

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

Литература в контексте современности

Сборник материалов
XIV Всероссийской научно-методической конференции
с международным участием

Челябинск, 9 декабря 2022 г.

Челябинск, 2022

УДК 8 (06)
ББК 83я43
Л 64

Литература в контексте современности: сборник материалов XIV Всероссийской научно-методической конференции с международным участием (Челябинск, 9 декабря 2022 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова. – Челябинск: ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2022. – 234 с.

ISBN 978-5-93162-702-1

Л 64

Сборник статей составлен по материалам XIV Международной научно-методической конференции «Литература в контексте современности».

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

Участниками видеоконференции, организованной 9 декабря 2022 года кафедрой литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета (г. Челябинск), стали более 50 учёных из четырёх стран мира (России, Беларуси, Китая, Казахстана) и 10 городов России: Екатеринбург, Елабуги, Красноярск, Москвы, Миасса, Перми, Нижнего Тагила, Санкт-Петербурга, Челябинска, Уфы.

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

Редакционная коллегия:

Т.Н. Маркова, д-р филол. наук, проф. (ответственный редактор),
Я.О. Шебельбайн, преподаватель (помощник редактора).

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор

А.В. Кубасов

Доктор филологических наук, профессор

А.В. Подобрый

ISBN 978-5-93162-702-1

© Коллектив авторов, 2022

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Богданова О.В.
г. Санкт-Петербург
Лю М. (КНР)
г. Владивосток

ПРИМЕРЫ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИКИ (РАССКАЗЫ И. БУНИНА В ШКОЛЕ)

В статье осмыслена необходимость реинтерпретации русской классики в современной отечественной школе и предложен пересмотр содержания рассказа И. Бунина «Косцы», изучаемого в 5-м классе. Показано, что традиционно «короткий» бунинский рассказ рассматривается исследователями как реализация темы Родины, любви к утраченному раю, восхищение и прославление русского народа, однако в статье выявлены иные, по сути противоположные интенции бунинского текста. Продемонстрировано, что подведение итогов первого года эмиграции формировало в сознании Бунина сложно-противоречивые мысли о России и ее народе, что пафос автора-рассказчика ориентирован не на восхищение прошлым и утраченным, но на неприятие и отказ от прежней сказки, которой, по Бунину-эмигранту 1920-х, наступил конец.

Ключевые слова: И. Бунин, рассказ «Косцы», образная система, новая интерпретация, восприятие классики в школе.

The article comprehends the need for reinterpretation of the Russian classics in the modern Russian school and suggests a revision of the content of the story by I. Bunin “The Mowers”, studied in the 5th grade. It is shown that traditionally the “short” Bunin story is considered by researchers as the realization of the theme of the Motherland, love for the lost paradise, admiration and glorification of the Russian people, however, the article reveals other, essentially opposite intentions of the Bunin text. It is demonstrated that summing up the results of the first year of emigration formed complex contradictory thoughts about Russia and its people in Bunin’s mind, that the pathos of the author-narrator is focused not on admiration for the past and the lost, but on rejection and rejection of the former fairy tale, which, according to Bunin, an emigrant of the 1920s, has come to an end.

Keywords: I. Bunin, the story “The Mowers”, figurative system, new interpretation, perception of classics in school.

В настоящее время перед педагогами и, как следствие, перед педагогическими вузами встают острые вопросы обновления форм и методов образования, образования вузовского, но особенно образования школьного, когда юные слушатели-ученики наиболее восприимчивы к этико-эстетическим и морально-нравственным установкам, предлагаемым им педагогами-

наставниками. В этом плане весьма ответственное место, несомненно, должно быть отведено такому предмету, как литература, изучению литературных произведений в школе. И, как результат, должно быть заострено внимание на интерпретации и реинтерпретации художественных произведений, которые предлагаются к изучению школьникам (и студентам).

В настоящее время вопросам образовательных практик, их осмыслению и пересмотру уделяют внимание многие исследователи – педагоги, социологи, психологи, литературоведы. Среди последних можно назвать такие имена, как Т.Н. Маркова [1, 2, 3], Л.И. Стрелец [4], Е.С. Седова [5], Ю.А. Гимранова [6] и мн. др., которые в своей научно-практической работе непосредственно обращены к проблемам преподавания русской литературы как в отечественной школе, так и за рубежом. Между тем вопросов к составу курса русской литературы в школе остается много. Именно поэтому мы обратимся к (ре)интерпретации рассказа Ивана Бунина «Косцы», включенном в программу 5 класса средней общеобразовательной школы [7].

Возникает вопрос: допускает ли основной пафос рассказа апелляцию к младшим школьникам? Насколько верно мы трактуем текст этого произведения?

Как правило, анализируя рассказ Бунина «Косцы» (1921), критики единодушно говорят о доминанте ностальгических мотивов, связанных с темой родины («...необычайная красота песни связана с утраченной родиной» [8, с. 45], «плач по утраченной России» [9, с. 404]), с воспоминаниями о фольклорно-былинной России («выражение русского» [10, с. 13]), памятно возрождаемой коллективным сознанием эмиграции «первой волны». Более того, ряд исследователей считает возможным квалифицировать рассказ «Косцы» как рассказ пасхальный, в котором словно бы получили отражение идеи Бунина о будущем неизбежном воскресении России [9, 11, 12; и др.]. Так, И. А. Есаулов констатирует: «Тот “праздник возрождения” смысла, о котором писал Бахтин, в данном случае <в рассказе “Косцы”> в самом буквальном смысле оказывается *воскресением* утраченной России в сознании читателя, а значит, ее действительным воскресением...» [9, с. 406–407; выд. автором. – О. Б., М. Л.].

Бунинский текст действительно может быть интерпретирован в подобном ключе. Тем более что сам Бунин в заметках «Происхождение моих рассказов» признавался: «Когда мы с моим покойным братом Юлием возвращались из Саратова на волжском пароходе в Москву и стояли у Казани, грузчики, чем-то нагружавшие наш пароход, так восхитительно сильно и дружно пели, что мы с братом были в полном восторге... и все говорили: “Так... могут петь свободно, легко, всем существом только русские люди”. Потом мы слышали, едучи на беговых дрожках с племянником и братом Юлием по большой дороге... как в березовом лесу рядом с большой дорогой пели косцы – с такой же свободой, легкостью и всем существом...» [13, т. IX, с. 370]. Опираясь на приведенные слова, действительно можно подумать, что Бунин создавал рассказ-воспоминание, пронизанный чувством щемящей любви к покинутой родине. Однако, если обратиться к писательским «Дневникам», можно заметить, что непосредственно в то время, когда Бунин приступил к работе над рассказом, его обуревали совершенно иные мысли. Так, под «27 Окт. – 9 Ноября 1921 г.», т.е.

фактически под датами рождения рассказа, в дневнике значится: «Все дни, как и раньше часто и особенно эти последн. проклятые годы, м.б., уже погубившие меня, – мучения, порою отчаяние – бесплодные поиски в воображении <...>» [14, с. 198].

В попытке понять содержательный план рассказа Бунина следует обратить внимание и на тот особенный факт, что в «Происхождении моих рассказов» в небольшом фрагменте о «Косцах» дважды звучит имя брата Бунина – Юлия. Напомним, что любимый старший брат прозаика Юлий Алексеевич, оказавший весьма значительное влияние на формирование личности младшего брата, умер в Москве как раз в июле 1921 года. И тогда становится понятным, что рассказ «Косцы» непосредственно связан с воспоминанием о брате Юлии и с памятью о нем, хотя и без эксплицированной адресации. Другими словами, рассказ «Косцы» латентно носит *поминальный* характер, накладывающий отпечаток на поэтику, стилистику, образно-мотивные и символические ряды текста. Уже только поэтому констатировать «пасхальный» пафос «Косцов» нельзя.

В рассказе Бунина образ косцов примечателен. Прежде всего возникает вопрос, почему Бунин делает своих героев «не нашими»: не *нашими* орловцами, а не-*нашими* рязанцами. Притяжательное местоимение «наш» четырежды звучит в пяти строках, отчетливо формируя некую неясную оппозицию: «Они <косцы> были “дальние”, рязанские. Они небольшой артелью проходили по *нашим*, орловским, местам, помогая *нашим* сенокосам и подвигаясь на низы, на заработки во время рабочей поры в степях, еще более плодородных, чем *наши*. <...>» [13, т. V, с. 69]. Внешний облик косцов-рязанцев «другой» – они «опрятней и красивей одеждой, своими мягкими кожаными бахилками» [13, т. V, с. 69]. Но глубже противопоставление «наши ↔ не-наши» не мотивировано.

Возникает следующий вопрос: зачем прозаику понадобилось педалировать эпитет «не-наши» и многократно акцентировать намечаемую антиномию? На наш взгляд, *сдвоенный* топос открывал возможность актуализировать концептуально значимую для писателя-эмигранта антонимическую пару: «наши ↔ не наши», за противостоянием которых невольно контурировался ментальный концепт эмигрантского сознания: «наши ↔ не наши». В Париже 1921 года, через год после эмиграции из России, означенная бытийная антиномия обретала двойной смысл и устанавливала в рассказе (по сути сразу) двойственный хронотоп «тогда» и «теперь», хронотоп не только прошлого, но и настоящего.

В стратегии биполярности выписывается Буниным и образ косцов. На первый взгляд кажется, что косцы-рязанцы вызывают восхищение автора-рассказчика – и своей страстью к работе, и мощью-свободой, и глубиной души, изливающейся в песне. Однако, если вдуматься в смысл используемых Буниным слов-сравнений, приложимых к косцам, становится ясно, что однозначности в их образе нет. Рассказчик передает свои впечатления: «Неделю тому назад они косили в ближнем от нас лесу, и я видел, проезжая верхом, как они заходили на работу, пополуноча: они пили из деревянных жбанов родниковую воду, – так долго, так сладко, как пьют только звери да хорошие, здоровые русские батраки...» [13, т. V, с. 69]. Обращает на себя внимание сравнение косцов со

зверями и называние их батраками. В этом смысловом контексте слово «батраки» (как и «звери») обретает сниженный уничижительный оттенок.

Следующая важная характеристика, которая дана повествователем косцам, – это описание их ужина и приветливого хлебосольства. Косцы «сидели на засвежевшей поляне возле потухшего костра, ложками таскали из чугуна куски чего-то розового. <...> И вдруг, приглядевшись, я с ужасом увидел, что то, что ели они, были страшные своим дурманом грибы-мухоморы. А они только засмеялись: – Ничего, они сладкие, чистая курятина!» [13, т. V, с. 69]. У И. А. Есаулова эта сцена не вызывает отклика в связи с ее остраняющими и снижающими коннотациями, но порождает размышления о несовпадении точек зрения автора и рассказчика: «Можно предположить, что если страшные (для рассказчика) мухоморы на самом деле являются сладкими для косцов, то и сладкое, как представляется рассказчику, оплакивание себя в песне косцами также может и не быть таковым» [9, с. 403]. Между тем бунинская сцена продолжает формировать противоречивость образа косцов, прогнозируя сдвигнутость смыслов: заглавные герои начинают представлять то ли в образе русских богатырей, то ли сказочных разбойников, объевшихся галлюциногенами-мухоморами и точащими свои острые ножи и косы. Автор на внешнем уровне словно бы восхищается богатырством косцов, но на уровне внутреннем поддерживает чувство тревоги и опасности, исходящее от батраков, символично означенных как *не-наши*.

Обращает на себя внимание и песня косцов. Из эмигрантского далёка Бунин, кажется, стремится осознать «дивную прелесть» песни его косцов и попытаться выразить ее очарование [13, т. V, с. 70–71]. Анафорический зачин, отмеченный словом *прелесть*, 7 раз повторяющийся в трех соседних абзацах, кажется, способствует созданию образа благословенной страны, рая на земле, родины-России, образ которой воспроизводится через песенный текст косцов. Действительно, на первом хронотопическом уровне Бунин как будто воспроизводит реально запомнившуюся герою-рассказчику песню русских косцов. Однако на втором уровне хронотопа, в условиях парижской эмиграции, воссоздавая дух народной песни, Бунин уже пропевает эту песню не от лица косцов, но эмигрантов. Прямого отождествления нет, но зонирование голосов на синтаксическом уровне стирается: мастерски «упуская» теперь существительное «косцы» и используя местоимение «они», автор фактически переходит на «мы», передавая посредством песни сегодняшние мысли и чувства парижской русской эмиграции. А к финалу рассказа «Косцы» второй – подтекстовый – план повествования по существу становится первым, точка отсчета (эпицентр восприятия) смещается в эмигрантское далёко. В финале антитетичная двуплановость повествования – *мы // они, наши // не наши* – выявляет подлинное разбойничье начало русского народа, когда пугающе острые косы и опасное поигрывание ими контурируется в уже очевидных (не метафорических, но лексически означенных) «посвистах удальных, ножах острых, горячих...» [13, т. V, с. 72]. Кумачовые воротники и ластовицы закономерно одежды косцов трансформируются в затекстовые кумачовые знамена и форменные лампасы периода Гражданской войны.

Третий хронологический пласт (*всегда*) воплощается Буниным посредством фразеологических констант узнаваемой русской народной сказки, однако, по словам рассказчика, теперь «...миновала <...> для нас сказка: отказались от нас наши древние заступники, разбежались рысучие звери, разлетелись вещие птицы, свернулись самобраные скатерти, поруганы молитвы и заклятия, иссохла Мать-Сыра-Земля, иссякли животворные ключи – и настал конец, предел Божьему прощению» [13, т. V, с. 72]. «Конец» русской народной сказки – вопреки прежним ожиданиям – оказывается безвозвратным и трагичным. По Бунину периода «Косцов» пасхальность *не*-возможна, возрождение не наступит, о возвращении на родину нельзя даже помыслить. На наш взгляд, именно такова доминантная интенция героя-повествователя (и автора) в рассказе «Косцы», которая в точности отвечает настроениям боли и разочарования, которые переживал писатель в начале 1920-х годов, первоначально в Одессе и позже в Париже [см. об этом подробнее: 15, с. 43–222].

Таким образом, можно заключить, что традиционная «пасхальная» интерпретация рассказа И. Бунина «Косцы» исчерпала себя, рассказ должен быть серьезно переосмыслен. Перед педагогами должен встать вопрос: нужно ли включать «Косцов» в программу литературы для школьников 5-го класса? Не сыграет ли нетрадиционная для школьной практики *антипасхальная* направленность рассказа «злую шутку»?

Библиографический список

1. Маркова Т. Н. Пути жанровых трансформаций в русской прозе рубежа XX–XXI вв. // *Метаморфозы жанра в современной литературе: сб. науч. тр. / отв. ред. Соколова Е.В.; сост.: Пахсарьян Н.Т., Ревякина А.А. М.: ИНИОН РАН, 2015. С. 7–26.*
2. Маркова Т. Н. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // *Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 280–290.*
3. Маркова Т. Н. Жанровый эксперимент или игра в поддавки (к вопросу о выборе писательской стратегии) // *Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. 2011. № 33. С. 158–160.*
4. Стрелец Л. И. Взаимодействие жанров как читательская интрига урока литературы // *Филологический класс. 2014. № 3 (37). С. 47–50.*
5. Седова Е. С. Изучение произведений малых жанров в практике преподавания русской литературы за рубежом // *Вестник Омского государственного педагогического университета. 2018. № 4 (21). С. 140–145.*
6. Гимранова Ю. А. Стихотворения в прозе и русская литература // сб. мат. VI Международной научно-методической конференции «Литература в контексте современности» (Челябинск, 13–14 декабря 2012 г.) Челябинского гос. пед. ун-та. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2012. С. 165–170.
7. Литература 5 класс: Учебник для общеобразовательных учреждений: в 2 ч. / под ред. В.Я. Коровиной. М.: Просвещение, 2015.

8. Пономарев Е. Р. Концепт «Отечество» в культурном сознании русской эмиграции 1920-х гг. // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 1 (26), март. С. 40–47.
9. Есаулов И. А. Культурное бессознательное и воскресение России // Проблемы исторической поэтики. 2011. № 9. С. 390–407.
10. Климова Г. П. Выражение русского в творчестве И. А. Бунин // И. А. Бунин и мировой литературный процесс: сб. Орел: Б. и., 2000. С. 13–16.
11. Захаров В. Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики: сб. 1994. № 3. С. 249–261.
12. Урюпин И. С. «Косцы» И. А. Бунина и «Косари» С. С. Бехтеева: плач об утраченной родине // Сибирский филологический журнал. 2015. № 2. С. 218–222.
13. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Художественная лит-ра, 1966.
14. Бунин И. А. Дневники // Бунин И. А. Полное собрание сочинений: в 13 (16) т. М.: Воскресенье, 2006–2007. Т. 9. Воспоминания. Дневник (1917–1918 гг.). Дневники (1881–1953 гг.). М., 2006. 542 с.
15. Богданова О. В. «Темные аллеи» и другие рассказы И. А. Бунина. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. 300 с.

«РУССКИЙ СОЛДАТ ДЛЯ МЕНЯ СВЯТЫНЯ»: ВОЕННЫЕ РАССКАЗЫ А. ПЛАТОНОВА О ДОЛГЕ И СЧАСТЬЕ СОЛДАТА

Статья посвящена исследованию художественных особенностей военной прозы А. Платонова. Показывается, что, по мысли писателя, в эпоху Великой Отечественной войны опорой для человека в борьбе с мировым злом было ощущение единства с Родиной, со всеми родными и близкими. В центре внимания статьи – рассказ А. Платонова «Верное сердце», в котором в художественной форме поднимаются вопросы о совести, долге и счастье солдата.

Ключевые слова: А. Платонов, Великая Отечественная война, фольклор, эпос, счастье солдата.

The article is devoted to the study of the artistic features of A. Platonov's military prose. It is shown that, according to the writer, in the era of the Great Patriotic War, the mainstay for a person in the fight against world evil was a sense of unity with the Motherland, with all relatives and friends. The article focuses on A. Platonov's story "The Faithful Heart", in which questions about the conscience, duty and happiness of a soldier are raised in an artistic form.

Keywords: A. Platonov, the Great Patriotic War, folklore, epic, soldier's happiness.

Великая Отечественная война поставила перед Советским Союзом и каждым советским человеком экзистенциальные вопросы. Прежний опыт решения таких глобальных проблем был недостаточен. А. Платонов в своих «Записных книжках» заострил эту мысль: «Если вспомнить военные произведения предвоенных лет, то в них верно только убеждение в непобедимости и побеждающей линии нашего народа, но драмы войны в них нет...» [1, с. 496–497].

С первых дней войны Платонов стремился попасть на фронт, чтобы получить непосредственные впечатления о сути войны, о русском солдате: «Наши бойцы действуют изумительно. Велик, добр и отважен наш народ!» [1, с. 501]. Отметим, что правда о войне в литературе может представлять не только в реалистической, но и в условно-игровой форме, с ориентацией на фольклорные традиции, что оказывается не менее эффективным способом решения задачи достижения художественной правды о событиях, очевидцем которых писатель не был (подробнее см.: [2; 3; 4; 5; 6]). Андрей Платонов не был бы Платоновым, если бы довольствовался только художественной задачей справедливого и необходимого прославления и воспевания мужества русского солдата и народа.

Общеизвестно, что в идее святости заключен христианский идеал человеческого существования на земле, истинный пример земного

существования, выражены представления о правилах и нормах земного человеческого бытия (см. [7, с. 144-166] и др.).

С.В. Перевезенцев пишет: «Уже тогда [в древности] русские книжники осмысливали Русь как возможное будущее, особое сосредоточение христианской святости. И это не случайно, ведь в идее святости концентрировались все основные смысловые и целевые установки земного бытия русского народа <...>. Святость теснейшим образом начинает связываться с идеалами именно национальной жизни» [7, с. 168]. Русскому человеку свойственно уподобление идеи святости не только аскетизму: он связывает эту идею и с воинским подвигом, с духовной крепостью русского воина.

Трагические, но одновременно оптимистичные финалы первых рассказов А. Платонова о войне – не от наивности писателя, не от пропаганды советского ура-патриотизма и желания не замечать трагичности ситуации на фронте, а от веры в силу русских людей. У него была твердая уверенность в необходимости рассказов о героях войны, которые, словно былинные богатыри, встали на защиту Святой Руси: «Я пишу о них со всей энергией духа, какая только есть во мне. И это произведение, если оно удастся, самого меня хоть отдаленно приблизит к душам погибших героев» [8, с. 512].

