борьбы [2]. Именно тогда вопрос «Быть или не быть?» стал восприниматься как политическая дилемма («Бороться за независимость страны или отступить»), а трагедия У. Шекспира получила свое национальное звучание [1]. Таким образом, в лоне польской романтической культуры сформировалась традиция восприятия трагедии У. Шекспира и ее главного героя как олицетворения чаяний польской нации на восстановление суверенитета своей страны, просуществовавшая в польской культуре вплоть до Второй мировой войны.

Романтическая рецепция шекспировской трагедии, поддерживающая национальную идентичность в атмосфере угрозы оккупации, нависшей над страной почти на два столетия¹, предопределила закрепление в польском культурном сознании фигуры Гамлета в качестве образа национальной интеллигенции, поставленной историей перед гамлетовским выбором. В этом отношении симптоматично появление картины польского художника-символиста Я. Мальчевского «Польский Гамлет, портрет Александра Велепольского» (1903г.), обращенной к политическому деятелю середины XIX века. Изображенное на картине можно интерпретировать как выбор Гамлетом дальнейшего пути, получивший национальное звучание: выбор между служением российскому правительству и попыткой защитить свою страну от иностранных посягательств.

Таким образом, начало XX века засвидетельствовало окончательное вхождение образа Гамлета в польскую культуру в качестве обобщенного образа польской интеллигенции, ответственной за судьбу своей страны. Соответственно, в зависимости от историко-культурной ситуации образ Гамлета-интеллигента то возвышался над массами, то осмеивался ими. Так, после Второй мировой войны Гамлета-интеллигента не единожды высмеивали, изобличая его слабость и беспомощность перед лицом нависшей над страной угрозы оккупации. Наиболее ярко об этом свидетельствуют театральные миниатюры К. Галчиньского, в том числе «Гамлет энд официантка» (1948г.) [3].

Вместе с тем особую значимость в польской литературе второй половины XX века обретает образ Фортинбраса, о чем свидетельствует

¹ Национальный вопрос, связанный с оккупацией иностранными государствами польских земель, был поставлен в 1772 году во время первого раздела Польши.

появление ряда произведений, где он становится главным героем: «Трен Фортинбраса» (1957г.) З. Херберта, «После Гамлета» (1981г.) Е. Журека, «Фортинбрас спился» (1983г.) Я. Гловацкого. Мы остановимся только на одном из них.

«Трен Фортинбраса» З. Херберта представляет собой один из возможных вариантов продолжения трагедии У. Шекспира, в котором главную роль получает норвежский принц Фортинбрас, занимающий в претексте периферийное положение. Сделав второстепенного персонажа лирическим героем своего стихотворения, З. Херберт наделяет его нарратологической функцией, что позволяет создать развернутый образ Фортинбраса. Вместе с тем смена господствующей в претексте «точки зрения» (термин Б.А. Успенского) на происходящие события, если и не принадлежащей в силу жанрово-родовых особенностей трагедии Гамлету, то ориентированной на него, как главного героя, позволяет З. Херберту подвергнуть переосмыслению образы шекспировских героев и те события, участниками которых они стали.

В соответствии с финалом претекста, где последняя реплика принадлежит Фортинбрасу, герой З. Херберта, нарушая завещанную датским принцем «тишину» (в пер. М.Л. Лозинского), обращается к Гамлету с монологом. Таким образом, «тишина» в произведении З. Херберта становится метафорой будущего, принадлежащего Фортинбрасу, новому правителю Дании. Поэтому «Трен Фортинбраса» звучит как прощание с Гамлетом, олицетворяющим прошлое. Между тем лирический герой З. Херберта прощается с воплощенными в образе Гамлета идеями, а именно, с идеалистическим мировосприятием [4]. «Как во сне ты ловил химеры<...>» [5, 135], – говорит Фортинбрас о Гамлете. Мировоззренческая позиция датского принца чужда Фортинбрасу, верящему не в «кристальные понятия», а «в людскую глину» [Там же]. Фортинбрас – прагматик, собирающийся «<...>обратиться к проекту канализации<...>» [Там же]. Отсюда его ирония над беспомощностью Гамлета перед лицом враждебного мира. Фортинбрас называет Гамлета «рыцарем в мягких туфлях», намекая на оторванность принца от действительности, его нежизнеспособность («<...>ты был не для жизни<...>» [Там же]).

Таким образом, в произведении З. Херберта образы Гамлета и Фортинбраса, олицетворяющие разные мировоззренческие позиции, противопоставляются, что не противоречит претексту, где образ решительного, воинственного Фортинбраса, воплощающего действие, восполняет фигуру мятущегося, склонного к рефлексии Гамлета. Поэтому гибель Гамлета, исторгнутого самой действительностью, и последовавшее воцарение Фортинбраса преподносится у З. Херберта как закономерность – на смену оторванному от жизни идеализму, приходит прагматизм, чтобы восстановить мир и порядок в государстве.