Понятно изначальное отношение А. Платонова к русскому солдату: он защитник своей Родины, семьи, любимых и родных. Эта идея определила общий ход повествования о военных событиях, но важна конкретика, детали, акценты, то, что называется истинной правдой. Главный герой рассказа «Верное сердце», лейтенант Константин Чепурный, хоть и молод, даже застенчив в общении с людьми, но душа его «цельная», готовая «непосредственно воспринимать действительность в ее истинном значении» [1, с. 183].

Бойцы его роты еще не приняли присяги, но А. Платонов подчеркивает, что многие из них уже не молоды: пожилой боец Абрам Тихонов, «Пронин, тоже не юный человек» [1, с. 183]. К сожалению, они не осознавали, что «солдат есть высший человек, призванный сберечь от смерти свой народ, а не такое глупое существо, которое лишь радуется, что оно живет и уже заранее боится, что ему придется когда-нибудь умереть». Солдаты-новобранцы еще не познали истинной цели жизни, их цели – суетны и поверхностны. Писатель использует в повествовании символы чистоты и безгрешия человеческих душ. По Платонову, русский солдат – герой, защитник, борец со вселенским злом, воин-спаситель, заступник. Враг может быть повержен сначала словом и символом-присной, а потом и оружием. Мировое зло предстает в его рассказах в образе фашиста. Испытание выпадает на долю русских солдат ради спасения. Лейтенант в рассказе «Верное сердце» стремится быть наставником своих бойцов, напоминает им о необходимости заботиться об оружии, воинском имуществе, но, главное, что он пытается в оставшееся до боя время изменить сознание солдат, перестроить их с мирного мироощущения, когда видишь вокруг только «великий и прекрасный мир жизни» [1, с. 183], когда житейская суета отвлекает от воинского дела и предназначения.

Лейтенант Чепурный стремится подготовить своих красноармейцев к сознательному, наполненному состоянию души и сердца. В традициях русского

фольклора он задает бойцам «трудную задачу»: «Что такое есть у солдата, что считается самым первым и важным его оружием?» [1, с. 184]. Варианты ответов: «штык», «сытный приварок», «приклад от винтовки и жилистая рука», «упитанное тело» и даже «идея в мыслях» – всё неточно. Бойцы гадают, но не знают ответа. Чепурный дает его сам: «Первое и самое сильное оружие есть верное сердце солдата. А верное сердце есть любящее сердце. Потому оно и верное, что любит и не может забыть свое отечество – землю своих родителей и землю своих детей, ту самую землю, из которой составлено наше собственное тело и наше сердце» [1, с. 184].

Такое чувство верности и любви дает ощущение единства с Родиной, со всеми родными и близкими. Это был первый важный урок, который направил мысли солдат к смыслу происходящего, к Великой Отечественной войне, к священной войне с мировым Злом.

Второй этап становления Защитника Отечества происходит на братской могиле. Командир говорит своим солдатам: «Они пережили высшую судьбу воина – они исполнили свой долг, не щадя своей крови и самой жизни, как сказано в присяге, потому что хотели одолеть насмерть нашего смертельного врага. Теперь они стали святыми людьми в вечной памяти нашего отечества. Поклонимся им, товарищи!» [1, с. 185]. После этих слов лейтенант, «чувствуя расположение к себе людей, напомнил им: – Вот завтра вы принесете присягу. Это важно для каждого красноармейца, в присяге он клянется родине своей верной любовью, и пусть ваше сердце постоянно чувствует любовь к своему живому народу и его святым мертвым мученикам, тогда оно всегда будет вашим мужественным верным оружием. И если кто из вас узнает смерть, то ведь смерть мы можем узнать только подавляя, уничтожая другую черную смерть в лице своего врага. А это есть святое счастье воинской жизни и за ним я не почувствую страдания или печали от своей смерти...» [1, с. 185].

Платонов показывает, что счастье воина – сознательное самопожертвование, способность с верным, любящим сердцем отдать жизнь за других. «Спокойные» лица солдат помогают определить их готовность к будущим событиям. Принятие присяги для них теперь не просто ритуал, а сознательный шаг на пути обретения «истинного значения», и с этого момента прекрасная мирная жизнь не отвлекает, не утомляет. Наслаждаясь природой, боец не растрчивает неуместно жизненную энергию, а знает, что он защищает, для кого и от кого. Солдаты приняли присягу, и все вместе отдали последние мгновения своей жизни живому непосредственному человеческому общению, на всякий случай торопились жить: играли в шашки, домино, веселились, ели, кто-то пошел «жить впрок»: «посидеть еще раз хоть в чужом семействе и тем утешить свое сердце» [1, с. 186].

Цель командира роты была достигнута: он подготовил своих красноармейцев к сражениям со смертельным врагом, но молодой лейтенант не успокаивается, его размышления теперь о долге командира: «Ведь вера солдата всего лучше укрепляется делами и примером его командира... Отечество лежит за спиной солдата, а здесь, вместо отца, в замещение целой родины, перед лицом

его стоит один командир...» [1, с. 187]. Сомнения, мучительные раздумья преодолены, и лейтенант «готов исполнить свое назначение» [1, с. 187].

У солдата и командира одна цель – защитить Родину и одно счастье – исполнить свое предназначение, победить смерть, чтобы то, что совершается «сейчас в природе вокруг него, повторялось на его глазах вечно и впредь» [1, с. 185].

Рассказ Платонова «Верное сердце», написанный в годы войны, безусловно, повествует о душе и сердце советского солдата, но это также рассказ о великой ответственности и долге перед Отечеством, что дает воину смысл и счастье.

Библиографический список

1. Платонов А. Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов / А. Платонов; сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко. М.: Время, 2010. 544 с.

2. Голованов И.А. Мировое зло и простые герои военной прозы А. Платонова / И.А. Голованов // Человек и язык в коммуникативном пространстве. 2017. Т. 8, № 8. С. 117–123.

3. Голованов И.А. Народное слово в художественном дискурсе А. Платонова / И.А. Голованов // Фразеологизм и слово в художественном, публицистическом и народно-разговорном дискурсах: материалы междунар. науч.-практ. конф. Кострома: Костромской гос. ун-т им. Н.А. Некрасова, 2016. С. 116–118.

4. Голованов И.А. Своеобразие художественного дискурса Андрея Платонова / И.А. Голованов // Вестник Омского университета. 2012. № 4 (66). С. 215–217.

5. Голованова Е.И. Языковая картина мира vs. фольклорная картина мира: точки соприкосновения и различий // Е.И. Голованова, И.А. Голованов, И.Г. Казачук // Научный диалог. 2016. № 8 (56). С. 34–45.

6. Никольский С.А. Смерть в большой прозе Андрея Платонова / С.А. Никольский [Электронный дискурс]. URL: <https://iphras.ru/uplfile/philec/nikolskiy/books/nickolsky-on-platono.pdf> (дата обращения: 10.11.2022).

7. Перевезенцев С.В. Русские смыслы: Духовно-политические учения России X–XVII вв. в их историческом развитии / С.В. Перевезенцев. М.: Вече, 2019. 608 с.

8. Платонов А. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. / Андрей Платонов; сост., вступ. статья, комментарии Н. Корниенко и др. М.: АСТ, 2014. 685 с.

ЛИЧНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ В ОЦЕНКЕ ЕГО КОЛЛЕГ ПО ЦЕХУ

В статье рассматриваются особенности описания личности писателя в двух очерках Максима Горького, посвященных А.П. Чехову и С.А. Есенину. Утверждается, что через знакомство с восприятием творческой личности глазами его коллег по писательскому цеху достигается более глубокое понимание сложного и противоречивого художественного мира авторов и их отношения к жизни.

Ключевые слова: личность писателя, А.П. Чехов, С.А. Есенин, очерк, оценка, М. Горький.

The features of the description of the writer's personality in two essays by Maxim Gorky dedicated to A.P. Chekhov and S.A. Yesenin are considered. It is argued that through familiarity with the perception of a creative personality through the eyes of his colleagues in the writers' workshop, a deeper understanding of the complex and contradictory artistic world of authors and their attitude to life is achieved.

Keywords: personality of the writer, A.P. Chekhov, S.A. Yesenin, essay, assessment, M. Gorky.

Самый интересный феномен в литературе – пишущий человек. Именно его видение мира, его творческий потенциал и интерпретация реальности представлены в художественных текстах. Исходя из этого, изучать литературное произведение без понимания личности его создателя бессмысленно и бесперспективно.

В центре внимания настоящей статьи находится оценка личности писателя в произведениях его коллег по цеху. В качестве основы для анализа выбраны два очерка М. Горького – «А.П. Чехов» (1904) и «Сергей Есенин» (1926). Выбор первого из них продиктован, с одной стороны, неоднозначностью оценки Чехова его современниками (достаточно вспомнить Л. Шестова, назвавшего писателя «певцом безнадежности»), а с другой стороны, тем, что ранее мы уже обращались к осмыслению жизненного и творческого кредо Чехова – через изучение его эпистолярного наследия [1]. Привлечение второго очерка необходимо для сравнительного анализа, для понимания того, что важно Горькому в описании личности художника, на какие особенности он обращает свое внимание.

Очерк, посвященный Чехову, в первоначальном варианте был издан отдельной книгой в 1905 году в Берлине (написание его было связано с кончиной Чехова), а затем Горький дополнил этот текст и включил его в книгу «Воспоминания» (1923). Как отмечается в комментариях к очерку, «главной задачей Горького было художественно воссоздать общее впечатление от личности и творчества своего великого современника» [2, с. 420].

Во внешнем облике Чехова автор с первых же страниц выделяет *мягкую, милую улыбку*, «которая всегда так неотразимо влекла к нему и возбуждала особенное, острое внимание к его словам» [2, с. 73]. Здесь явно выражено отношение Горького к герою очерка – искренняя симпатия и даже восхищение. Вслед за этим автор приводит вдохновенный монолог Чехова о роли учителя в русской деревне, где писатель предстает как истинный гражданин, заботящийся о благе своей страны: «Если б вы знали, как необходим русской деревне хороший, умный, образованный учитель! У нас в России его необходимо поставить в какие-то особенные условия, и это нужно сделать скорее, если мы понимаем, что без широкого образования народа государство развалится, как дом, сложенный из плохо обожженного кирпича! Учитель должен быть артист, художник, горячо влюбленный в свое дело, а у нас – это чернорабочий, плохо образованный человек, который идет учить ребят в деревню с такой же охотой, с какой пошел бы в ссылку» [2, с. 73].

Горький обращает внимание на «тень глубокой грусти», которая покрыла «славные глаза» Чехова, когда он закончил говорить о том, что его волнует. И далее автор добавляет: «Это часто бывало у него: говорит так тепло, серьезно, искренно и вдруг усмехается над собой и над речью своей. И в этой мягкой, грустной усмешке чувствовался тонкий скептицизм человека, знающего цену слов, цену мечтаний. И еще в этой усмешке сквозила милая скромность, чуткая деликатность...» [2, с. 74].

И вот перед читателем возникает образ живого человека – глубоко чувствующего, серьезного, и при этом скромного и деликатного. Упоминание о «грустных глазах» и «улыбке» Чехова еще не раз встретится в очерке, так же как и подмеченная Горьким «негромкая» и «ласковая» манера говорить с простыми людьми.

Горький раскрывает личность своего героя и через высказывания собеседников Чехова. Так, например, рассказав о посещении писателя одним из сельских учителей, автор приводит его слова, обращенные к художнику: «Шел я к вам, будто к начальству, – с робостью, дрожью, надулся, как индейский петух, <...> а ухожу вот – как от хорошего, близкого человека, который все понимает» [2, с. 76].

Главная особенность Чехова, на которую обращает внимание автор, – его стремление к правде, искренности. Горький пишет: «Мне кажется, что всякий человек при Антоне Павловиче невольно ощущал в себе желание быть проще, правдивее, быть более самим собой, и я не раз наблюдал, как люди сбрасывали с себя пестрые наряды книжных фраз, модных слов и все прочие дешевенькие штучки <...>. Антон Павлович не любил рыбы зубы и петушиные перья: все пестрое, гремящее и чужое, надетое человеком на себя для «пущей важности», вызывало в нем смущение, и я замечал, что каждый раз, когда он видел перед собой разряженного человека, им овладевало желание освободить его от всей этой тягостной и ненужной мишуры, искажавшей настоящее лицо и живую душу собеседника» [2, с. 77].

Пожалуй, суть личности Чехова наиболее емко выражена Горьким в следующих словах: «Всю жизнь А.П. Чехов прожил на средства своей души,

всегда он был самим собой, был внутренне свободен и никогда не считался с тем, чего одни – ожидали от Антона Чехова, другие, более грубые, требовали. <...> Красиво простой, он любил все простое, настоящее, искреннее» [2, с. 77].

Это подтверждают и наши собственные наблюдения, сделанные в ходе анализа писем писателя [3]. Ключевым концептом в его эпистолярной литературе выступает концепт «Правда», который получил многообразную актуализацию в текстах: посредством имени концепта и однокоренных слов – *правда, правильно, правдивый, правдоподобный, справедливый/несправедливый, исправлять, поправки, по справедливости*, а также через использование синонимов и антонимов – *живой, настоящий, искренний; фальшь, фальшиво, фальшивый; натянуто; манерно; деланный, подделка; искусственный* и др.

Слово «фальшь» и его производные, словно рефреном, пронизывают всю переписку Чехова с издателем А.С. Сувориным. Значительные по объему фрагменты, затрагивающие тему художественной правды, представлены в письмах Чехова молодому М. Горькому (А.М. Пешкову):

«Первая книжка обновленной «Жизни» мне не понравилась. Это что-то несерьезное. Рассказ Чирикова наивен и **фальшив**, рассказ Вересаева – это грубая **подделка** под что-то, немножко под Вашего супруга Орлова, грубая и тоже наивная. На таких рассказах далеко не уедешь» (3 января 1899 г.);

«"Мысль" Л. Андреева – это нечто претенциозное, неудобопонятное и, по-видимому, ненужное, но талантливо исполненное. В Андрееве нет простоты, и талант его напоминает пение **искусственного** соловья. А вот Скиталец воробей, но зато живой, настоящий воробей» (29 июля 1902 г.).

Другим важным для Чехова концептом, как показал анализ его переписки и на что обратил внимание в своем очерке Горький, является «Красота» (один из значимых концептов для русской ментальности, подробнее см. [4]). Вот как об этом пишет Алексей Максимович: «Он <Чехов> обладал искусством всюду находить и оттенять пошлость, – искусством, которое доступно только человеку высоких требований к жизни, которое создается лишь горячим желанием видеть людей простыми, красивыми, гармоничными» [2, с. 79]. Или в другом месте: «Ненавидя все пошлое и грязное, он описывал мерзости жизни благородным языком поэта, с мягкой усмешкой юмориста, и за прекрасной внешностью его рассказов мало заметен полный горького упрека их внутренний смысл» [2, с. 82].

По Чехову, красивый текст – простой, не загроможденный, без излишеств. Не случайно в своих письмах, в том числе и адресованных Горькому, он часто использовал понятие «грация», «грациозность» применительно к тексту:

«Ваши лучшие вещи «В степи» и «На плотях» <...> Это превосходные вещи, образцовые, в них виден художник, прошедший очень хорошую школу. <...> Единственный недостаток – нет сдержанности, нет **грации**. Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация. В ваших же затратах чувствуется излишество» (А.М. Пешкову, 3 января 1899 г.);

«...красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только **простотой**, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало

темно», «пошел дождь» и т.д. – и эта простота свойственна Вам в сильной степени, как редко кому из беллетристов» (А.М. Пешкову, 3 июня 1899 г.).

В своем очерке М. Горький представил Чехова как человека «целомудренно скромного», «мягкого» и одновременно «твердого» при столкновении с несправедливостью и пошлостью. Автор вспоминает о нем как о «крупном и тонком художнике», глубоком мыслителе и очень русском писателе. Заканчивая очерк, Горький пишет: «О Чехове можно написать много, но необходимо писать о нем очень мелко и четко, чего я не умею. Хорошо бы написать о нем так, как сам он написал «Степь», рассказ ароматный, легкий и такой, по-русски, задумчиво грустный» [2, с. 89]. И чуть дальше: «Хорошо вспоминать о таком человеке, тотчас в жизнь твою возвращается бодрость, снова входит в нее ясный смысл» [2, с. 89]. Думается, что такая оценка как нельзя лучше характеризует двух писателей – того, кто пишет, и того, о ком пишут. И в том, и в другом есть глубокая потребность в осмысленном бытии.

Иным предстает герой горьковского очерка «Сергей Есенин». Произведение начинается с истории о крестьянском мальчике, который «каким-то случаем» попал в город и заблудился в нем. Утратив привычный для него простор и не найдя выхода, мальчик спрыгнул с моста в реку и разбился.

Лишь после пересказа этой истории, услышанной когда-то автором, Горький переходит к воспоминаниям о Есенине (очерк написан вскоре после смерти поэта). Первая встреча с ним произошла в Петербурге, и поэт показался Горькому «мальчиком 15–17 лет»: «кудрявенький и светлый», «скромный и несколько растерявшийся» в огромном городе. Слово «мальчик» будет повторяться в очерке снова и снова, в разном лексическом окружении: «чистенькие мальчики», «картинно одетый мальчик», «кудрявый, игрушечный мальчик» и т.д.

Описывая последующие встречи с Есениным, Горький отмечает в его внешнем облике «ясные глаза» и «беспокойный взгляд», обращает внимание на резкость движений, некоторую надрывность и торопливость (последнее слово много раз повторяется в очерке).

Пожалуй, самые яркие впечатления автора связаны с моментом чтения поэтом собственных стихов: «Есенина попросили читать. Он охотно согласился, встал и начал монолог Хлопуши. Вначале трагические выкрики каторжника показались театральными.

Сумасшедшая, бешеная, кровавая муть!

Что ты? Смерть?

Но вскоре я почувствовал, что Есенин читает потрясающе, и слушать его стало тяжело до слез. Я не могу назвать его чтение артистическим, искусным и так далее, все эти эпитеты ничего не говорят о характере чтения. Голос поэта звучал несколько хрипло, крикливо, надрывно <...>. Даже не верилось, что этот маленький человек обладает такой огромной силой чувства, такой совершенной выразительностью. Читая, он побледнел до того, что даже уши стали серыми. Он размахивал руками не в ритм стихов, но это так и следовало, ритм их был неуловим, тяжесть каменных слов капризно разновесна. Казалось, что он мечет их, одно – под ноги себе, другое – далеко, третье – в чье-то ненавистное ему лицо.

И вообще всё: хриплый, надорванный голос, неверные жесты, качающийся корпус, тоской горящие глаза – всё было таким, как и следовало быть всему в обстановке, окружавшей поэта в тот час. <...> Взволновал он меня до спазмы в горле, рыдать хотелось» [2, с. 222-223].

Рассказывая о Есенине, Горький отмечает «его размашистые, яркие, удивительно сердечные стихи», называет его первым, кто в русской литературе «так умело и с такой искренней любовью пишет о животных», и при этом указывает на ненужность «всего, что окружало своеобразно талантливого и законченного русского поэта». По словам автора, «Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой «печали людей», любви ко всему живому в мире и милосердия, которое – более всего иного – заслужено человеком» [2, с. 224].

Есенин в изображении Горького – это необычайно талантливый и искренний поэт, который заблудился в «чужом» мире, не вписался в окружающую его реальность (как тот мальчик, история которого рассказана в начале текста).

Таким образом, каждый из рассмотренных очерков позволяет читателю приблизиться к пониманию личности выдающихся русских художников слова. Разумеется, в горьковском изображении и того, и другого велика доля субъективного, но именно такое восприятие – восприятие писателя глазами писателя дает необходимый ракурс для более глубокого постижения их отношения к жизни и творчеству.

Библиографический список

1. Голованова Е.И. Языковая личность А.П. Чехова в эпистолярном дискурсе / Е.И. Голованова // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. 2011. № 2. С. 232–236.
2. Горький М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3: Рассказы (1916–1925). Очерки (1904–1930) / сост. С.А. Небольсин, А.М. Ушаков. М.: Сов. Россия, 1988. 448 с.
3. Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 12: Письма (1893–1904). М.: Худож. литература, 1964. 784 с.
4. Голованов И.А. Аксиологические константы русской ментальности (на материале фольклорных текстов) / И.А. Голованов, Е.И. Голованова // Вопросы когнитивной лингвистики. 2015. № 1 (42). С. 13–24.

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ИНТЕНЦИИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Е.И. ЗАМЯТИНА

В статье рассматриваются постмодернистские интенции в творчестве Е.И. Замятина на примере рассказов «Пещера», «Лев», «Дракон», «Встреча», а также романа «Мы». Замятин предвидел развитие литературного процесса, часто пытался заглянуть в будущее, оставить свои разработки грядущего литературного метода. Его проза аллюзийна, полна библейских и историко-культурных отсылок, сочетает в себе диалогичность языка повествования, жанровые и родовые взаимопроникновения, актуализирует роль читателя. Все это черты постмодернистские, которые уже начали проявляться в 1920-е годы в творчестве Замятина.

Ключевые слова: творческое наследие, синтетизм, хронотоп, аллюзия, интертекстуальность, драматургизм.

The article deals with postmodernist intentions in the work of E.I. Zamyatin on the example of the stories "Cave", "Lion", "Dragon", "Meeting", as well as the novel "We". Zamyatin foresaw the development of the literary process, often tried to look into the future, to leave his developments of the coming literary method. His prose is allusive, full of biblical and historical and cultural references, combines the dialogical nature of the narrative language, genre and generic interpenetration, actualizes the role of the reader. All these are postmodernist traits that already began to appear in the 1920s in the work of Zamyatin.

Keywords: creative heritage, synthetism, chronotope, allusion, intertextuality, dramaturgy.

Творческое наследие Е. И. Замятина не оставляет исследователям шанса для четкой характеристики его литературного метода письма. Единого мнения на этот счет среди литературоведов нет до сих пор. Его называют реалистом [5], модернистом [4], экспрессионистом [3; 70]. Сам же автор причислял себя к неореалистам [2], однако позже назвал свой метод синтетическим, или синтетизмом.

Синтетичность письма Замятина выражается в таких характерных чертах, как диалогичность повествования, что показывает не только связь автора и читателя-реципиента при создании художественного произведения, но и предполагает литературный синтез родов и жанров, переключку различных видов искусств в одном тексте.

Также синтетизм подразумевает наличие игры с читателем, которая может быть реализована разнообразными способами: от игры с лексикой и синтаксисом, фразового построения текста до яркой театрализации, сценичности и кинематографичности обрисовки хронотопа.

Находясь на разных уровнях художественного произведения (фонетическом, семантическом, композиционном, нарративном и пр.), игра становится важнейшим способом контакта между читателем и писателем. А также предполагает родовые и жанровые взаимопроникновения и трансформации внутри одного произведения.

Во всех проанализированных нами текстах Замятин реализует установку построения хромотопической организации эпического текста по законам драматического. Основное место и время действия – здесь и сейчас, на сцене, причем внесценическая реальность (обрисовка внутреннего мира персонажа, его воспоминаний, прошлого, его мечтаний) также организована по законам сцены.

Художественные произведения Замятина, его синтетичное письмо, идейно-эстетическая картина жизни, выраженная в текстах, навсегда определили место этого великого художника в истории развития мировой литературы. Он внес свой вклад не только в развитие художественного слова, но и запомнился как теоретик литературы и даже драматург начала XX в.

Замятин предвидел развитие литературного процесса, часто пытался заглянуть в будущее, оставить свои разработки грядущего литературного метода. Его проза аллюзийна, полна библейских и историко-культурных отсылок, сочетает в себе диалогичность языка повествования, жанровые и родовые взаимопроникновения, актуализирует роль читателя. Все это черты постмодернистские, которые уже начали проявляться в 1920-е годы в творчестве Замятина.

В соответствии с поставленными в нашем исследовании задачами работа базируется на интерпретации художественной системы писателя; выявлении постмодернистских интенций в синтетизме Замятина как художественном методе прозаика; изучении характерных предпочтений постмодерна в литературных произведениях и реализации выявленных интенций в конкретных текстах («Пещера», «Лев», «Дракон», «Встреча», а также роман «Мы»).

Нами были изучены следующие исследования литературоведов, занимающихся проблемой определения художественной модели творчества Замятина: Е. Г. Мущенко «В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина. Лекции для учителя-словесника»; М. В. Моклица «К вопросу о модернизме Е. Замятина»; И. А. Костылева «Традиции и новаторство в творчестве Е. Замятина (синтез реализма и экспрессионизма)»; М. Л. Слоним «Портреты советских писателей», И. А. Мартынова «К вопросу о модернизме Е. Замятина», М. А. Хатямова «Эстетические поиски Е. И. Замятина: концепция «диалогического языка»» и «Фольклорная стилизация в малой прозе Е. И. Замятина», Л. И. Стрелец «Игра с читателем в «театральных» рассказах Е. Замятина».

Также в качестве опоры при исследовании характерных черт постмодернистских текстов нами были использованы следующие работы: Е. А. Гончарова, И. П. Шишкина «Интерпретация текста», Р. Ингарден «Исследования по эстетике», Н. В. Киреева «Постмодернизм в зарубежной литературе: учебный комплекс для студентов-филологов», Ю. Кристева «Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму»,

Г. Э. Лессинг «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», Й. Хейзинг «Ното Ludens; статьи по истории культуры», У. Эко «Имя розы», И. П. Ильин «Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа», Д. Фоккем «Приближаясь к проблеме постмодернизма» и т.д.

Исходя из изучения вышеперечисленных исследований, мы пришли к выводу, что синтетическая манера писателя, актуализирующая роль диалогического языка, предполагает наличие постмодернистских интенций в произведениях писателя. Это была гипотеза нашей работы, которая в ходе последовательной интерпретации прозаического наследия автора (четырёх рассказов и одного романа) была доказана в практической части исследования.

Тяга Замятина к обновлению художественной манеры письма обусловлено историко-культурным стремлением искусства XX века к обновлению в целом, а также склонностью модернистских течений и произведений искусства к эстетической перестройке художественной действительности, в частности. Для литературного процесса начала XX века такое стремление, приводившее к яркому визуальному и даже звуковому впечатлению, к искусственности, масочности и сценичности, к диалогической направленности к читателю и к намеренной незавершенности произведения, было новым и необычным.

Особое внимание мы уделили анализу реализации феномена игры с читателем на страницах рассказов прозаика. Так, в рассказе «Пещера» игра с читателем реализуется за счет следующих приемов: игра с заглавием, театрализация, специфический конфликт, игра с цветом и светом, т.е. визуализация пространства, диалогизм, авторские ремарки, внутренние монологи героев, метафоризация физических и психических состояний персонажей, деление пространства, игра с именами героев, детализация, интертекстуальность. Расширение жанрового потенциала малой эпической формы и драматургичность прозы служат гибридизации жанра.

Рассказ «Встреча» из прозаического трансформируется в драматический, кинематографический с помощью стилистических приемов театрализации и сценичности. Финал не завершен, остается открытым для читателя-соавтора. Игра с заголовком, прием монтажности, ситуация неразграничения двух миров, визуализация художественного пространства, лейтмотив шахматной игры, который предполагает семантическую «игру с читателем», монтажность и фрагментарность повествования – вот стилевые доминанты этого текста.

Короткое прозаическое произведение «Дракон» обладает главным постмодернистским приемом – сложной хронотопической организацией, а именно: трехмерным хронотопом, наравне с которым представлена и игра с заголовком, мифологизация, драматургичность, жанровая трансформация, метафоризация, игра с деталями. Жанровые границы рассказа также расширяются.

В рассказе «Лев» мы встречаем следующие приемы: игра с именами героев, анимализация, нарративная стратегия «игры с читателем», которая осуществляется за счет перифразов, абсурдизма, «вклинивания» авторского «я» в повествование и театрализации художественного пространства.

Роман «Мы» является своеобразной квинэссенцией постмодернистских интенций Замятина. Кажется, что приемы, отработанные в малых жанрах, реализуются с большей силой в большом эпическом жанре. Театральность и сценичность, проявляющиеся в четком распределении ролей между персонажами, строгим хронологическим разделением произведения (разделение пространства на две части: за Стеной и внутри; строгий временной распорядок дня персонажей, алгоритмическая фиксированность); родовые взаимопроникновения реализуются в драматургичности (авторские ремарки и внутренние монологи героев) и лиричности повествования (форма ведения «записей» Д-503 – поэма). Сюжет романа компьютеризируется и виртуализируется, возникает непрерывная интерактивность (диалог персонажа и читателя, обмен информацией для достижения определенной цели) и фиксированная точность времени и действия. Автор выстраивает нарративную стратегию в романе таким образом, чтобы читатель мог быть участником событий, то есть снова реализуется тезис игры с читателем. Большое количество интертекстуальных отсылок в романе также является проявлением постмодернистских интенций.

Таким образом, в прозаическом наследии Замятина (на примере проанализированных нами рассказов «Дракон» (1918 г.), «Пещера» (1921 г.), «Лев» (1935 г.), «Встреча» (1935 г.) и романа «Мы» (1920 г.)) были найдены четкие постмодернистские интенции писателя, которые системно можно представить в виде одиннадцати пунктов. Рассмотрим их повторно и сделаем выводы после проведенного исследования.

1. Деканонизация. Замятин разрушает традиционные каноны повествования, разрушает хронотоп, расщепляя его на несколько частей, которые могут находиться в одной временной плоскости или различной, на одном уровне реальности или соотноситься с фантастическим временем и пространством. Произведениям прозаика свойственна хаотичная смена событий, сюжетного пространства, а также уничтожение жанровых и стилевых рамок произведений. Замятин активно совмещает жанровые доминанты разнообразных родовых разновидностей литературных текстов. Все это заставляет читателя находиться в постоянном напряжении, поскольку раскрытие многоуровневой семантической, хронологической или композиционной системы довольно непростая задача, тем более в рамках короткого рассказа.

2. Замятин часто удаляет авторское «я» из наррации художественного текста. Рассказчик может примерять маску главного героя, а может быть представлен одним из второстепенных героев, иногда же он является демиургом, творящим над персонажами любые перипетии сюжета. Такая авторская маска являет собой воплощение постмодернистского принципа «смерти автора». Подчеркнутые открытые финалы и диалогичность повествования отражают установку автора на множественность возможных суждений по проблематике произведения.

3. Жанровый и стиливый синкретизм – это постоянная черта произведений Замятина. Автору начала XX века свойственно активное использование черт драматического произведения внутри эпического. Так создаются трансформации

существующих жанров. Хотя сам Замятин не дает новых жанровых номинаций своим произведениям, читатель легко улавливает интенцию писателя к гибридизации.

4. Внутри произведений Замятина мы находим проявления авторской иронии, подвергающей сомнению основы реальности. Автор нацелен на переосмысление канонов прошлого и выведение новых постулатов. Так проявляется карнавализация как один из принципов постмодернистского текста.

5. Тотальная игра с читателем – это излюбленный прием Замятина. Писатель прибегает к лексической, семантической, нарративной, интертекстуальным играм, а также активно использует прием театрализации, сценичности повествования. Так проявляется своеобразное двойное кодирование художественного текста, что является характерной чертой эпохи постмодерна.

6. Интертекстуальность. Тексты Замятина часто используют интертекстуальные отсылки. Они присутствуют в цитатах, аллюзиях, паратекстуальности (отсылка к заглавию), метатекстуальности (отсылка к сюжету), архитектстуальности (отсылка к жанру).

7. Установка на множественность трактовок идейно-эстетической картины мира художественного текста становится возможной благодаря специфичному языку писателя – обрывочному, фрагментарному, что заставляет читателя додумывать текст.

8. Специальная «незавершенность» художественного текста, позволяющая разнообразно интерпретировать произведение, реализуется писателем благодаря открытым финалам: во всех, рассмотренных нами произведениях Замятин прибегает к этому приему.

9. Монтажность и фрагментарность повествования, что сближает текст с раскадровкой сценария, используется писателем во всех проанализированных нами текстах.

10. Восприятие мира как хаоса реализуется автором во многих хронотопах, поскольку ощущение надломленности существования человеческого рода, конца истории пропитывает идейно-эстетическую картину Замятина в прозаических произведениях.

11. Иногда автор прибегает к принципу нонселекции, поскольку в своих произведениях Замятин прячет головоломки и загадки для эрудированного читателя, который вместе с главным героем сможет найти все ответы на возникающие вопросы. Преднамеренное создание эффекта повествовательного хаоса таким образом рождает более глубокую семантику, доступную не всем реципиентам.

Библиографический список

1. Замятин Е. И. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3. Лица // сост. С. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. М. : Русская книга, 2004. 608 с.
2. Замятин Е. И. Современная русская литература. Вступительная лекция // Евгений Замятин. Избранное / сост. С. Федякин. М. : ОГИ, 2009. С. 154–171.
3. Костылева И. А. Традиции и новаторство в творчестве Е. Замятина (синтез реализма и экспрессионизма) // Творческое наследие Е. И. Замятина: взгляд из сегодня / отв. ред. Л. В. Полякова. Тамбов : ТГУ, 1994. С. 296–304.
4. Моклица М. В. К вопросу о модернизме Е. Замятина // Творческое наследие Е. И. Замятина: Взгляд из сегодня. В 11 кн. Кн. 1 / отв. ред. Л. В. Полякова. Тамбов: ТГУ, 1994. С. 296.
5. Муценко Е. Г. В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина. Лекции для учителя-словесника. Воронеж : Логос, Траст, 1994. 84 с.

РАБОЧАЯ ПОЭЗИЯ МАГНИТКИ 1930- Х ГОДОВ

В статье предложен новый взгляд на движение «ударников искусства» в таком индустриальном крае, как Урал. Прослежено, как рождалась новая эстетика борьбы и труда. Выделены два стилевых течения в поэзии Магнитостроя. Делается вывод о том, что разнообразие, непохожесть индивидуальных почерков поэтов литбригады им. А. М. Горького во многом определили своеобразие поэзии Магнитки как литературного явления.

Ключевые слова: рабочая поэзия, призыв ударников в литературу, Магнитострой, новая эстетика

The article offers a new look at the movement of "art strikers" in such an industrial region as the Urals. Traced. how a new aesthetic of struggle and labor was born. Two stylistic trends in the poetry of Magnetostroy are distinguished. The conclusion is made that the diversity, the dissimilarity of the individual handwriting of the poets of the Gorky Literary Brigade largely determined the originality of the poetry of Magnitogorsk as a literary phenomenon.

Keywords: working poetry, drummers' appeal to literature, Magnetostroy, new aesthetics

Глубинные социальные процессы вызвали в сентябре 1930 года совместное постановление секретариата РАПП и ВЦСПС «Призыв рабочих-ударников в литературу». Согласно Постановлению, печатные органы центральных и периферийных ассоциаций пролетарских писателей выделяют так называемые «страницы ударников», где публикуются первые, преимущественно стихотворные, опыты начинающих авторов.

Движение «ударников искусства» в таком индустриальном крае, как Урал, имело крупномасштабный характер. По данным, опубликованным в журнале «Рост» за 1931 год, УралАПП насчитывала 736 членов, из которых 81% рабочих с производства [1]. В рабочих литературных кружках 30-х годов, организованных на крупнейших заводах и стройках Урала, начинали свой творческий путь А. Авдеенко, М. Гроссман, М. Люгарин, Б. Ручьёв, Л. Татьяничева и др.

В 1930 году Василий Макаров, направленный в Магнитогорск по партийной путёвке из Свердловска, где руководил литературной группой «На смену!», организовал при редакции газет «Магнитогорский рабочий» и «Магнитогорский комсомолец» группу «Буксир», которая очень скоро заняла ведущее место в уральском литературном движении. В 1931 году в ней занималось 60 человек, в 1932 – 150, преимущественно строители и металлурги. В группу вошли Борис Ручьёв, Александр Ворошилов, Михаил Люгарин, Анатолий Панфилов, Валентин Сержантов и др. Позднее группу пополнили К.

Мурзиди, А. Авдеенко, М. Гроссман, Вяч. Дробышевский, Я. Вохменцев, Л. Татьяничева, Н. Кондратковская.

Молодая советская поэзия привнесла ряд образов, реалий, эпизодов и красок, как будто отнюдь не возвышенных, но настолько зримо передающих состояние души ее творцов, что эти образы неизбежно приобретали эстетическое значение. Новые идеалы искали воплощения в новых звуках и пропорциях. Рождалась эстетика борьбы и труда. Прославление даже в космических пределах освобожденного труда, революционного подъема, энтузиазма отражало эмоциональную атмосферу крупномасштабного социального переворота. Пролетарские поэты стремились утвердить повседневную деятельность советских тружеников с точки зрения «вечных тем», как источник бытия, красоты, счастья.

Новое понимание и отражение труда утверждалось главным эстетическим принципом их поэзии. Как известно, 1930-е годы пробудили этот процесс в разных сферах искусства: в прозе (В. Катаев, А. Малышкин, М. Шагинян), драматургии (Н. Погодин, А. Завалишин), живописи (А. Дейнека, Б. Иогансон) и др.

В поэзии Магнитостроя можно выделить два стилевых течения. Первое связано с новой инструментовкой стиха, характеризуется агитационно-пафосным характером, продолжает традиции советской поэзии, связанные с именем В. Маяковского. Так выражали свою мысль В. Макаров, А. Ворошилов, П. Хорунжий. Их вдохновляли мировые рекорды по укладке бетона, ударный труд строителей плотины, первая плавка первой домны. Безусловные достоинства поэзии Макарова: пафос, наступательный дух, страстность – имели, однако, и свою оборотную сторону. Увлечением самодовлеющим воспроизведением строительного процесса обусловлены перегруженность призывами, производственными терминами, конструктивными штампами.

Заметным явлением в поэзии Магнитки воспринимается творчество Александра Ворошилова, которого называли «Магнитогорским Данко». В 1931 году его поэма «Первая победа» имела большой успех. В 1931 году в московских сборниках «Весна Магнитостроя» [2] и «Рабочий призыв» она была издана отдельной книжкой с предисловием Н. В. Богданова, в котором читаем: «Ещё сыра, как свежий бетон, ещё угловата, как первые дни строительства, но уже в ней видны контуры будущих замечательных произведений, которые создадут ударники, пришедшие в литературу» [3].

Вторая поэма А. Ворошилова «Песня о мировом рекорде», как и роман В. Катаева «Время, вперед!», посвящена грандиозному в истории Магнитостроя событию – мировому рекорду по укладке бетона строительной бригады Хабибулы Галиулина. В эти годы В. Катаев полемически писал: «Разве бетономешалка системы Егера, на которой ударные бригады пролетарской молодёжи ставили мировые рекорды, менее достойна сохраниться в памяти потомков, чем ржавый плуг гильотины?» [4]. Такое сближение в высшей степени характерно для анализируемого периода.

Героический пафос времени своё выражение в поэзии находил в форме романтически-приподнятого, повышено-экспрессивного, но зачастую

поверхностного изображения действительности. Для поэзии 30-х годов характерно восприятие действительности как битвы за новую жизнь, отсюда и особенности образного строения, звучания, ритмики и самих названий. Позже такие особенности точно объяснил Б. Ручьёв: «В эту пору нам, первым комсомольцам-строителям нового комбината, был по душе язык воинов – грамматика фронтовиков, – говоря о будничных заботах, мы со строгой гордостью произносили «бои в забоях», «битва за домну», «фронт работ», хотя время, по всем внешним приметам, было мирное. Многие из нас, по молодости своей, ещё не только пороху не нюхали, но и винтовки в руках не держали, и на стройке были рядовыми самых немудрёных строительных профессий. Но в общей жизни нашей, в планах и делах нашего Магнитостроя было величие цели и революционная суть времени. Словом, будни строительства по духу и настроению равнялись праздниками» [5].

В жанровом отношении молодые поэты отдавали предпочтение мобильным формам: произведениям-репортажам, оперативкам на злобу дня. К середине 30-х годов в поэтизации трудового подвига всё более ощутимой становится тяга к сюжетности, к конкетике жизненного материала. Это прежде всего относится к П. Хорунжему и Б. Ручьёву.