Интересна в этом отношении трансформация З. Хербертом метафоры «Дании–тюрьмы», призванной в претексте репрезентировать удушливую

атмосферу жестокости и несправедливости, царящую в Дании. Фортинбрас З. Херберта, лишая шекспировскую метафору образности, разворачивает ее в утилитарном направлении: «Я должен также обдумать улучшение системы тюрем// ведь Дания – это тюрьма <...>» [Там же]. Подобная трансформация подчеркивает тоталитарный характер преобразований, планируемых Фортинбрасом.

Угрожающим пафосом проникнута картина похорон Гамлета, рисуемая воображением Фортинбраса: «<...> фитили да залпы//Шлемы, грохот сапог, бой барабанов <...>» [Там же]. Она напоминает изображение военного марша, в подтверждение чему норвежский принц называет её «маневрами», необходимыми перед своим воцарением. Таким образом, фигура Фортинбраса не совпадает с читательским горизонтом ожидания, в соответствии с которым Фортинбрас – воплощение надежд шекспировского Гамлета на достойного приемника датского престола, правление которого упорядочит хаос, порожденный конфликтом предшествующих властителей.

Между тем появление стихотворения совпадает с такими поворотными точками в истории Польши, как «Польская оттепель», связанное с надеждами польской общественности на ослабление партийной политики и либерализацию жизни, и Венгерской революцией 1956 года, показавшей несбыточность этих надежд [4]. Таким образом, время выхода в свет произведения З. Херберта свидетельствует о его политическом контексте. Отсюда и ключевая позиция образа Фортинбраса в стихотворении, ставшая следствием конкретной социально-политической ситуации в Польше, поставившей национальный вопрос в центр культурной жизни страны и обратившей внимание на образ Фортинбраса, олицетворяющий в польском культурном сознании внешнюю вражескую силу, угрожающую свободе и независимости Дании-Польши.

Прочтение «Трена Фортинбраса» сквозь призму польской истории середины XX века позволяет выявить однозначные политические аллюзии. Так, Фортинбрас – обобщенный образ иностранного захватчика, пришедшего к власти, благодаря умелым военно-политическим «маневрам». Возлагаемые на него надежды иллюзорны, поскольку его правление предвещает насилие и диктаторство: «<...> взять этот город за горло и слегка потрясти» [5, 136]. Картина грядущего правления Фортинбраса, подобного «вечному бдению того, кто сжимает холодный скипетр <...>» [Там же], репрезентирует тоталитарную сущность режима, представленного фигурой героя, подводя, таким образом, мрачный итог будущего страны под коммунистическим знаменем.

Итак, в «Трене Фортинбраса» З. Херберт осмысляет процессы, отражающие современное состояние польского общества, надежды которого на ослабление иностранной экспансии, рушатся после подавления советскими войсками Венгерской революции. Таким образом, польская романтическая традиция восприятия шекспировской трагедии как торжества справедливости, ознаменованного освобождением Польским князем родной

страны от узурпатора, олицетворяющего «режим», диктуемый извне и поддерживаемый правящими кругами Дании-Польши, перестала быть адекватной реалиям послевоенной польской действительности, рисующей поверхностность изменений, вызванных событиями октября 1956 года.

Так, в произведении З. Херберта показана беспомощность Гамлета перед лицом режима, ставшей результатом оторванности героя от современной ему действительности, непонимания и неприятия законов современной политики, что делает борьбу Гамлета тщетной, поскольку на смену одному узурпатору, свергнутому Гамлетом ценой собственной жизни, приходит другой, олицетворяющий тот же режим, против которого боролся польский Гамлет. Кроме того, Гамлет, не принимая законы современного мира, частью которого он является, заведомо обрекает себя на поражение. Такая нарочитость в действиях Гамлета, в восприятии лирического героя З. Херберта, лишает датского принца героического ореола. Таким образом, в «Трене Фортинбраса» происходит преодоление польской романтической традиции героизации образа Гамлета, просуществовавшей в польской культуре более века.

Библиографический список

1. Kujawińska-Courtney, K. The Romantic Period: Shakespeare's Assumed Polish Identity [Электронный ресурс] / К. Kujawińska-Courtney // Shakespeare around the Globe: internet Shakespeare edition. – Режим доступа: <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Criticism/shakespearein/poland/>–(Дата обращения: 10.08.2017)
2. Страшевская, М. Народность в польском романтизме / М. Страшевская // Романтизм в славянских литературах: сб. ст. – Москва: МГУ, 1973. – С. 63–83.
3. Галчинский, К.И. Гамлет энд официантка / К.И. Галчинский// Современная польская пьеса. – М., 1974. – С. 139–140.
4. Burzynska, K.A. Polish Hamlet: Zbigniew Herbert's «Elegy of Fortinbras» [Электронный ресурс] / К.А. Burzynska // New Readings. – 2012. –Vol 12– Режим доступа: <http://ojs.cf.ac.uk/index.php/newreadings/>–(Дата обращения: 12.08.2017)
5. Херберт, З. Трен Фортинбраса / З. Херберт // Польские поэты XX века: Антология. – Т. 2. – СПб., 2000. – С. 135-136.