Второе стилевое направление связано с ориентацией на фольклор и классический стих, частично на полемически освоенную традицию С. Есенина, параллельно с демократизацией стихотворного языка. Оно представлено именами Б. Ручьёва, М. Люгарина, Л. Татьянической. Конечно, между двумя стилевыми потоками нет никакой демаркационной линии, но всё-таки центр тяготения существует. Так, у Ручьёва есть типично лозунговые стихи («Ударный манифест»), но даже в строках о «второй родине» преобладают песенно-лирические интонации и фольклорные образы или формы безыскусной сердечности в традиционной стиховой структуре. Подобное вживание в новую среду не было безболезненным. «...Непосредственное, искреннее переживание своего «отхода», отрыва от деревни, – пишет критик Д. Стариков о Михаиле Люгарине, – ещё конфликтовало с чувством» иной радости» ..., с восторгом перед простыми, кажется, но удивительными и исполненными для деревенского парня самого высокого значения проявлениями мощи индустриального труда» [6].

Подобного разлада не было у Б. Ручьёва, «вторая родина» стала единственной своей, кровной, и новая трудовая программа сама собой становится программой эстетического, поэтического «открытия мира». Сближение таких, казалось бы, несопоставимых категорий, как «весна» и «рабочая бригада, пробуждение природы и рождение новой трудовой энергии первостроителей, заключено в стихотворении «Ровесники получают премии»:

Залежи сугробные
с бездорожьём вровень
выкипели, вытаяли –
и весна чиста
вся моя бригада
снова – здорова

на своих участках,
на своих местах [7]

Можно сопоставить эти строки со строками В. Макарова, «Весна Магнитостроя»:

Апрель открывает ударный квартал,
Выводит на рельсы весну.

Весна объявляет бой за металл
И между прочим сну [8, с. 13]

При общности пафоса совершенно очевидны собственно стилевые различия, тот самый центр тяготения, о котором говорилось выше.

Стремление воспеть энтузиазм труда объединяло группу наиболее родственных друг другу Б. Ручьёва, Л. Татьяничеву, К. Мурзиди и др. Для них непререкаем был авторитет В. Маяковского, близок опыт Я. Смелякова, однако параллельно очень сильно сказалась ориентация на фольклор и классический стих.

При наличии типично лозунговых стихов («Ударный манифест» и т.п.) у Ручьева преобладают песенно-лирические интонации, фольклорные образы и формы, безыскусная сердечная исповедь в традиционной стиховой структуре. Эстетическое освоение новой действительности проходило здесь посредством красок природно-естественных, органично, предметно-живописно выражающих пропорции и идеалы меняющегося мира:

Сыграй-ка, товарищ,
по совести, честно,
про наши участки,
бригады и дни,
для сердца – такую
чудесную песню,
которая стала бы
жизни сродни... [7]

Страстное жизнелюбие, романтическая устремлённость в будущее в знаменитой «Песне о брезентовой палатке» торжествуют над трудностями и лишениями сурового, неустроенного быта первостроителей:

Под зимним брезентом
в студёных постелях
мы жили и стыли,
дружили и пели,
чтоб нам подымать
золотые костры
нетронутой славы
Магнитной горы [7, с. 49].

Новое звучание в стихах Ручьёва получают многие традиционные тематические линии. Так, в «Песне о страдании подруги» акцент в конфликте несчастной любви перенесён на преодоление страдания в обстановке дружеского участия к девушке. Особенно взволнованно воплощена тема природы. Ручьёв убедительно сближает строго индивидуальный и трепетный природный пейзаж

(«Тополь», «Обоянка»), образ цветущей земли и мастеров «огненного ремесла». При сильном влиянии, какое оказала поэзия С. Есенина на молодого Ручьёва, качественно иная эпоха, условия творчества способствовали полному снятию мотива противопоставления города и деревни. Ручьёвская «первая родина» равняется по «второй»: «и там и здесь кипит работа-песня, «пот солёный чернит загар» [9].

Характеризуя эмоциональный строй поэзии Ручьёва тех лет, критик Л. Стариков совершенно справедливо связывает его с общей атмосферой эпохи: «Все без исключения стихи его 1934-1936 годов – от частушечных монологов, исполненных высокой и чистой поэзии, наивного, но необычайно чистого чувства, до романтически приподнятых и торжественных лирических деклараций, славящих богатства бескрайней Родины, красоту и мощь трудового подвига, страстной и верной любви – по-своему выражали, даже в преувеличениях и крайностях, раскованную радость новых, радужных надежд, новой, «соловиной поры» в жизни страны и в жизни молодого поэта» [6, с.31-32]

Для некоторых магнитогорских поэтов вживание в новую среду не было безболезненным. Как признавался М. Люгарин: «Моей деревни Голубая дрёма Порой меня сбивает со следа». Сходные мотивы находим в стихах А. Лозневого, В. Белихова и др.

Известные трудности, правда, иного порядка, испытала и Людмила Татьяничева. Они связаны с попыткой резко переключить «поэтический регистр» с лирического на патетический. В первых произведениях о Магнитке (например, «Магнитогорский марш») ей не хватало смелости обобщений, она пользовалась отстоявшимися словесно-образными решениями темы. Встречались и декларативные строки («Вгрызались в породу, круша динамитом упрямую толщу пород», или «Бесстрашно мы выйдем в бой» и т.п.), необыгранные повторы, невыразительная рифма (сполна – дела, скверы – гремели). Впоследствии о Магнитке ею будет написано немало значительно более удачных стихов, однако важность в широком мировоззренческом плане этого, начального для поэтессы периода неоспорима.

В поэзию Магнитки 1930-х годов стихи Людмилы Татьяничевой внесли мягкую, тёплую эмоциональную струю, в них попытка проникновения во внутреннее состояние современников, в частности, женщины. Природа и труд, радость и страдания любви, семья, материнство – находятся в сфере внимания поэтессы, но все традиционные темы окрашены особым колоритом эпохи и конкретным колоритом уральского края. Интимный мир лирической героини Татьяничевой не выглядит камерным, он заполнен высокими помыслами и переживаниями. Мотивы её творчества созвучны общему пафосу строительства и преобразования. Именно это качество понималось Татьяничевой как сущность нового мироощущения.

В стихах поэтов, нами отнесённых ко второму стилевому направлению, шире и объёмнее представлен внутренний мир строителя: противоречивость сознания крестьянского паренька, пришедшего на стройку, зарождение и утверждение новых, коллективистских отношений между людьми, поэтизация

дружбы и любви, основанных на общности целей и интересов – одним словом, показ становления, мироощущения человека-труженика в лучших произведениях Ручьёва, Татьянической и других магнитогорских поэтов даётся развёрнуто и мотивированно.

Разнообразие, непохожесть индивидуальных почерков поэтов литбригады им. А. М. Горького во многом определили своеобразие поэзии Магнитки как литературного явления. Оценка К. Зелинским поэзии Б. Ручьёва, нам думается, может быть отнесена к магнитогорской рабочей поэзии 30-х годов в целом: «Как ни подходить к этим стихам, нельзя в них отрицать двух вещей: во-первых, что эти стихи являются очень характерным документом, иллюстрирующим и объясняющим идеологические процессы, совершающиеся в среде рабочей молодёжи... Во-вторых, стихи Ручьёва свидетельствуют о том, что в нём есть то, что мы называем поэтическим голосом, есть темперамент, а главное, внутренняя цельность» [10, с.189].

«Детская болезнь» декларативности прошла с годами. От очерковости к углублённой разработке проблем, к психологически углублённым характеристикам, прочувствованным поэтическим обобщениям – таков путь возмужания уральской рабочей поэзии.

Библиографический список

1. Рост. 1931. №4.
2. Весна Магнитостроя. М.: Молодая гвардия, 1931.
3. Ворошилов А. Первая победа. М.: Молодая гвардия. 1931.
4. Катаев В. Время, вперед! Москва. 1931. 60 с.
5. Ручьев Б. Собр. соч. В 2 т. Челябинск, 1978. Т. 1.
6. Стариков Д. Стариков Д. Борис Ручьёв. М.: Советская Россия. 1969.
7. Поэты литбригады. Сост. Л.П. Гальцева. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство. 1969. 154 с.
8. Макаров В. Огни соревнования. Свердловск: Уралогиз.1932.
9. Ручьёв Б. Вторая родина. Свердловск; Огиз, 1933.
10. Зелинский К. Стихи магнитогорского поэта // Литературный критик. 1934. №2. С. 187-190.
11. Маркова Т. Н. Творчество Л. Татьянической и его связи с советской поэзией 30-70 – х годов: дис. ... канд. филол. наук / Моск. обл. пед. ин-т. М., 1983. – 199 с.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ТРАГИЗМ В ЛИРИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА 1840-1841 ГГ.

В статье рассматривается лирика М. Ю. Лермонтова 1840-1841 годов на предмет выявления в ней концептов, свойственных экзистенциальной философии. Автор статьи полагает, что в лирике последних двух лет жизни поэта проявляются такие экзистенциальные концепты, как трагизм человеческого бытия, невозможность любви, одиночество и отчужденность индивида, абсурдность его существования. Автор приходит к выводу, что общее послание лирики Лермонтова 1840-1841 годов можно охарактеризовать как послание трагизма и скорби, основной причиной которых является экзистенциальное одиночество поэта.

Ключевые слова: экзистенциализм, русская литература, теория литературы, поэзия, Лермонтов, философия.

The article examines the lyrics of M. Lermontov of 1840-1841 with a view to identifying concepts inherent in existential philosophy in it. The author of the article believes that in the lyrics of the last two years of the poet's life such existential concepts as the tragedy of human existence, the impossibility of love, loneliness and alienation of the individual, the absurdity of his existence are manifested. The author comes to the conclusion that the general message of Lermontov's lyrics of 1840-1841 can be characterized as a message of tragedy and sorrow, the main cause of which is the poet's existential loneliness.

Keywords: existentialism, Russian literature, literary theory, poetry, Lermontov, philosophy.

К началу 1840-х годов в поэзии М. Ю. Лермонтова уже вполне четко выражено его во всех отношениях сложившееся мировоззрение. В стихах двух последних лет жизни поэта можно наблюдать утверждение экзистенциальной парадигмы художественного сознания Лермонтова, зарождение и развитие которой прослеживается на предыдущих этапах его поэтического творчества, где «формируется идеал человеческой экзистенции» [1, с. 87]. Однако в лирике Лермонтова 1840–1841 годов происходит сдвиг акцентов: гражданская тематика и, следовательно, декламационный стиль играют меньшую роль; личные темы возвращаются на первое место. Гражданская тема, как правило, подчиняется стандартам, основанным на личных идеалах, и оценивается ими. Эти мотивы можно найти в стихах, написанных до 1840 года. Тема экзистенциального трагизма также присутствовала в творчестве Лермонтова и на предыдущих этапах. Например, в поэме «Демон» в диалогах Демона с Ангелом чувствуется «неизбежность трагического исхода» [2, с. 112]. Однако в лирике последних двух лет жизни Лермонтова такие экзистенциальные концепты, как трагизм

человеческого бытия, невозможность любви, одиночество и отчужденность индивида, абсурдность его существования, становятся доминирующими.

В январе 1840 года Лермонтов публикует два очень сильных стихотворения, которые превосходно задают его новый поэтический тон: «Как часто, пестрою толпою окружен», и «И скучно, и грустно». В первом произведении красавицы в масках бесчувственны и искусственны. Поэт, внешне оставаясь в социуме, в душе убегает от него в элегические воспоминания о своем детстве. Однако грезы поэта быстро разрушаются, оставляя в душе лишь горечь и злость. В стихотворении переплетается и противопоставляется элегическое и сатирическое. Лермонтов оглядывается на что-то чистое и идеальное из дрянного, бессмысленного настоящего. Второе произведение представляет собой картину отчаяния, созвучного с категорией отчаяния, выведенной основателем экзистенциализма Сёренем Кьеркегором, описывавшим это состояние как «болезнь к смерти», так как «отчаяние – это не просто худшее из страданий, но наша гибель» [3, с. 31]. В первой строфе устанавливается духовная изоляция поэта, своеобразное экзистенциальное отчуждение, а также тот факт, что его лучшие годы напрасно проходят мимо него, что совпадает с размышлениями западноевропейских экзистенциалистов XX века об абсурдности бытия: «И скучно, и грустно, и некому руку подать / В минуту душевной невзгоды... / Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?.. / А годы проходят – все лучшие годы!» [4, с. 312] Вторая строфа настаивает на нежизнеспособности любви: «Любить... но кого же?.. на время – не стоит труда, / А вечно любить невозможно» [4, с. 312]. И третья строфа, отвергающая страсть, заключает, что жизнь – это «пустая и глупая шутка...» [4, с. 312]. То есть в данном стихотворении Лермонтов практически прямо высказывает мысль о том, что жизнь абсурдна. Каждая строфа постепенно затемняет картину, не оставляя выхода и рисуя мир, где существование трагично, результатом чего становится все то же кьеркегорово отчаяние.

Кьеркегор, как и Ницше полвека спустя, рассматривает человеческое «я» не просто как готовый продукт, своего рода сущность, а как развивающийся процесс. «Я» – это не просто то, чем я являюсь, но то, чем я должен стать... Быть собой – значит вступить в процесс, в котором человек становится чем-то... По сути, человек впадает в отчаяние, если ему не удастся полностью стать самим собой. Осознание собственной пустоты приводит к тому чувству, которое обычно называют отчаянием... Возможно, именно это и ощущал Лермонтов – невозможность стать тем человеком, которым ему было предначертано стать Свыше... Надо полагать, что как раз-таки эти тягостные мысли и были изложены Лермонтовым устами Печорина, осознававшего, что он не смог стать тем человеком, которым ему стать предназначалось: «Зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные» [5, с. 247].

«Тучи» (1840) отражают позднюю тенденцию Лермонтова вписывать проявления природы в человеческий контекст. Иногда они дублируют человеческие эмоции; иногда, как здесь, служат для того, чтобы подчеркнуть отсутствие чувств у природы по сравнению с человеческими существами,

обреченными страдать: «Чужды вам страсти и чужды страдания; / Вечно холодные, вечно свободные, / Нет у вас родины, нет вам изгнания» [4, с. 325].

Связь с событиями в жизни Лермонтова очевидна: стихотворение было написано незадолго до его отъезда во вторую ссылку. Стихотворение затрагивает вопрос человеческой судьбы. У туч нет судьбы, только вечные скитания. Но стихотворение основывается на сравнении туч с фигурой поэта, для которого отсутствие судьбы является трагическим тупиком, и сам Лермонтов, в отличие от туч, остро переживает свое изгнание.

В стихотворении «Завещание» (1840) Лермонтов касается темы одиночества человека в этом мире и перед лицом смерти. Умиравший от раны солдат говорит: «Смотри ж... Да что? моей судьбой, / Сказать по правде, очень / Никто не озабочен» [4, с. 327]. Стихотворение оставляет ощущение того, что человека бросили и забыли. Трагический фактор заключается не только в расстоянии, разделяющем людей, но и в неспособности любить по-настоящему и навсегда.

«Пророк» (1841) входит в число величайших стихотворений Лермонтова. Отчасти это ответ на одноименное стихотворение Пушкина 1826 года. Взгляд Лермонтова на роль поэта был гораздо менее оптимистичным, чем у Пушкина. Пушкинский пророк, получил указание жечь сердца людей глаголом. Судьба лермонтовского пророка куда более трагична: он побит камнями, живет один в пустыне, а когда появляется в городе, становится объектом насмешек. В первой строфе пророк от первого лица рассказывает о злобе и пороках, которые он читает в глазах людей, после того как Бог сделал его пророком. Затем: «Провозглашать я стал любви / И правды чистыя ученья: / В меня все ближние мои / Бросали бешено камня» [4, с. 347]. Действие настолько сдержанно и бесстрастно представлено, что нельзя не думать, что здесь присутствует трагическая ирония. В четвертой строфе пророк описывает свою жизнь в пустыне: «Завет предвечного храня, / Мне тварь покорна там земная; / И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя» [4, с. 348]. Животные послушны пророку, а звезды, любимые составляющие космоса для Лермонтова, слушают его, радостно играя лучами. Игра является одним из самых позитивных утверждений Лермонтова о деятельности природы и космоса. У пророка с животными и звездами налажено общение, а с человеком его практически нет, либо оно сплошь отрицательное.

С лексической точки зрения между лермонтовским и пушкинским пророком есть существенная разница. Пророк Пушкина является прямым потомком жанра адаптации Библии XVIII века, щедро использующего церковнославянские заимствования. И это неотъемлемая часть текста, которую следует принимать за чистую монету. Использование таких форм или выражений в стихотворении Лермонтова строго ограничено: «камень», «посыпал пеплом я главу», «град». Но рассматривая эти формы как библейские, их не следует принимать за чистую монету; их роль состоит в том, чтобы способствовать трагической иронии Лермонтова, которая, именно в силу упомянутой выше сдержанности, пронизывает все стихотворение.

В 1840-1841 гг. личные темы в поэзии Лермонтова приобретают особое значение. К чему же сводился личный фактор? На наш взгляд, общее послание можно охарактеризовать как послание трагизма и скорби, основной причиной которых является абсурдность бытия, невозможность любви, одиночество и отчужденность индивида. Возьмем сначала ту небольшую группу стихотворений, в которых неодушевленные персонажи играют одушевленные роли. В «Тучах» просто подчеркивается безразличие природы к человеческим эмоциям. Далее, чтобы проследить закономерность, можно обратиться к двум стихотворениям 1841 года – «Утес» и «Листок», где отчетливо выражена тема одиночества и невозможности любви.

Одиночество как экзистенциальная категория широко представлена в произведениях писателей-экзистенциалистов XX века, которые связывали экзистенциальное одиночество с природой существования и, в частности, с отсутствием смысла в жизни. Индивид может находиться в компании других людей, но испытывать экзистенциальное одиночество, что мы отчетливо показали в начале статьи на примере стихотворений «Как часто, пестрою толпою окружен» и «И скучно, и грустно». Экзистенциальное одиночество – это прямой путь к нигилистическим мыслям, когда для человека ничто не имеет значения, границы морали стираются, авторитеты исчезают, а жизнь в конечном счете представляется бессмысленной.

Такой путь в творчестве Лермонтова наглядно можно проследить на примере Григория Александровича Печорина, проживавшего свою жизнь в экзистенциальном одиночестве. В современных научных исследованиях можно обнаружить попытки ретроспективного применения экзистенциальных теорий французского мыслителя Жана Поля Сартра к анализу поведения Печорина и выводы о том, что экзистенциальная «литература изображает мрачное существование, которое предполагает, что экзистенциальная жизнь – это болезненная жизнь, которую нужно терпеть в одиночестве, как это и делал герой Лермонтова – Печорин» [6, с. 33–34]. Однако данный аспект исследования творчества Лермонтова уже выходит за рамки тематики данной статьи. Что касается интерпретаций категории одиночества с позиций религиозного экзистенциализма, то существуют также попытки трактовать её в свете теорий Кьеркегора. Так, Н. В. Бедрицкая полагает, что «для Кьеркегора высокое значение одиночества, уединения заключается в том, что оно ведет к Богу. Но и иначе: путь к Богу – всегда путь одинокого» [7, с 19]. Подобная интерпретация одиночества применительно к творчеству Лермонтова также имеет право на существование.

Библиографический список

1. Mysovskikh L. O. Existential type of artistic consciousness: genesis and ways of development in the literature of the XIX century // *Litera*. 2022. № 4. С. 83–92. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.4.37521.
2. Маркова Т. Н. Музыкальные интерпретации поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (опера А. Г. Рубинштейна и балет С. В. Жукова) //

Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2018. № 4. С. 108–115.

3. Кьеркегор С. Болезнь к смерти / С. Кьеркегор [Пер. с дат. Н. В. Исаевой]. М.: Академический проект, 2014. 160 с.

4. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Стихотворения. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. 776 с.

5. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. Проза. Письма. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. 672 с.

6. Мысовских Л. О. Писатель и экзистенциализм: художественная литература как средство выражения экзистенциальных идей // Филология: научные исследования. 2022. № 4. С. 29–41 DOI: 10.7256/2454-0749.2022.4.37743.

7. Бедрицкая Н. В. Проблема одиночества в философии экзистенциализма (Вызов «пустующего места» Другого) // Философия и социальные науки: научный журнал. 2008. № 3. С. 18–22.

ТЕМПО-РИТМИЧЕСКАЯ ПАРТИТУРА ПЬЕСЫ КАК АКТУАЛЬНЫЙ ПУТЬ ПРОЧТЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ КОМЕДИИ Д.И. ФОНВИЗИНА «НЕДОРОСЛЬ»)

В статье рассматривается темпо-ритмическая партитура как один из надежных путей понимания и восприятия драматического текста. Пьеса Д.И. Фонвизина «Недоросль» анализируется на основе действенного анализа и событийного разбора сверхзадачи режиссера-постановщика. В качестве «магистрального сюжета» выбираются взаимоотношения матери (Простаковой) и сына (Митрофанушки). Делается вывод о том, что работа над темпо-ритмом помогает выявить важное и второстепенное, является средством расстановки акцентов, создания эмоционального впечатления и передачи аксиологической основы, на которой строится спектакль.

Ключевые слова: темпо-ритм, «Недоросль», сверхзадача, анализ, событие.

The article considers the tempo-rhythmic score as one of the reliable ways of understanding and perceiving a dramatic text. A play by D.I. Fonvizin's "Undergrowth" is analyzed on the basis of an effective analysis and event analysis of the super-task of the director. The relationship between mother (Prostakova) and son (Mitrofanushka) is chosen as the "main plot". It is concluded that work on the tempo-rhythm helps to identify the important and the secondary, is a means of placing accents, creating an emotional impression and conveying the axiological basis on which the performance is built.

Keywords: tempo-rhythm, «Undergrowth», supertask, analysis, event.

Темпо-ритмическая партитура – один из надежных путей понимания и восприятия драматического текста. Она помогает очистить классическую пьесу от стереотипного восприятия, закрепившегося за ней на протяжении веков, актуализировать не только социально-этическое содержание, но и формы «проживания» фабулы, вернуть изначально присущее тексту катарсическое наполнение. В данной статье темпо-ритмическая партитура создается на основе анализа и разбора пьесы Д.И. Фонвизина «Недоросль».

Смыслы комедии обсуждались неоднократно, она изучается как «большими» искусствоведением и филологией, так и практиками от педагогики, театра и пр. Безусловно, как утверждает В.Г. Сахновский, «изучая текст комедии Фонвизина “Недоросль”, мы ясно видим, что для Фонвизина основной смысл произведения заключается в высказываниях Правдина, Стародума... и все эти положительные лица отражали взгляды, к которым приходил сам драматург» [1, с. 75]. Для нас же (режиссеров) они являются функциональными театральными образами-схемами, «резонерами» в классицистическом духе, в то время как Простакова, Митрофанушка, Скотинин – живые лица той самой действительности, в которой жил Фонвизин, «действительности, которую он

видел и творчески воспроизвел в своей комедии» [1, с. 76]. «“Недоросль”, – пишет Макогоненко, – 60-х годов интересен прежде всего тем, что в нем, собственно, впервые в сценической форме стали воплощаться непосредственные авторские впечатления, личные наблюдения над реальной русской действительностью» [2, с. 62].

Очевидно, что чем точнее и правдивее будет восстановлена режиссером та крепостническая действительность, сатиру на которую создает драматург, тем вернее текст пьесы будет перенесен на сцену. «Кто он – недоросль? – пишет К. Трунин, – Молодой дворянин, не получивший образования... Нигде тебя не примут, будь ты хоть высокого положения... Ты – интеллектом не выше пня, твои же крестьяне умнее тебя..., настолько глубоко сгнила та часть населения, на чьих плечах держится Россия!» [3, с. 117–118]

Если отложить в сторону морализаторски-литературную составляющую текста и начать «оживлять» персонажей, то режиссеру требуется найти простую формулу, отвечающую «про что?» он ставит спектакль.

В комедии Д. И. Фонвизина прослеживается несколько сюжетных линий, одна из которых – линия «отцов и детей», история о нравах в дворянской семье XVIII века.

В этой пьесе автором заложен тип властной помещицы, с ее жизненным укладом, устройством быта и нравственными нормами, и в то же время читатель видит «венец творения» такого воспитания, сына помещицы Простаковой Митрофана. Он растет в роскоши, обожаемый и превозносимый своей матерью, все больше теряет моральные ценности, относится к людям, как к вещам, даже своего отца Митрофанушка не считает равным себе и прислушивается только к Простаковой: «Муж Простаковой – дворянин лишь по происхождению, в жизни он забитое, ничтожное, безличное существо, трепещущее в страхе перед госпожой Простаковой наравне с Еремеевной. Сын Простаковой, Митрофанушка, не только тупое и невежественное животное, “скотина, а не человек”, “поношение человеков”, но и жестокий, бездушный деспот и тиран» [2, с. 246]. Но в финале пьесы мать становится безразлична Митрофану, он ее предает и бросает: «Да отвяжись, матушка, как навязалась...» [4, с 120].

Фонвизин высмеивает целенаправленно, остро и зло. Жертвой автора становится главная героиня пьесы – Простакова, лишенная земель, денег, статуса, но главное – ребенка, ради которого она устраивала всю жизнь.

Одна из важных тем пьесы Д. И. Фонвизина «Недоросль» – предательство детьми своих родителей, а главной страдальцей истории становится всю жизнь помогавшая сыну и безгранично любящая мать. Показательно, насколько в этом смысле русская комедия связана с европейским контекстом: «“Школа матерей” Нивеля Лашоссе иногда упоминалась при анализе комеди Фонвизина, преимущественно в связи с созданным Лашоссе жанром, ... сочетанием смеха и слез, деформацией старой сатирической или “веселой” комедии... Мадам Арган без ума от своего сына... Сын, избалованный матерью, чувствует за собой её постоянную поддержку, вконец развращается и платит ей черно неблагодарность» [5, с. 157–158]. В обоих случаях «выбор героя ... тенденциозен» [6, с. 85], сверхзадача спектакля заключается в том, чтобы из

зловредной помещицы в результате постановки сделать сиротливую, вызывающую сочувствие, оставленную мать.

В случае, когда четко определено «про что?», следующим важным вопросом становится отбор материала.

В пьесе «Недоросль» присутствует множество сцен, которые лишь косвенно связанных с обозначенным нами в качестве главного сюжетным узлом (отношениями отцов и детей). Множество монологов Стародума пропитаны осуждением политического строя в Российской империи (в 3 действии I явлении, 4 действии I-V явлениях, в 5 действии I явлении и т.п.). Любовная линия Софьи и Милона идет лейтмотивом, но она появляется только лишь во 2 действии. Помимо любовной линии в пьесе под сокращение могут попасть эпизоды, в которых присутствуют учителя. Они высмеивают праздность обучения помещиков того времени, но фабульно с выделенным нами основным мотивом не связаны.

По итогу режиссеру надо оставить партитуру очень четко структурированного макета жизни «Простаковой» в ее доме и темпоритмический базис строить от ее изменений, способствуя этим изменениям атмосферой спектакля, светом и музыкой. М.О. Кнебель вспоминает в своей работе «Слово в творчестве актера»: «Глубокая органическая связь темпоритма с содержанием каждого жизненного и сценического момента резко подчеркивалась Станиславским» [7, с. 134], из чего можно сделать вывод, что каждый событийный узел пьесы должен менять темпоритм актеров в спектакле.

Следующим шагом является полный разбор пьесы Д.И. Фонвизина по событиям, оставляя при этом только ключевые для сверхзадачи спектакля.

Исходное событие: сговор Простаковой и Скотинина о сватовстве.

За некоторое время до начала описываемых в пьесе событий брат Простаковой – Скотинин, узнал, что Софья, живущей на содержании в доме Простаковых, обладает именем полным обожаемых Скотининым свиней. Это и послужило причиной для сватовства к Простаковым, и свадьба была сговорена.

Первое событие: приезд Скотинина.

В имении Простаковых протекает рутинная, спокойная жизнь. Хозяйка дома забыла о договоренности с братом, но увидев, что он подъезжает к дому, она в бешенстве бросается имитировать скорейшие приготовления. Кафтан, вокруг которого строятся первые сцены пьесы, как читатель узнает в IV явлении со слов Скотинина «сшит изряднехонько» [4, с. 37], а значит, что все происходящее до прихода Скотинина создается для того, чтобы приехавший брат не понял того, что о его сговоре сестра забыла. Брань со слугами и мужем, скорейшие попытки исправления кафтана, все это не что иное, как «имитация бурной деятельности». Темпоритм с самого начала взвинчивается и Простакова является «двигателем» жизни всех персонажей в начале спектакля. Заявляется «мотив животного существования», пустого, наполненного бездумной, хаотической, исключительно телесной энергией: «Еще В. О. Ключевский метко заметил, что любовь матери к Митрофанушке носит в пьесе исключительно “зоологический характер”. На телесный симбиоз матери и сына указывает и

семантика имени главного героя комедии ('Митрофан' – 'материю явленный')» [8, с. 43]

Второе событие: приходит письмо от Стародума.

В тот момент, когда Скотинин начинает замечать странности, ведь ему не ведут невесту, появляется счастливая, ликующая Софья, с новостями, что: «Дядюшка, о котором столь долго мы ничего не знали, на сих днях в Москву приехал. Вот письмо, которое я от него теперь получила» [4, с. 41]. Эта новость обескураживает Простаковых и Скотинина, изменяя темпо-ритм. «В литературе, посвященной Фонвизину, можно встретить утверждения, что сюжетом “Недоросля” является борьба за Софью Простаковой, Скотинина и Милона. Трудно с этим согласиться, потому что “борьба” Митрофана и Скотинина за Софью носит откровенно пародийный, фарсовый характер. “Страсть” Скотинина определяется, с одной стороны, желанием заполучить Софьюшкины деньги, на которые он “всех свиней со бела света выкупит”, а с другой – стремлением “своих поросят завести”. Митрофан хочет жениться, потому что ему надоело учиться... Не “завязывает” события в комедии и история соединения любящих друг друга Милона и Софьи. Собственно, и истории-то никакой нет» [2, с. 249]. С другой стороны, изворотливость и хитрость Простаковой, отстаивающей интересы сына, подталкивает её к решению. Пока мужчины пытаются придумать выход из положения, находчивая Простакова отказывается верить Софьюшкиным выдумкам, считая Стародума давно умершим, не разрешая той читать письмо, считая его «амурным». Интересен комментарий психологов относительно реакций Митрофанушки на возникающие сложности: «Митрофан не может быть полноценным супругом, родителем, семьянином. У него детское отношение к жизни, а семейные отношения и роли предполагают личностную зрелость и функциональную зрелость» [9, с. 31]

Третье событие: Простакова решает выдать Софью за Митрофана.

Пришедший в общую комнату Правдин, по просьбе Софьи читает письмо, написанное Стародумом и окончательно убеждает всех, что дядюшка жив и здоров, а в скором времени приедет в имение Простаковых, проведать свою племянницу. И в дополнении в своем письме Стародум информирует, что «нажил я десять тысяч рублей доходу» [4, с. 44]. Новость поражает. Простакова мгновенно берет бразды правления в свои руки и решается устроить скорейшую свадьбу своего сына с воспитанницей Софьей. В то время как Скотинин, еще не принял новость о несметной сумме денег, свалившейся на него с небес, его сестра уже уводит Софьюшку в одну из комнат, потому что у нее появляется «крайняя нужда с Софьей поговорить» [4, с. 45]. «Мать устраивает брак сына втайне от всех и пользуется при этом недозволенными средствами» [5, с. 162], так определяет общий сюжет фонвизиновского «Недоросля», Ленца («Гувернер, или Выгоды домашнего воспитания»), Гольдони («Отец семейства»), Лашоссе («Школа матерей»)

Четвертое событие (встреча Милона и Софьи), пятое (сватовство Скотинина) и шестое (ссора Митрофана с дядей) – не влияют на магистральный сюжет, не меняя темпо-ритмическую структуру спектакля, потому что главным на протяжении всех этих происходящих событий остается спешная подготовка

дома к приезду Стародума. Беснующаяся Простакова распоряжается навести убранство и подготавливает сына к встрече с дядюшкой Софьи.

Седьмое событие: знакомство Стародума с домом Простаковых.

Стародум, в силу опыта и жизненных устоев приезжает в имение практически инкогнито. О его приезде знает только случайно увидевший его в окно Правдин. Стародум очень осторожен, он встречает Софью, а потом к нему выбегают дерущиеся Скотинин с Простаковой. Хозяйка набросилась на брата, узнав, что тот испугал ее сыночка. Стародум, смеясь, наблюдает картину ссоры, а Простакова понимает, кто перед ней, раскланивается перед «вторым отцом» [4, с. 73], созывает весь дом и бьет челом Стародуму. Tempo-ритм эпизода строится на резком переходе от разъяренного, конфликтного до любезно раболепного при виде приехавшего гостя. Прибежавшие на крики Простаковой муж с сыном, как и мать, воспевают Стародума всячески лебезят и ходят на задних лапках перед дядей Софьи. Он же оставляет подобное выслуживание без внимания, и уходит с племянницей в свою опочивальню. Простакова понимает, что их план встречи Стародума рухнул сразу начинает искать другие возможности произвести на «почтенного старичка» положительное впечатление.

Восьмое и девятое событие (сговор Кутейкина и Цыфиркина против Вральмана, драка учителей) построены, как было описано выше на сатирической демонстрации «учений» того времени, и они затрагивает сверхзадачу спектакля лишь косвенно.

Четвертое действие по законам драматургии переполнено событиями, потому что пьеса достигает своей кульминации.

Сватовство Милона к Софье, Сватовство Скотинина, Сватовство Митрофана накатываются в пьесе, как снежный ком, каждое следующее ускоряет tempo-ритм персонажей, и ситуация приобретает черты фарса. В самом начале действия дядюшка выдает Софью в руки ее возлюбленного, и сразу же после этого Скотинин, а за ним Простакова с Митрофаном приходят свататься, к уже сговоренной невесте.

Кульминационное событие происходит в процессе так называемого «экзамена» Митрофана, когда мать рассказывает «каким он у нас выучен» [4, с. 102]. После нескольких неубедительных ответов сына, Простакова замечает, как над ней, а может быть, что гораздо хуже над ее сыном, насмеются все присутствующие при этом «экзамене». Сама мать, необученная ни одной из наук не понимает, что побудило к такой реакции окружение и в процессе урока она повышает голос на сына. Кульминация – мать обидела ребенка: «“игровая” пауза в тексте», ставящая Простакову «в фокус зрительского внимания» [10, с. 301]. Растерянный Митрофан убегает, и впервые за пьесу действие останавливается и начинает медленно «разгоняться» снова: происходит так называемая «немая сцена». Присутствующие чувствуют неловкость за то, что им пришлось наблюдать, а сконфуженная мать не понимает, что ей делать. Она может броситься бежать за сыном или продолжить вышедшее из-под контроля сватовство. Скрипя сердце, Простакова решает продолжить диалог со Стародумом. Как итог – следующим событием является отказ Скотинину и Простаковой в помолвке. Стародум выносит свой вердикт жестко и

бесповоротно, оставляя расстроенных брата с сестрой на сцене. Скотинин спешно покидает сцену, чтобы успеть выспаться и с утра попробовать поймать Софью, а рассудительная Простакова напротив – созывает слуг, мужа, сына и составляет план по поимке Митрофанушкиной партии.

Последнее действие пьесы начинается с того, что Милон спасает свою возлюбленную. Разгневанная Простакова кричит на всех домашних, что «всех переберет по одиночке» [4, с. 113], но ее останавливает Правдин. Он декламирует, что «принимает в опеку дом и деревни» [4, с. 114] Простаковых. Жизнь Простаковой кончена. Она, привыкшая к власти, в одну секунду лишается статуса, земель и даже крыши над головой. Простакова впервые за всю пьесу, находясь на сцене, не произносит никаких слов. Она не в силах найти выхода из сложившейся ситуации. Параллельно идут активные приготовления к отъезду Стародума с Софьей, Милон с солдатами покидает имение, Простаков уходит сообщить новость крестьянам, разбегаются учителя, а Простакова ни на что не может повлиять.

Но Д. И. Фонвизин не заканчивает на этом испытания бывшей хозяйки дома. Единственный оставшийся рядом с ней человек – ее обожаемый и единственный сын. Она растроганная бросается к нему за поддержкой, а тот в свою очередь предаёт и бросает ее: «отвяжись, матушка» [4, с. 120]. «Любимый сын, развращенный материнской любовью, видя, что покровительству матери положен конец, упрекает её за плохое воспитание и проявляет жестокость по отношению к ней, а резонер пьесы рассматривает это как неизбежную закономерность» [5, с. 164].

Сердце Простаковой растерзано. Она не может понять, что происходит. «И ты! И ты меня бросаешь!» [4, с. 120]. Она без чувств падает в обморок, а возвращаясь в сознание, задумывается над своей судьбой. «Погибла я совсем! Отнята у меня власть! От стыда никуда глаз показать нельзя! Нет у меня сына!» [4, с. 120]. Присутствующий при этой сцене Стародум, ставит жирную точку в этой сюжетной линии – «Вот злонравия достойные плоды!» [4, с. 120]

Итог пьесы: мать – жертва своей слепой и безграничной любви к сыну, который отказался от нее в самый трудный момент, а «взросление несчастного Митрофана в этой семье невозможно, возможно лишь его самоотчуждение, выражающееся в постоянной необходимости неразрывной связи с матерью, ... разрыв которой непереносим для героя, ибо влечет за собой неумолимое столкновение с нарастающим экзистенциальным напряжением. Нарцисс Митрофан – потенциальный клиент экзистенциального психотерапевта» [9, с. 37].

Темпо-ритм выявляет важное и второстепенное, является средством расстановки акцентов, создания эмоционального впечатления и передачи аксиологической основы, на которой строится спектакль. Л. В. Варпаховский писал: «Говоря о партитуре спектакля, я не могу отказаться от прямой аналогии с партитурой музыкального сочинения» [11, с. 161], в ней мало показать, как в записи шахматной партии, направление движения «фигур» (актеров), «создание графической партитуры спектакля – <это> разработка своеобразных театральных “нот”, фиксирующих зрительные и слуховые элементы

композиции» [11, с. 164]. Безусловно, другой режиссер может трактовать данную пьесу иначе, например, главной станет линия Милона и Софьи, или политические суждения и социальная составляющая линии Правдина и Стародума, тогда темпо-ритмическая партитура изменится, и другие события станут главенствующими. Однако продуктивность самого подхода, базирующегося на том, что «смена контрастов, ритмов и темпа, сочетание основной темы с побочными – все это так же необходимо в театре, как и в музыке» [11, с. 111], неизменна.

Библиографический список

1. Сахновский В. Г. Режиссура и методика ее преподавания: Уч. пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 320 с.
2. Макогоненко Г. П. Денис Фонвизин. Творческий путь. М.–Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. 444 с.
3. Трунин К. Княжин, Фонвизин, Крылов. Критика и анализ литературного наследия [Эл. документ]. Ridero – Издательские решения 2018. 190 с. URL: https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/37397147/60572866/&art=37397147&user=1030926299&uilang=ru&catalit2&track_reading (Дата обращения 23.10.2022).
4. Фонвизин Д. И. Недоросль. Комедия в 5 действиях / Ред. и предисл. Г. А. Гуковского. Ленинград: Изд-во детской лит-ры, 1936. 112 с.
5. Реизов Б. Г. К вопросу о западных параллелях «Недоросля» // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова. XVIII век. Сборник 7 / Ред. колл.: Д. С. Лихачев, Г. П. Макогоненко, И. З. Серман. М.–Л.: Наука, 1966. С. 157–164.
6. Сейбель Н. Э. Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера // Литература и театр: модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам IV Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия». Челябинск: Энциклопедия, 2011. С. 80–91.
7. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. 3-е изд. Испр. М.: ВТО, 1970. 160 с.
8. Зверева Т. В. Мысль о бессмертии в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» // Филологический класс. № 15, 2006. С. 41–44.
9. Валуев О. С. Семья как социокультурная форма взросления человека (к 275-летию Д.И. Фонвизина) // Семья в гештальт-терапии: Сб. трудов. Казань: ТИСБИ, 2019. С. 29–38.
10. Попов А.Д. Творческое наследие: В 3 т. / А. Д. Попов; ред. колл.: Ю. С. Калашников (ответств. ред.), М. И. Кнебель, К. Н. Кириленко, Н. Г. Литвиненко, В. А. Максимова, А. А. Попов, В. В. Фролов; Ред. В. В. Фролов. М.: ВТО, 1979. Т. 1. Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. 519 с.
11. Варпаховский Л. В. Наблюдения. Анализ. Опыт; ред. Л. Д. Вендровская, предисл. А. Н. Анастасьев. М.: ВТО, 1978. 278 с.