Содержание

Терентьева Нина Павловна <i>Духовный резонанс: памяти Рида Фёдоровича Брандесова</i>	4
Стрелец Людмила Ивановна <i>Коммуникативный потенциал методических идей Р.Ф. Брандесова</i>	6
Антоненкова Алена Александровна <i>Понятие установки на восприятие литературного произведения в работах Р.Ф. Брандесова</i>	11
Терентьева Нина Павловна <i>Проблема ценностного самоопределения читателя-школьника: историко-методический аспект</i>	15
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
Бодрова Людмила Тимофеевна <i>Драматургия А. Володина в ракурсе «метафизического» аспекта становления личности</i>	22
Богданова Ольга Владимировна <i>Интертекстуальные аллюзии в «Метели» В. Сорокина</i>	26
Гасс Олеся, Поздина Ирина Васильевна <i>Роман Л.Н. Толстого «Воскресение» в аспекте криминального жанра</i>	32
Гимранова Юлия Александровна <i>Мифологема «Тургенев» в современной русской литературе</i>	37
Гущин Юрий Геннадьевич, Сутягина Анна Юрьевна <i>Пейзажи и интерьеры в рассказе В.Г.Короленко «Черкес» (к вопросу о цветообозначениях в творчестве писателя)</i>	44
Давыдов Остап Михайлович <i>Мифы и ценности трилогии-антипоттерианы Никоса Зерваса</i>	49
Колмакова Оксана Анатольевна <i>«Усеченный» сказ в прозе А.П. Платонова в аспекте авторской аксиологии</i>	54
Летаева Наталья Викторовна <i>Телесное и духовное в романе Е. Бакуниной «Тело»</i>	59
Маркова Татьяна Николаевна <i>Экранизация русской классики или «наш ответ Чемберлену»</i>	64
Никифорова Екатерина Александровна <i>Принцип построения «текст в тексте» в прозе В.Р. Гравишкиса</i>	69
Поздина Ирина Васильевна <i>Использование интертекстуальных форм в преподавании творчества Н.С. Лескова в вузе</i>	73
Подобрий Анна Витальевна <i>«Монгольский миф» в новеллистике В. Иванова</i>	78
Селютина Елена Александровна <i>Рецепция современной литературы в сетевых медиа: подходы, имена, вопрос о пантеоне новой словесности (на материале “Горький. Media” и “Афиша. Daily”)</i>	84
Терпугова Татьяна Германовна, Терпугова Алевтина Германовна <i>«Вечные ценности» в поэзии Олега Ник. Павлова</i>	88
Тихомирова Людмила Николаевна <i>«Текст бессонницы» в «ночной» поэзии русских классиков</i>	93
Софронов Виктор Сергеевич <i>Мифопоэтическая семантика образов и мотивов в рассказе М.А. Булгакова «Звездная сыпь»</i>	98
Шакиров Станислав Маэлсович <i>О литературоведении Д. Быкова</i>	103
Шафаренко Нина Дмитриевна <i>Актерство и сценарность в книге Юрия Левитанского «Кинематограф»</i>	108

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
Андрушко Юлия Петровна <i>Мужское и женское в художественном мире рассказов Т.Уильямса</i>	114
Горшков Сергей Маркович <i>Эпизод исторической пьесы У. Шекспира «Ричард III» на страницах романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»</i>	118
Горшкова Александра Константиновна <i>Работа с художественной деталью на уроках литературы в 5-6 классах</i>	121
Мамонова Наталья Васильевна <i>Сказочных дискурс как мир ценностных ориентиров (на материале британских фольклорных сказок)</i>	125
Новикова Вера Павловна <i>Образ сада в английской литературе как объект лингвопоэтического анализа</i>	132
Седова Елена Сергеевна <i>Рассказ Д. Константайна «Чай в Мидлэнде»: к вопросу о диалоге искусств</i>	137
Сейбель Наталия Эдуардовна <i>Школа в канун катаклизмов (на материале немецкого и австрийского романа 10 - 20-х годов XX века)</i>	143
Цыкунова Оксана Сергеевна <i>Нравственные потери успешного человека: И. Лаузунд “Бесхребетность” и Р. Белецкий “Свободное телевидение”</i>	148
Щукина Марина Сергеевна <i>«Трен Фортинбраса» Э. Херберта как пример преодоления романтической рецепции шекспировского образа Гамлета в польской культуре</i>	153

Научно-методическое издание

Литература в контексте современности

Сборник материалов IX Всероссийской научной конференции
с международным участием

Челябинск, 8-9 декабря 2017 г.

Ответственный редактор Т.Н. Маркова

Компьютерная верстка Я.О. Шебельбайн

ISBN 978-5-91274-330-6