ИЛЛЕИЗМ КАК ФОРМА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО «ОН ЗНАЛ, ЧТО ЭТА БОЛЬ В ПЛЕЧЕ...»

В статье анализу подвергается стихотворение И. Бродского «Он знал, что эта боль...» (1964), и в нем рассмотрены категории *я*-героя и *он*-героя. Автор выявляет основные доминанты художественного мира стихотворения Бродского и прослеживает поэтические особенности повествовательных стратегий автора. Доказано, что иллеистическая стратегия вытеснения лирического *я*-героя объективированным *он*-героем объясняются намерением автора преодолеть рамки внешнего жизнеподобия и привнести в текст мистические линии иномирного существования, позволяя взглянуть на смерть героя стихотворения в ирреальных аксиологических координатах.

Ключевые слова: И. Бродский; стихотворение «Он знал, что боль в плече...»; прием иллеизма; *я*-герой и *он*-герой.

The article analyzes the poem by J. Brodsky “He knew that this pain...” (1964), and it examines the categories of *I*-hero and *he*-hero. The author identifies the main dominants of the artistic world of Brodsky’s poem and traces the poetic features of the author’s narrative strategies. It is proved that the illeistic strategy of displacing the lyrical *I*-hero by the objectified *he*-hero is explained by the author’s intention to overcome the limits of external life-likeness and bring mystical lines of otherworldly existence into the text, allowing to look at the death of the hero of the poem in unreal axiological coordinates.

Keywords: J. Brodsky; the poem “He knew that the pain in the shoulder...”; the reception of illism; I am a hero and he is a hero.

1964 год стал в жизни Иосифа Бродского одним из самых драматичных, был наполнен чередой самых страшных событий [см. об этом: 1–5]. Ему изменила возлюбленная, за поэтом-«тунеядцем» началась слезка органов, 13 февраля он был задержан на улице и помещен в камеру, и др. [4]. Начинался длинный путь политических преследований, суды, ссылка в деревню Норенская Архангельской области [4, с. 89].

Понятно, что человеку даже самого крепкого здоровья перенести череду таких событий было бы весьма трудно. Больное сердце Бродского не выдержало. Все обращения Бродского к врачам и пребывание в больнице заканчивались одним – «медицинская комиссия признала Бродского работоспособным» [5, с. 101]. События 1964 года позволяют понять, насколько удручающе тяжелым

было положение молодого Бродского в этот период и поверить, что его сердце действительно и ощутимо болело.

Стихотворение «Он знал, что эта боль в плече...» было написано Бродским именно в 1964 году, когда он уже находился в ссылке. Форма наррации, которую избирает Бродский в поэтическом тексте «Он знал, что эта боль в плече...», не традиционно лирическая (от лица *я*-персонажа), но внешне объективированная – повествование ведется от 3 лица, герой репрезентирован как «*он*» [о различных формах наррации см.: 6–9].

Он знал, что эта боль в плече
уймётся к вечеру, и влез
на печку... [10, с. 98].

Антураж событий («ближние деревни»), «образ места» (деревенская изба, крестьянская печь), форма одежды (телогрейка) могут породить представление о том, что речь идет о персонаже стороннем, не «*я*»-повествователе, не *alter ego* автора. Именно так и представлен герой в исследовании М. Милойкович, которая пишет: «Герой Бродского – одинокий человек, который всю жизнь провел в работе» [9, с. 203–204], – исходя из чего можно заключить, что о близости героя и автора речи не идет. Однако это не так. С нашей точки зрения, Бродский сознательно уходит от субъективизма лирической наррации, чтобы объективировать рассказ, придать соотношению «*я* – *он*» больше дистанцированности и тем самым эпизировать личностные переживания героя через их «типизацию» и прозаизацию, через разговор о себе как о другом, о личном как о внешнем. С одной стороны, глубина физических болей, пережитых героев, вряд ли могла быть столь точно передана сторонним наблюдателем, с другой – стратегия формальной объективации позволяла автору подняться над конкретикой событий и художественно глубже отразить их.

Повествование начинает развиваться в атмосфере реалистических событий:

Он <...> влез
на печку, где на кирпиче
остывшем примостился, без

движенья глядя из угла
в окошко, как закатный луч
касался снежного бугра
и хвойной лесопилки туч [10, с. 98].

Повествование исключительно предметно и реалистично: *печка, кирпич, окно, угол, даже лесопилка*. Посредством глаголов *влез, примостился, глядя* образ героя зрительно контурирован. Между тем поэтическая семантика реалистических деталей знаменательна, характерологична и онтологична. Кирпич на печи – *остывший*. Герой примостился – *без движения* (причем

анжамбеман, использованный в данном случае *без / движения*, акцентирует замирание, отсутствие движения героя и движения вокруг него, т.е. замирания, близкого к метафорическому умиранию). Закрытое суженное пространство *угла* противопоставлено широкому простору за *окном*. Луч солнца, видимый героем, – *закатный* (метафора *заката жизни*). Бугор – с одной стороны, реалистически *снежный*, холодный, с другой – метафорически *сдвинутый*, метонимически подменяющий бугор земли на аллюзийной свежей могиле (*свежий // снежный*). Казалось бы, лесопилка – точная объективная зримая реалья. Но и она метафорически окрашена – поэт использует эпитет «*хвойная*», т.е. распиливающая хвойные стволы, но, как известно, хвоя, лапы ели – традиционный индикатор похоронного ритуала, в славянском сознании служащий синонимом пальмовых ветвей. Образ *туч* над лесопилкой (*туч хвойной пыли*) усиливает нагнетание атмосферы темноты (*печного угла*) и сгущающихся сумерек («вечера») за окном.

Реалистический повествовательный план двух первых строф постепенно, от строфы к строфе размывается, растушевывается – в каждой последующей строфе становится все более субъективированным, выходит за пределы реального предметного мира. В повествовании актуализируются мистико-мифологические реалии. Предупреждением о внутритекстовой трансформации служит противительный союз *но*:

Но боль усиливалась. Грудь
кололо. Он вообразил,
что боль способна обмануть <...> [10, с. 98].

Боль обретает антропоморфные черты – она «способна обмануть». Союз «Но» сигнализирует, что теперь все не так, как прежде, все изменилось. Сильная, открывающая строку позиция союза («Но / боль усиливалась»), требует акустического вздоха, тем самым акцентируя семантику противительного значения союза, демонстрируя необычность и неожиданность происходящего. Ударное открытое *о* в составе союза, за которым следуют краткие, преимущественно односоставные слова (*бóль*), повторяется в последующих одно-лексемах – *грудь / он / боль² / что²* – и акцентировано «переполняет» многосоставные слова: *способна, вообразил*, в последнем из которых даже безударная позиция гласных *о* заставляет произносительно их выделить и подчеркнуть (*во-о-образил*). Звук *о* словно пронизывает всю третью строфу, заставляя услышать (подслушать) *стон* лирического персонажа.

Существительное *боль* закономерно «почти семантически» смыкается с существительным *игла*, по сути своей не трансформируя образ, но поддерживая степень остроты переживаемой героем боли.

<...> так была остра игла,
что даже и на свете том
— он чувствовал – терзать могла [10, с. 98].

В стихотворение входит мотив «того света» («на свете том»), который, прежде чем быть развитым и завершенным, эксплицирует антитезу: смерть ↔ жизнь (аналоги: свет ↔ тьма, тепло ↔ холод). И в ряд намеченных в тексте контрастов вступает еще один: лето ↔ осень, тогда ↔ теперь.

Мучимый сердечной болью герой вспоминает август – покосы, заготовку сена на зиму. В ходе анализа можно было бы ограничиться констатацией этих (скорее всего) имевших место в реальности воспоминаний персонажа. Однако в контексте поэтического творчества Бродского отдельные слова, образы, мотивы нередко обретают собственную семантическую значимость, сущность, становятся *автоинтертекстами*, когда совокупный метатекст эксплицирует важные для поэта особые и особенные смыслы и ценности. На наш взгляд, одним из таких автономных образов/слов/понятий, т.е. одной из маркированных автоинтертекстом у Бродского становится лексема *август* и, как следствие, производный от календарного существительного (и от Байрона) образ *Августы*.

Как известно, «Новые стансы к Августе» были написаны Бродским именно в 1964 году, в начале осени этого года [6; 11]. То есть образ Августы уже был актуализирован Бродским, поэтически визуализирован и образно воплощен в пространстве стихотворного текста. На наш взгляд, в стихотворении «Он знал, что эта боль в плече...» воспоминание об августе семантически значимо и могло служить поэту нестрогой апелляцией к образу Августы. Как и в ряде других случаев, Бродский избегает прямых сравнений и открытых сопоставлений: его страдающий от сердечной боли герой не обращается напрямую (мысленно) к возлюбленной, но словно бы невзначай вспоминает об *августе*, заставляя пробудить в сознании мысль о возлюбленной Августе.

Напомним, что прием подмены *я* на *он* в лингвистике носит название иллейзм (от лат. *ille*, «тот») – речь о самом себе в третьем лице. По утверждению специалистов, иллейзм обеспечивает объективность описания, позволяет автору дистанцироваться от себя как участника изображаемых событий, т.е. предоставляет возможность посмотреть на себя «со стороны». В случае с Бродским, по нашему мнению, идея отказа от собственного *эго* и демонстрация внеличностной объективности необходима поэту в том числе и затем, чтобы логически завершить описание испытываемой, переживаемой героем сердечной боли, довести процесс до финального конца, связать изображаемые обстоятельства со смертью персонажа непосредственно и окончательно. Если в предшествующих стихах 1960-х годов Бродский нередко подводил лирическое повествование к мысли о гипотетически возможной смерти героя – «Стансы», «Шествие», «Горбунов и Горчаков», «Строфы» и др. [см. об этом: 6], то теперь ситуация смерти реализована видимо, наглядно, визуализировано – герой (*он*) умер. Моделируемые условия наблюдения «со стороны», присутствия латентного повествователя при уходе/смерти героя подвигли автора произвести «личностную» субституцию *я/он* и в продолжение всего стихотворения выдерж(ив)ать *он*-наррацию, тем самым привнося в текст атмосферу экзистенциальности. Речь о себе переводится Бродским в ранг речи не о себе, внутреннее – во внешнее, субъективное – в объективное. Иллеическая стратегия

изобразительного ракурса (*он* вместо *я*) позволяет поэту трансформировать восприятие, договорить то, что было бы невозможно при *я*-наррации.

Однако одновременно «заместительный» поэтический ход обеспечивает смену перспективы и в ином направлении, допускает проникновение в реалистический контекст диффузии мистического – здоровые объективные факты окрашиваются и дополняются метафизическими нюансами.

<...> Только боль, себе
пристанница не находя,
металась по пустой избе [10, с. 99].

Уход героя в «тот свет», переход в инобытие, сопровождается приходом в «этот свет» «олицетворенной» боли, антропоморфного образа, наделенного способностью *быть*. Полюса ранее намеченных контрастов (жизнь / смерть, свет / тьма, холод / тепло, живое / мертвое) смещаются, диффундируют, перемешиваются. Система бинарных оппозиций рушится.

В итоге сцена реальной смерти героя, представленная в стихотворении «Он знал, что эта боль в плече...», перерастает рамки внешнего правдоподобия, делокализуется и вбирает в себя мистические линии иномирного существования, позволяя взглянуть на смерть поэтического героя с надмирных позиций. Аксиологические рамки события раздвигаются. Бытовая картина привычного образа мира обрастает присущими поэзии Иосифа Бродского бытийно-философскими коннотациями.

Библиографический список

1. Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010.
2. Куллэ В. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972). Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1996.
3. Литературный Санкт-Петербург. XX век: энц. словарь: в 3 т. / сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб.: Филологический фак-т СПбГУ, 2015. Т. 1.
4. Лосев Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008.
5. Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2008.
6. Богданова О. В., Власова Е. А. Поэтические миры Иосифа Бродского. СПб.: Алетейя, 2022.
7. Маркова Т. Н. Жанровый эксперимент или игра в поддавки (к вопросу о выборе писательской стратегии) // Вестник Челябинского госуниверситета. Сер. Филология. Искусствоведение. 2011. № 33. С. 158–160.
8. Маркова Т. Н. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 280–290.

9. Милойкович М. Иосиф Бродский: модальность как прием // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2019. № 3.

10. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 2.

11. Колобаева Л. А. Цикл «Новые стансы к Августе» И. Бродского. Ценностные начала // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2013. № 3.

ПЕТЕРБУРГ-ЛЕНИНГРАД В ДВУХ ЭССЕ И. БРОДСКОГО: ПУТЕШЕСТВИЕ В СТАМБУЛ И FLIGHT TO BYSANTIUM

Статья посвящена способам передачи образа родного города на материале двух разноязычных произведений И. Бродского, объединённых общей темой – описанием путешествия в прошлое. На основании анализа отсылок к Петербургу-Ленинграду продемонстрировано, как подведение итогов эмиграции сформировало в сознании Бродского сложно-противоречивый образ родного города Ленинграда, места – куда невозможно вернуться.

Ключевые слова: И. Бродский, Путешествие в Стамбул, Flight to Bysantium, Петербург.

The article comprehends the tragical side of the image of the hometown on the example of two works by I. Brodsky, united by one theme – the description of a journey into the past. Based on a detailed analysis of numerous references to St. Petersburg-Leningrad, it is demonstrated how summing up the results of emigration formed in Brodsky's mind a complex and contradictory image of his hometown, Leningrad, a place where it is impossible to return.

Keywords: I. Brodsky, Travel to Istanbul, Flight to Bysantium, St. Petersburg.

Проблема соотношения перевода и оригинала является часто сугубо лингвистическим аспектом исследования [1], [2]. Однако, тем интереснее может оказаться литературоведческий аспект изучения переводного и оригинального текста, как например, в масштабной работе [3]. В данной статье сопоставляются два эссе И. Бродского, написанные на разных языках – русском и английском.

Задача рассмотрения в статье образа Петербурга-Ленинграда на материале двух произведений осложняется тем обстоятельством, что в случае с двумя эссе мы имеем дело не совсем с оригиналом и последовательным переводом.

Эссе *Flight to Bysantium* появилось 20 октября 1985 года в журнале *The New Yorker*. Одновременно с переводом вышел и русский текст – *Путешествие в Стамбул*. При внешней схожести тематики – описание впечатления от поездки в Стамбул оба текста достаточно сильно отличаются друг от друга – например, количеством подглавок. Так, в английском варианте содержится 46 глав, тогда как в русском тексте – 43.

Одно из основных отличий двух эссе также отражено в названии, где автор намеренно меняет вектор движения. Если в русском тексте речь идёт о направлении движения в город – Стамбул, то герой английского эссе убегает из Византии – *Flight from Byzantium*.

Новизна работы состоит в том, что в статье предпринимается попытка построить анализ образа родного города поэта на основе двух разноязычных эссе Бродского, посвящённых Стамбулу. Ранее такие сравнительные работы без привязки к конкретному городу-месту возникали в отношении других

произведений Бродского, например, *Набережной неисцелимых* и *Watermark* [4]. Оба эссе также появились одновременно – в 1992. Такая двоичная форма существования одной темы – в двух разноязычных пространствах: английском и русском, в целом, свойственна поздним, эмигрантским произведениям Бродского как прозаического, так и лирического характера.

Томас Венцлова в статье «Путешествие из Петербурга в Стамбул» отмечает, говоря о *Flight to Byzantium*, что его следует считать самостоятельным произведением, так как в первую очередь интертекстуально произведения ориентированы на разные претексты [5, с. 171]. И если английский текст очевидно отсылает к английской поэзии – *Sailing to Byzantium* У. Б. Йетса [5, с. 171], то русский аналог недвусмысленно вводит петербургские коннотации, настраивая читателя на воспоминания о «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева [5, с. 408].

В этой уже с названия возникающей отсылки к городу на Неве очень важен вектор движения – отделения, отъезда из родного для Бродского города, путешествие из Петербурга, то есть прочь, вне стен места, которое теперь продолжает жить в воспоминаниях автора как нечто невозвратимое.

Литературоведы неоднократно отмечали неполноту соответствия перевода и оригинала [5]. Безусловно, в отношении этих двух произведений И. Бродского можно было бы с полным основанием говорить о проблеме соотношения оригинала и перевода, о теоретической недостижимости переводом полного соответствия оригиналу. Так, Томас Венцлова прямо указывает на отсутствие в английском тексте непонятных английскому читателю отсылок к Циолковскому, имеющих в русском тексте [5]. Также обращает на себя внимание появление небольшого рассказа-вставки о японских туристах с перифразой известного латинского выражения – *cogito ergo sum*, превращается в *kodak ergo sum* [7, р.399]. Всё это говорит о нацеленности автора сделать текст английского эссе максимально соответствующим вкусам английской публики.

Тем важнее в этой связи оказываются те петербургские образные константы, которые в нетронутым виде переходят из русского в английский текст.

С первых строк обращает на себя внимание то, что автор сознательно и последовательно избегает именованя родного города Ленинград на русском. Автор как будто вынужденно с оглядкой на несведущего английского читателя оставляет английский вариант, построенный на инверсии – «*my hometown that of Leningrad*» [7, р.383]. От слова Ленинград в русском остаётся только калькированный перевод «*at the Department of Philology of Leningrad University*» [7, р.383] – «на филологическом факультете Ленинградского университета» [7, с. 408]. В русском тексте сохраняется при этом большое количество иносказаний, которые, однако, получают точный перевод – «*I spent 32 years in what is known as the Third Rome*» [7, р. 385] – «я прожил 32 года в Третьем Риме» [6, с. 408], где под третьим Римом подразумевается Ленинград -Петербург.

Всё дальнейшее повествование, построенное как анти-гид по Стамбулу, где герою душно, жарко и пыльно («пыльная катастрофа Азии» [6, с. 438] и др.), показывает тщетность попыток через второй Рим – Византию – Стамбул,

которой «следовало добрать для коллекции» [6, с. 408], ср. англ.: consequently I needed the Second [Rome] [7, p.383], очутиться в родном Ленинграде.

Объяснение тщетности этих попыток находим в середине эссе, где вдруг возникает образ человека, которому некуда возвращаться – дословная калька «from a man who has nowhere to go back» [7, p.393].

В этот момент становится очевидно, что автор и есть человек, которому некуда вернуться. Такие интенции автора отвечают его формотворческим поэтическим задачам. Принципы формотворчества современной русской литературы были подробно проанализированы профессором, доктором филологических наук Т. Н. Марковой [8]. Поэтому образы Петербурга-Ленинграда так иносказательны, так далеки от конкретики.

Как показывает анализ двух разноязычных произведений, трагическая составляющая образа родного для И. Бродского города сопутствует обоим текстам – и английскому, и русскому, помогая понять, что трагизм в образе Петербурга-Ленинграда образует константу внутри мира писателя.

Библиографический список

1. Бабина О. С. Лингвистическая онтология эмоций как основа предпереводческого анализа поэтического текста // Казанский международный лингвистический саммит» Языковое разнообразие в глобальном мире». Труды и материалы. 2021.
2. Макарова Л. С. Коммуникативно-прагматические аспекты художественного перевода. МГЛУ. М: 2006. С. 39.
3. Фокин Л. И. Книга И. Бродского «Меньше единицы» как «Свод законов» функционирования литературы // Вестник Ставропольского государственного педагогического института. 2020. С. 63–73.
4. Полухина В. Проза Иосифа Бродского, или Продолжение поэзии другими средствами // Полухина В. Больше самого себя. О Бродском. С. 134
5. Венцлова Т. Путешествие из Петербурга в Москву // Октябрь № 9. 1992. С. 171–178.
6. Бродский И. А. Путешествие в Стамбул // Меньше единицы: Избранные эссе / Пер. с англ. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория». 2015. С. 407-455
7. Brodsky I. Less than one. Selected essays. New York. 1986. P. 383-447.
8. Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): дис. ... д-ра филол. наук / Урал. гос. ун-т. Екатеринбург, 2003. 320 с.

ПОЭТИКА АБСУРДА В ДРАМАТУРГИИ ДМИТРИЯ ДАНИЛОВА

Статья посвящена изучению специфики авторского метода драматурга Дмитрия Данилова. Анализируются пьесы «Человек из Подольска» (2016), «Сережа очень тупой» (2017), «Свидетельские показания» (2018). В ходе исследования делаются наблюдения, что авторская поэтика строится на сочетании традиций театра абсурда и эстетики театра «Verbatim».

Ключевые слова: современная драматургия, Дмитрий Данилов, поэтика абсурда, verbatim, «театр. Doc».

The article is devoted to the study of the specifics of the author's method of the playwright Dmitry Danilov. The plays "The Man from Podolsk" (2016), "Seryozha is very dumb" (2017), "Evidence" (2018) are analyzed. In the course of the study, observations are made that the author's poetics is based on a combination of the traditions of the theater of the absurd and the aesthetics of the theater "Verbatim".

Keywords: modern dramaturgy, Dmitry Danilov, poetics of the absurd, verbatim, theater. doc.

Дмитрий Данилов – яркое явление в современном литературном процессе. Он пишет лирику, прозу, драму. Его первая пьеса «Человек из Подольска» сразу стала знаковым событием в современной драматургии. Текст пьесы был удостоен самой престижной театральной премии в России "Золотая маска" в 2018 году в номинации «работа драматурга». В 2019 году автор удостоен Премия Андрея Белого в номинации «Проза». Спектакли по пьесам Дмитрия Данилова идут более, чем в семидесяти театрах во всем мире. В 2020 году по пьесе «Человек из Подольска» был снят одноименный полнометражный фильм режиссером С. Серзиним.

Феномен успеха творчества Дмитрия Данилова становится предметом осмысления в профессиональном сообществе, парадоксальность метода автора отмечают исследователи и сами драматурги. Например, Михаил Угаров, основатель «Театра.doc» отметил: «Дмитрий Данилов свалился, как снег на голову: был прозаик, стал драматург. С одной стороны, он пишет пьесу по всем законам драматургии, с другой – опрокидывает все, что заложено в теории драмы» [1].

Значимость творчества Дмитрия Данилова и необходимость исследования его специфики определяют актуальность и новизну настоящей работы. Объектом исследования станут пьесы Дмитрия Данилова «Человек из Подольска» (2016), «Сережа очень тупой» (2017), «Свидетельские показания» (2018).

Режиссер Марина Брусникина так характеризует специфику драматургии автора: «Дмитрий Данилов устраивает провокацию: в его пьесах известные вещи предстают в ином свете, не те люди говорят не те слова, обычные ситуации вдруг

оказываются необычными. Это пьесы – перевертыши. Речь здесь идет о переделке, перестройке человека» [2].

Главной отличительной чертой пьес Дмитрия Данилова является поэтика абсурда, которая постепенно разрушает фактографически достоверную реальность, мастерски воссозданную автором. Актуализация поэтики абсурда в культуре свидетельствует о мировоззренческом кризисе современного общества, о сдвигах ценностных систем и запросе на экзистенциальную проблематику. Рассмотрим пьесы Д. Данилова через призму эстетики театра абсурда. Мартин Эсслин в монографии «Театр абсурда» выявил основные элементы, составляющие специфику этого явления: атмосфера вселенского хаоса, распад языка, клоунада, герой-марионетка [3]. В нашей работе мы будем опираться на эту концепцию.

Сюжеты пьес Д. Данилова с одной стороны, достаточно просты, построены по принципу текстов «театра.doc»: они основаны на реальных ситуациях, изобилуют маркерами современной действительности, используют стилистику живой разговорной речи. Одновременно с этими приемами пьесы Д. Данилова содержат также элементы эстетики абсурда, которые разрушают созданный мир. Пьесы автора всегда повествуют о случаях столкновения человека с инстанциями власти или иными внешними структурами, которые вторгаются в частную жизнь и разрушают привычную картину мира героя. Так в пьесе «Человек из Подольска» сюжет строится на ситуации задержания и ареста полицейскими обычного человека, который ни в чем не виноват. Логика нарушается тогда, когда полицейские начинают задавать задержанному странные вопросы: знает ли он, какого цвета дверь в его подъезде, какова численность населения Подольска, была ли у героя жена, и почему они развелись? «Задержали меня просто так, ничего не объяснив, и спрашиваете, какое население. Какое это имеет отношение к делу? Почему вы спрашиваете? Абсурд какой-то...» [4]. На что полицейские, запугивая героя, отвечают: «Логичку любишь, говоришь? А знаешь, что с тобой надо было сделать по логике, чтобы избежать абсурда? Чтобы было как обычно, как всегда делается? Я тебе скажу. Сначала мы должны были бы тебя отмудохать в мясо, потом найти у тебя пять граммов белого порошкообразного вещества...» [4]. Николай не верит в происходящее, однако из страха подчиняется логике абсурда. Сам факт задержания ломает картину мира героя, далее допрос оказывается наполнен абсурдным содержанием. Герой ловит себя на мысли: не спит ли он? Неужели все, что с ним происходит – это по-настоящему?

Так, одна из главных примет театра абсурда – образ распадающейся реальности. Основная тема всех антипьес С. Беккета, Э. Ионеско – абсурдность мира, которая проявляется в нарушении логических связей между предметами и явлениями. Подобная ситуация отчетливо проявляется в пьесе «Человек из Подольска». Аналогичная модель построения текста и в пьесе «Сережа очень тупой», в которой повествуется о молодом программисте Сереже, которому неожиданно приходит посылка. И обычная жизнь героя превращается в хаос: в привычных словах и действиях больше нет логики. Посылку доставляют три курьера. Но, вручив её, странные визитёры почему-то остаются в квартире

Сережи, заводят нелепые разговоры, а на вопрос, когда они всё-таки покинут дом героя, отвечают: «Мы же вам сказали: будем у вас в течение часа. Вы сказали – нормально. Ну вот, мы у вас должны пробыть в течение часа» [5].

Еще одна черта поэтики абсурда – герой-марионетка, поступки которого определяются не его характером, а ситуацией, в которую он попадает. Так Герой пьесы «Человек из Подольска» Николай – это собирательный образ среднестатистического современного молодого человека, это «некто из Подольска», по сути, любой человек. Такой же собирательный образ в пьесе и Человек из Мытищ. Это герои – марионетки, которые становятся объектами манипуляций: «Назовите численность населения Подольска. Желательно с точностью хотя бы до десятков тысяч», «Городом родным не интересуетесь, мышление негибкое, путаетесь в четвертях века. Ничего, будем с вами работать, будем вас развивать» [4]. Повторяющиеся диалоги и странные вопросы создают голографический эффект: реальные и узнаваемые вещи и слова теряют свою очевидность, начиная расподобляться, терять смысл. Так создается эффект распадающейся реальности, героя охватывает чувство опасности и безумия. Сначала, сопротивляясь абсурду, герой отказывается отвечать на неуместные вопросы полицейских, но в итоге ломается, понимая свое бессилие. Семантика абсурда актуализируется в самом тексте:

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Любишь абсурд?

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА: Да. Да!

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Любишь абсурд?

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА: Люблю абсурд.

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Любишь абсурд? Громче, громче отвечай!

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА: Люблю абсурд! [4]

Также для пьес театра абсурда характерны эксперименты с языком. Так героя в пьесе «Человек из Подольска» заставляют многократно повторять название газеты, в которой он работает – «ЮАО», пока его произношение не достигнет такого уровня громкости и ударения, которые требуют полицейские. Также героя заставляют исполнять абсурдный танец, сопровождая его странным текстом: «Ай, лёлэ лёлэ лёлэ». Отметим, что полицейский танец для «развития мозга» пьесы «Человек из Подольска» отсылает к пьесе «В ожидании Годо» С. Беккета. (Поццо предлагает Лаки подумать и потанцевать). То есть в приведенном примере можно увидеть прямую отсылку к традиции театра абсурда. А в пьесе «Свидетельские показания» вообще вся пьеса построена на неполных диалогах, в которых даются только ответы свидетелей, отсутствующие вопросы следователя читатели вынуждены достраивать сами.

Еще одним признаком абсурдистской поэтики является нарушение коммуникации. Действительно, хотя все пьесы Данилова и построены на приеме полифонизма, то есть на многочисленных пересекающихся диалогах, однако главный герой всякий раз не может сложить цельную картину происходящего, оказываясь в дискommunikации с оппонентами. Правила коммуникации в пьесе «Человек из Подольска» сначала формулирует Первый полицейский, говоря, что нужно обращаться к нему «Господин, старший лейтенант», показывая сразу, что общение строится по вертикальной модели «начальник – подчиненный». Герой

пытается следовать правилам и включиться в диалог, однако, герои существуют будто в разных ценностных парадигмах, потому прямая коммуникация оказывается невозможной. Николай хоть и пытается отвечать полицейским, но совсем не понимает, чего от него требуют и что вообще происходит.

Особое место в эстетике театра абсурда М. Эсслин отводит комическому началу, переплетающемуся с трагическим, и смеху, ведущему к освобождению от комплексов тревоги и страха. Действительно, в момент, когда герой идет на поводу абсурда, мы чувствуем спад эмоций с ужаса до смеха. Этот прием обнаруживается и в пьесах Дмитрия Данилова, в которых очень много комичных и смешных моментов. Так в пьесе «Человек из Подольска» диалог с полицейскими наполняется комическим содержанием:

ЖЕНЩИНА-ПОЛИЦЕЙСКИЙ (грустным голосом, сочувственно): Ясно... И кто же ваша девушка? Чем она занимается?

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА: Поет в группе.

ЖЕНЩИНА-ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Поет в группе! Это же восхитительно! А как называется группа?

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА: «Мокрый Пушкин».

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Жидкая мать, мокрый Пушкин. Какие-то влажные у вас проекты. Я же говорю, мозг надо развивать, новые нейронные связи формировать [4].

Итак, как показал наш анализ, поэтика и проблематика пьес Дмитрия Данилова очевидно тяготеет к традиции театра абсурда, вбирая в себя практически все категориальные черты. Однако эстетика текстов изначально вписывается в направление «театра дос». Хотя автор не использует настоящие документы, но создает иллюзию подлинности. И. Каспэ в своей работе вводит понятие «документность», которое актуализируется в современной культуре. Документность – это не документ, а социальный статус документа, культурные представления о нем. [6, с.6]. М. Липовецкий также говорит об явлении иллюзии документальности, которая перерастает в эффект особой реальности [7, с.86]. Опираясь на эти понятия, можно сделать вывод, что Д. Данилов создает как раз «иллюзию документальности», разрушая затем ее приемами театра абсурда. Таким образом, основной прием построения драматургии Д. Данилова – это скрещение поэтики «театра дос» с приемами театра абсурда.

Библиографический список

1. Пустовая В. Человек в плену у презрения к жизни // Горький. 2018. URL: <https://gorky.media/context/chelovek-v-plenu-u-prezreniya-k-zhizni/> (дата обращения: 24.03.2022). Текст: электронный.

2. Брусникина М. Психологическая инсталляция парадоксальной истории о современном человеке // <https://praktikatheatre.ru/events/chelovek-iz-podolska> (дата обращения: 24.03.2022). Текст: электронный.

3. Эсслин М. Театр абсурда / Перев. вступит. ст., избр. рус. библиограф., коммент. и указ. имен Г. В. Коваленко, ред. Е. С. Алексеева. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 527 с.

4. Данилов Д.А. Человек из Подольска // Новый мир. 2017. №2. 37 с. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_2/Content/Publication6_6548/Default.aspx (дата обращения: 14.02.2022). Текст: электронный.

5. Данилов Д.А. Сережа очень тупой // Новый мир. 2018. №1. 33 с. URL: https://theatre-library.ru/files/d/danilov_dmitriy/danilov_dmitriy_13279.pdf?ysclid=14r7pfbbjn302215776 (дата обращения: 16.02.2022). Текст: электронный.

6. Каспэ И. М. Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000–х: Препринт WP6/2010/02. М.: Издательский дом Государственного университета – Высшей школы экономики, 2010. 48 с.

7. Липовецкий М. Н. Иллюзия документальности и другие иллюзии / М. Н. Липовецкий // Театр. 2015. №19. С. 84-89.

8. Данилов Д.А. Свидетельские показания // Новый мир. 2018. №7. 13 с. URL: https://theatre-library.ru/files/d/danilov_dmitriy/danilov_dmitriy_13278.pdf?ysclid=14r7cxv3zn562519888 (дата обращения: 15.02.2022). Текст: электронный.

9. Маркова Т. Н. Современная русская литература : Учебное пособие / Т. Н. Маркова. Челябинск : Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2019. 241 с.

«СОМНИТЕЛЬНЫЙ ШТАБ-РОТМИСТР ФЕТ» КАК ОБЪЕКТ ДУХОВНОЙ КОНВЕРГЕНЦИИ В ПОЭЗИИ ЛЬВА ЛОСЕВА

В статье рассматривается рецепция имени и творчества Фета в формате поэтических высказываний Льва Лосева. Фет фигурирует здесь и как лирический герой, и как составная часть пейзажа. Имя Фета и образы его лирики становятся не поводом к подражанию, но предлогом к собственным поэтическим интенциям Лосева.

Ключевые слова: Афанасий Фет, Лев Лосев, интертекст, поэтический текст, лирика XX века

The article discusses the reception of Fet's name and creativity in the format of Lev Losev's poetic utterances. Fet appears here both as a lyrical hero and as an integral part of the landscape. The name of Fet and the images of his lyrics become not a reason for imitation, but a pretext for Losev's own poetic intentions.

Keywords: Afanasy Fet, Lev Losev, intertext, poetic text, lyrics of the twentieth century

У каждого поколения авторов заметна своя рецепция классических имен и образов отечественных писателей. Поэтический пантеон Льва Лосева включает в себя такие имена XIX в. как Пушкин, Баратынский, Лермонтов, Тютчев, Толстой... Однако в одном из интервью Лосев сказал о своих литературных предпочтениях так: «Из русских поэтов девятнадцатого века мне всех интересней Фет» [1].

Рецепция А.А. Фета как художественного явления и культурного концепта в формате поэтических высказываний Л. Лосева базируется не столько на подражании, сколько на внутреннем переосмыслении аксиологических основ личности и творчества. Имя Фета и его образы становятся поводом к созданию и развитию собственного поэтического текста, поводом к собственным поэтическим интенциям.

Стихотворение Л. Лосева «Сонет» («Сомнительный штаб-ротмистр Фет...») презентует образ Фета как поэта и дельца. «Сомнительность» офицера Фета как поэта представляет шаблонный и ошибочно узкий взгляд на Фета многих его современников, согласно которому поэт хоть и одаренная, но странная, забавная, глупая и несуразная личность. А.В. Дружинин в дневнике называет Фета «нелепой детиной», которой «охота говорить и говорить ерунду» (запись от 18 декабря 1853), А.Я. Панаева, ссылается на реплику Тургенева о том, что в финале стихотворения «Я пришел к тебе с приветом...» «Фет изобличил свои телячьи мозги» (А.Я. Панаева «Воспоминания», гл.10), Н.Г. Чернышевский считает, что Фет «идиот, каких мало на свете» (письмо сыновьям А.Н. и М.Н. Чернышевским от 8 марта 1878 г.), Салтыков-Щедрин публично обвиняет Фета в человеконенавистничестве («Наша общественная жизнь» <III. Апрель 1863

г.>). Однако П.И. Чайковский в письме брату опровергает это: «Я его видел первый раз в жизни и нашел очень интересным. Той глупости, которой он знаменит не меньше, чем своими стихами, я не заметил» (письмо А.И. Чайковскому от 2 сентября 1891).

Сюжетная структура лосевского «Сонета» [2, с. 56] представляет образы природы лирики Фета как некий строительный материал стиха. Из них (ласточки, бабочки, растения) можно выстроить сонет, «И из редакции пакет / Придет с купюрой убедительной». Гонорар Фет реализует на постройку амбара и как хозяйственник трансформирует сугубо духовные понятия в чисто практические. Это приводит в недоумение некоего «читателя», задающего вопрос: «Где этот жид раздобывает / Столь восхитительный товар?»

В примечаниях к тексту Лосев, указывая на слова «читателя», ссылается на почти «буквальную цитату» из дневников Л.Н. Толстого. В дневниках Толстого такой записи нет, однако нечто подобное можно обнаружить в его письмах: «И откуда у этого добродушного, толстого офицера берётся такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов» (из письма В.П. Боткину от 9 июля 1857).

Понятие «жид» здесь звучит не столько с национальным оттенком, сколько с нарицательным: заскорузлый, прижимистый хозяйственник. У такого хозяина каждая щепка на счету. Таковым и был Фет: «Последняя щепка на дворе у меня точно также куплена и привезена за деньги, как и то перо, которым я пишу эти заметки» [3, с. 59]. Но Лосев акцентирует внимание на первенстве духовных, а не материальных истоков, поскольку «противостояние коммерции в духовной сфере было и остается необходимым условием поддержания уровня нравственности в литературе» [4, с. 17].

Чтобы получить такой «восхитительный товар», нужна поэтическая зоркость и опрошенная наблюдательность, которая и была у Фета, обладающего умением вести «лирическое хозяйство». В мемуарах Я.П. Полонский напишет: «Юный Фет, бывало, говорил мне: «к чему искать сюжеты для стихов: сюжеты эти на каждом шагу, – брось на стул женское платье или погляди на двух ворон, которые уселись на заборе, вот тебе и сюжеты» [5, с. 338].

Псевдоироничный тон «Сонета» Лосева презентует грань между Фетом-поэтом и Фетом-хозяйственником, и тут же разрушает эту грань. Цель поэзии – не построить амбар (на деньги от стихов), ее цель – оставить очертания красоты. Таким образом, текст Лосева – это псевдопародия на искаженный образ Фета-практика.

Образ лирического «товара» появляется и во 2 части триптиха Лосева «Звук начала зимы» [6, с. 282]: «Уж не тень заката, / а от тени тень / увела куда-то / стылый этот день». Здесь присутствие Фета атрибутируется как состояние пейзажа (как деталь состояния). «Не тень», а «от тени тень» есть сумеречность полутонов и смысловых оттенков поэзии Фета. Эта оптическая деталь – двигатель уходящего дня – исчезающие сумеречные тени: «Краденый у Фета / нежный сей товар / втоптан, как конфета, / в снежный тротуар». При этом не ход времени движет сумерками, а само ощущение сумерек и их полутонов как бы движет, перемещает время.

Потаенная зыбкость светового нюанса («от тени тень») зимнего вечера как составляющая часть пейзажа напоминает о поэте, растворенном в природных образах. Это наблюдение рождает ассоциации с фетовским восприятием, которому мы как зоркие читатели научаемся у Фета. Поэтому «краденый у Фета нежный сей товар» приводит к пониманию вечности того, что уже было некогда отмечено поэтом. Это наблюдение – знак Фета в природе.

При этом «нежный сей товар» погружен в обыденность, он может быть уподоблен мусору: «втоптан, как конфета, / в снежный тротуар». Именно зоркость поэтического взгляда, которой учит нас Фет, способна вытянуть образ из грязи повседневности и преобразовать в некую потаенную деталь – прелестный мусор и божественные пустяки повседневности...

Именно поэтической зоркости не хватало некоторым современникам Фета. Чернышевский считал, что «свобода поэзии не в том, чтобы писать именно пустяки, вроде чернокнижия или Фета...» [7, с. 314]. Фет же имел противоположную точку зрения, заявляя, что «в нашем деле пустяки и есть истинная правда» [8, с. 61].

Товар, «краденый у Фета», подсмотренные у него образы служат для Лосева своеобразным поводом к созданию и развитию собственного поэтического текста, поводом к собственным поэтическим интенциям.

Здесь же возникает реминисцентный фетовский отголосок: «Что-то мне все мстится / за моим мостом – / слово или птица / в воздухе пустом». Кажущийся образ («слово или птица») является то ли абстрактным, то ли реальным. У Фета в стихотворении «Облаком волнистым...» также видно, что оба вариативных кажущихся образа (конный // пеший) – обоюдо незримы, но реальны: «Конный или пеший / Не видать в пыли». Только в случае Лосева здесь добавляется еще и есенинский интертекстуальный оттенок из стихотворения «Клен ты мой опавший...»: «Словно кто нестойкий, / русский кто-нибудь / хочет синей сойкой / в воздухе мелькнуть».

Тема «русскости» и «русского» особо звучит в период отъезда Лосева на Запад (осенью 1976 г.) как ностальгическая тема, когда поэт начинает по-мандельштамовски слышать «молчанье русских аонид» [9, с. 283]. Ему не хватает «русской» нестойкости в прочном и упорядоченном мире Америки, о чем и повествует цикл «Звук начала зимы».

Еще один поэтический текст Лосева, связанный с переосмыслением поэтики Фета, носит название «Из Фета» [10, с. 348] и является проекцией заключительного святочного стихотворения Фета из цикла «Гадания». Лосев первой («Перекресток, где ракитка») и последней («Как тебя зовут?») строкой стихотворения Фета начинает и заканчивает свой текст, маркируя фетовские строки курсивом, а не кавычками.

У Фета речь идет о таинственном предощущении (гаданье на имя), где чувствуется волшебный азарт праздничного времени: «Кто-то крадется стороной, / Санки пробегут – / И вопрос раздастся звонкой: / «Как тебя зовут?»» [11, с. 61]. У Лосева же возникает атмосфера утраты праздника, утраты идентичности вне родины. Атрибуты «праздника» в чужой стране банальны:

«...праздник – полкило сарделек, / на бутылке щит, / и мычит чего-то телек, / видик верещит».

Финальный же акцент ставится на ситуации эмиграции: «После стольких лет утруски / что ответишь тут / на простой вопрос по-русски: / как тебя зовут?». Для Лосева отголоски фетовского текста становятся поводом для самоидентификации на чужбине.

Вопрос «как тебя зовут?» относительно своего имени был актуален и для Фета, и для Лосева. В 1836 г. Фет, утратив право называться Шеншиным, становится Фётом (а при публикации Фетом). Лишь в 1873 г. поэт возвратил себе дворянское имя Шеншина. Лев Лифшиц берет себе литературный псевдоним «Алексей Лосев», дабы не было путаницы с его знаменитым отцом (В.А. Лифшицем). Однако после эмиграции в феврале 1976 г. творческий псевдоним он сохраняет за собой как гражданское имя. При этом остается открытым вопрос: не связано ли появление антропонима «Лосев» с поэмой Фета «Сон поручика Лосева» (1856)?

Обращение к имени Фета у Лосева связано не столько с цитированием и упоминанием, сколько с поэтическим мировидением – стремлением проникать в суть предметов непрямыми путями. Лосеву свойственна тоска по утрате изначальной фетовской музыкальности творчества как музыки души.

Об этом Лосев говорит в стихотворении **«Все пряжи рассучились...»** [12, с. 119], имеющим отдаленный смысловой отсыл к Тютчеву, а через него и к римскому поэту Авсония, у которого Тютчев позаимствовал строки для эпиграфа к стихотворению «Певучесть есть в морских волнах»: «Есть музыкальный строй в прибрежных тростниках». У Авсония Пан, играющий на тростнике, жалеет людей, «забывших о небесном», поскольку «та музыка ушла, гармония распалась».

Лосев также отмечает утрату гармонии и чувства «музыки сфер» в современном человеке: «Все пряжи рассучились, / опять кудель в руке, / и люди разучились / играть на тростнике». Но, слыша пение сумасшедших в районе психиатрической клиники, лирический герой Лосева улавливает отзвук-ответ на это пение, исходящий от изначальной природной гармонии: «...там пели, что придется, / переходя на крик, / и финского болотца / им отвечал тростник».

Человек разучился слышать музыку в ее первоначальных природных формах, разучился видеть и замечать не просто тень, но «от тени тень» и «лепетать божественный вздор», о котором напоминает Фет [13, с. 64].

Фет становится для Лосева поводом к поэтическому диалогу, стимулом к самоидентификации в современном мире. Находя в лирике Фета близкие для себя поэтические интенции, Лосев стремится к обретению опыта духовной конвергенции, основанной на сближении с отдаляющейся от нас системой классической поэтики.

Библиографический список

1. Чайковская И. Интервью с Львом Лосевым. Новый Журнал, № 250, Нью-Йорк, 2008. URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2008/250/alagrek.html> (дата обращения: 07.11.2022).
2. Лосев Л.В. Собранное: Стихи. Проза / Л.В. Лосев. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 624 с.
3. Фет А.А. Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство / А.А. Фет. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 480 с.
4. Маркова Т.Н. Конфликт поэта с «железным веком» в поэзии пушкинской поры / Т.Н. Маркова // Филологический класс. 2017. № 2 (48). С.14–17.
5. Полонский Я.П. Мои студенческие воспоминания / Я.П. Полонский // Фет А.А. Стихотворения. Поэмы. Современники о Фете. М.: Правда, 1988. С. 336 – 338.
6. Лосев Л.В. Собранное: Стихи. Проза / Л.В. Лосев. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 624 с.
7. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений : В 15 т. / Н.Г. Чернышевский. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. Т. 14. 899 с.
8. Бухштаб Б.Я. А. А. Фет: Очерк жизни и творчества / Б. Я. Бухштаб; АН СССР. 2-е изд. Л. : Наука : Ленингр. отд-ние, 1990. 137 с.
9. Лосев Л.В. Собранное: Стихи. Проза / Л.В. Лосев. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 624 с.
10. Лосев Л.В. Собранное: Стихи. Проза / Л.В. Лосев. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 624 с.
11. Фет А.А. Собрание сочинений и писем. Стихотворения и поэмы 1839 – 1863 г. / А.А. Фет. СПб.: Академический проект, 2002. 552 с.
12. Лосев Л.В. Собранное: Стихи. Проза / Л.В. Лосев. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 624 с.
13. Бухштаб Б.Я. А. А. Фет: Очерк жизни и творчества / Б. Я. Бухштаб; АН СССР. 2-е изд. Л. : Наука : Ленингр. отд-ние, 1990. 137 с.

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ: К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ЛОКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

Статья посвящена выявлению особенностей изображения Петербурга в современном романе и в произведениях малых форм – рассказах. Объектом исследования становятся роман Елены Чижовой «Город, написанный по памяти», сборник рассказов Сергея Носова «Построение квадрата на шестом уроке» и сборник рассказов и эссе «В Питере жить». В ходе работы были проанализированы тенденции в описании города, восходящие к классическому «петербургскому мифу» и новые аспекты изображения Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: Петербург, современный роман, рассказ, образ Санкт-Петербурга, петербургский миф, петербургский текст.

This article is devoted to identifying the features of the image of St. Petersburg in the modern novel and in the works of small forms – stories. The object of the study is the novel by Elena Chizhova "The City written from memory", a collection of short stories by Sergei Nosov "Building a square in the sixth lesson" and a collection of short stories and essays "To live in St. Petersburg". In the course of the work, trends in the description of the city, dating back to the classic "Petersburg myth", and new aspects of the image of St. Petersburg were analyzed.

Keywords: Petersburg, modern novel, short story, image of St. Petersburg, St. Petersburg myth, St. Petersburg text.

Репрезентация пространства в художественном тексте является одной из значимых проблем литературоведения. Тема репрезентации Петербурга в различных ее интерпретациях по-прежнему остается актуальной, образ города в современной литературе обрывает новыми мотивами, разрабатывается в новых жанрах. Петербургский текст обладает, по мнению В. Н. Топорова, всепроникающими метафизическими свойствами, отображающий особую петербургскую ментальность, то есть типичный для живущих в пространстве Петербурга образ мыслей и совокупность социально-психологических стереотипов сознания. [6, с. 31].

Миф о Петербурге настолько прочно вошел в культуру, что стал уже культурным фактом, формирующим оптику восприятия многих поколений авторов и читателей. На рубеже XX- XXI вв петербургский текст расширяет свои границы, уже перестает быть собственно мифом об отдельном городе. Петербург в представлении современных писателей, становится многомерным хронотопом, границей между двумя мирами: город как феномен исторической памяти, и город как феномен культуры, способный породить новые мифы.

Редакция Елены Шубиной предлагает целую подборку современных книг, место действия в которых – Санкт-Петербург: сборник «В Питере жить», Андрей Аствацатуров «Не кормите и не трогайте пеликанов», Татьяна Москвина

«Бабаза.ру», Сергей Носов «Построение квадрата на шестом уроке», Арина Обух «Муха имени Штиглица», Евгений Водолазкин «Авиатор», Елена Чижова «Город, написанный по памяти», Ксения Букша «Чуров и Чурбанов».

Наша работа посвящена изучению современного состояния петербургского текста. Мы хотим проследить, как Петербург изображается в современном тексте, как трансформируется миф о городе в сознании современных авторов.

Материалом исследования становятся роман Елены Чижовой «Город, написанный по памяти» (2018 г), сборник рассказов и эссе «В Питере жить» (2017 г) и сборник рассказов Сергея Носова «Построение квадрата на шестом уроке» (2018 г).

Это произведения писателей разных поколений и различных эстетических установок, однако объединяет всех авторов то, что они пишут автобиографическую прозу, то есть материалом исследования становится литература нон – фикшн.

Целью исследования является изучение специфики преломления петербургского мифа в современной прозе.

Актуальность настоящей работы определяется возросшим интересом в культуре к изучению принципов организации локальных текстов, как пути формирования новой культурной идентичности. Исследователи фиксируют, что способ осмысления пространства в нарративе является важным инструментом становления культурной самоидентификации каждого поколения авторов. Искусство не прекращает поиск культурных опор для обретения человеком душевного равновесия [3, с. 88]. Так, Ю. Даниленко отмечает, что авторы порой даже неосознанно выстраивают собственную идентификацию через сопричастность с определенным локусом: «Осознанно или нет, «авторы «проговариваются» о своих отношениях с окружающим их ландшафтом, выстраивают диалог с городом, выражают в тексте свои ощущения от восприятия конкретного места, называют его, то есть творят собственные мифы о нем» [2, с. 132]. В этом аспекте изучение петербургского текста как локального позволит высветить новые принципы осмысления культурного ландшафта в творчестве современных авторов.

Новизна работы обусловлена материалом исследования: тексты, изучаемые в работе, еще не становились предметом детального изучения с точки зрения принадлежности к петербургскому тексту.

Методологической основой нашего исследования стали работы, посвященные семантике городского пространства В.Н. Топорова «Петербургский текст», Ю.М. Лотмана «Город и время», «Символика Петербурга и проблемы семиотики города», В. В.Абашева «Пермь как текст».

Опираясь на теоретические понятия: «локальный текст» (В.Абашев), «Петербургский текст» (В.Топоров), «язык города», «индекс» (В.Топоров), – мы ставим цель исследовать особенности изображения Петербурга в выбранных текстах.

Сборник «В Питере жить» – инициирован издательством Е.Шубиной как продолжение серии городской прозы, как своеобразный литературный

путеводитель. Сборник включает более тридцати историй о городе от знаковых авторов и деятелей культуры, чья судьба так или иначе связана с Петербургом. В случае литературы нон-фикшн сами авторы оказываются героями, по воле судьбы вписанными в пространство культурного мифа.

Как показал наш анализ, литературоцентризм русской культуры настолько силен, что герои даже в частной жизни находятся под властью закрепленных в культуре смыслов, позволяя себе быть только наблюдателями, но не действующими лицами символического хронотопа.

Татьяна Толстая в своем рассказе «Чужие сны», который открывает сборник, отмечает присутствие в городе великих авторов: «Пушкин, Гоголь, Достоевский, Белый, Блок – развесили свои сны по всему городу, как тонкую морозящую паутину» [1, с. 12]. Тени литературных мифов словно материализуются в пространстве города, не оставляя героям нового времени возможности увидеть в организации городского ландшафта какие-то новые смыслы.

Далее Татьяна Толстая делает важный вывод: «Петербург строился не для нас. Не для меня. Мы все там чужие...» [1, с. 11].

То есть часто Петербург осмысливается авторами не как место жизни, а как некое пространство культуры, в которое важно себя вписать, чтобы опереться на мощный пласт историко-культурного опыта.

Недаром поэт Даниил Коцюбинский в эссе «Вечность вместо жизни» признается: «Наверное, город был для меня чем-то вроде бога для верующих. Я не верил в бога. Кто его видел? А вот город – я видел. И помнил...» [1, с. 244].

Преодолевая величие мифа, авторы все же выстраивают собственные отношения с городом, прокладывая индивидуальные маршруты. Так Рассказ Андрея Аствацатурова «Едет маленький автобус» – это маршрут воспоминаний, по которому едет герой: «Позади – Троицкий мост, переживший бомбистов. Если ехать дальше по садовой к Невскому – там впереди Публичная библиотека, где в девяностые Я прятался от либеральных реформ» [1, с. 85].

Следующая книга современного петербургского текста – Роман Елены Чижовой «Город, написанный по памяти».

Елена Чижова, петербурженка в четвертом поколении, пишет историю своей семьи, вписанную в историю города – Петербурга, затем Ленинграда, определяя жанр книги как роман – расследование.

Книга состоит из двух частей. Первая часть – история о родных героини: бабушке, родителях. Вторая часть – о себе.

Е. Чижова в своем автобиографическом романе поднимает тему семейной памяти, избирая свои художественные приемы освоения Петербургского текста.

Центральное место в романе занимает Великая Отечественная война и блокада Ленинграда. Война поделила не только жизнь мамы Веры на «до и после», но и все произведение на две части. И это самые страшные, самые волнующие страницы романа. Город после войны очень изменился, опустел. Сам Ленинград стал символом смерти, страданий и потерь: «Город стоял как неживой. Людей почти нет. Транспорта и раньше было мало, а теперь совсем... Куда ни глянь, следы обстрелов» [7, с. 125]. Здесь автор следует традиции

предшественников: образ умирания, гибели Петербурга, который выделял В.Н. Топоров [6, с. 69].

Авторитет предков, судьбы которых переплетены с историей города, словно дают писательнице право на присвоение сакрального пространства. Она подчеркивает, что не собственно о себе пишет, но о своих предках, поясняя, что это не мемуарный роман, это «не мои личные воспоминания, но реконструкция семейной истории и попытка осмысления судьбы Петербурга в XX веке» [5]. Таким образом, рамка истории частной судьбы становится оптикой осмысления истории великого города.

Свою же сопричастность с городом писательница подчеркивает многократно, идентифицируя себя через город: «Я – ленинградская девочка», – пишет Елена Чицова. «Такой непоколебимой была моя связь с Ленинградом. О том, что эта связь существует, я знала так же непреложно, как щенок знает свой поводок» [7, с. 225], – цитата из романа.

«Построение квадрата на шестом уроке» Сергея Носова – сборник по большей части юмористических и абсурдистских автобиографических рассказов.

Здесь Петербург показан с четырех разных сторон, что отражают четыре части сборника: город пустынный и опасный, город – призрак, миф, город – личной памяти, и город-текст.

Сергей Носов, один из ярких авторов современного Петербургского текста, избирает для себя постмодернистскую стратегию. Он смело играет с культурными концептами, порой выворачивая их до абсурда.

Книга «приглашает взглянуть на нашу жизнь и город Петербург с четырех неожиданных сторон и узнать, почему опасно ночевать на комаровской даче Ахматовой, где купался Керенский, что происходит в голове шестиклассника Ромы и зачем автор этой книги залез на Александровскую колонну...» [4, с. 2].

С. Носов показывает, как формируется мировосприятие петербуржца под воздействием культурных мифов, как они естественным образом становятся частью реальности и превращаются в факты культуры. Так в рассказе «Не ходи по книгам» автор фиксирует своеобразный культурный слом, свидетелем которого становится сам город: «Вчетвером – Крусанов, его жена Наташа, Курицын и я – идем по улице Союза печатников. Помойные баки стоят, а рядом груды книг, в основном собрания сочинений – Пушкина, Тургенева, Толстого, Диккенса, Томаса Манна... – тома, тома, тома...» [4, с. 267]. Эта печальная картина вызывает ассоциации не только с антиутопией Рэя Бредбери, но и с теорией литературной эволюции Ю.Тынянова, суть которой в том, что каждая эпоха какие-то жанры и тексты помещает в центр, а какие-то вытесняет на периферию. Но это не значит, что эти тексты исчезнут из культурного оборота, для них снова настанет пора расцвета на новом уровне.

Подводя итог нашему исследованию, можем сказать, что современный Петербургский текст динамично развивается. Следуя традиции, авторы изображают город-призрак, памятник, миф, мистический и опасный город, придавая этому изображению частный ракурс. Значимая тенденция изображения Петербурга как города семейной памяти, личной истории. Также новизной стали

частные маршруты по знаковым местам авторов, которые в книгах превращаются в своеобразные путеводители.

Сопричастность с великим наследием дает возможность авторам нового поколения почувствовать себя преемниками литературных традиций. Потому культурная идентификация приобретает формы присвоения значимого культурного опыта.

Библиографический список

1. В Питере жить: от дворцовой до садовой, от гангнутской до шпалерной: Личные истории / сост. Н. Соколовская, Е. Шубина. М.: Изд. АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. – 524 с.

2. Даниленко Ю.Ю. Диалог с городом в поэзии молодых пермских авторов // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 23 (352). Филология. Искусствоведение. Вып. 92. С. 132–138.

3. Маркова Т.Н. Кризис как катализатор новых художественных форм // Литература в контексте современности: сборник материалов XI Всероссийской научной конференции с международным участием (Челябинск, 13–14 декабря 2019 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова. Челябинск: ЗАО "Библиотека А. Миллера", 2019. – С. 86–89.

4. Носов С.А. Построение квадрата на шестом уроке: [малая проза] / Сергей Носов. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. 346 с.

5. Писательница Елена Чижова – о Питере, коммуналках и отчаянных поступках: сайт. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/11379> (дата обращения: 15.10.2020). Текст: электронный.

6. Топоров В.Н. *Петербургский текст* русской литературы: Избранные труды / В.Н. Топоров. Санкт–Петербург: «Искусство–СПБ», 2003. 616 с.

7. Чижова Е.С. Город, написанный по памяти. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 315 с.

ОБРАЗ ПЕРМИ В РЕГИОНАЛЬНОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ А. БЕРДИЧЕВСКОЙ, Л. СОКОЛОВОЙ, Н. ЗЕМСКОЙ)

В работе рассматриваются особенности поэтики пермской женской прозы, проявления региональной идентичности в текстах писательниц. Статья посвящена изучению специфики изображения образа Перми в прозе А. Бердичевской, Н. Земсковой и Л. Соколовой.

Ключевые слова: региональная литература, региональная идентичность, Пермь, женская проза, локальный текст, топос, образ пространства.

The paper examines the features of the poetics of Perm women's prose, manifestations of regional identity in the texts of female writers. The article is devoted to the study of the specifics of the image of Perm in the prose of A. Berdichevskaya, N. Zemskova and L. Sokolova.

Keywords: regional literature, regional identity, Perm, women's prose, local text, topos, image of space.

Творчество региональных авторов становится важным материалом для исследования состояния таких актуальных тенденций в современной культуре, как территориальная и региональная идентичность. Образ пространства, явленный в текстах, транслирует современное представление авторов об устройстве культурного ландшафта, с которым они себя идентифицируют. Исследователи отмечают, что «региональная литература является уникальным «носителем информации» о конкретном локусе: о его самобытности, произрастающих в нем смыслах, его жителях и их самосознании, «столкновениях с пространством», о меняющихся представлениях о конкретном месте, явленных в нарративе, о культурных мифах, которые это пространство порождает, в целом – о прошлом и настоящем топоса» [1, с. 132].

«Локальный текст» является синкретичным, так как включает в себя большое количество семантических составляющих: краеведческую, историческую, мифологическую, биографическую, индивидуально-авторскую. Это разомкнутая категория, которая формируется различными пластами культуры, в том числе литературными. Так творчество каждого автора формирует конкретный слой локального текста. Лингвист Е. И. Голованова подмечает: «Для современной филологии чрезвычайно продуктивна идея «локального текста», которая в лингвистических исследованиях реализуется через анализ символических проекций локуса, связанных с поиском индивидуальности региона, исходя из его уникальной истории, культуры и сложившегося в этих условиях социума» [2, с. 34].

В своей работе мы обращаемся к исследованию творчества писательниц, в чьих текстах образ пространства становится значимой категорией.

Материалом исследования стали рассказы и повести из сборников Анны Бердичевской «Моленое дитяtko» (2017) и Любoви Соколовой «Записки взрослой женщины» (2016), а также роман Натальи Земсковой «Город на Стиксе» (2013).

Цель настоящей работы – проанализировать образы пространства в творчестве писательниц, рассмотреть женскую прозу в аспекте региональной идентичности.

Наиболее известной пермской писательницей, создавшей свой образ «места», является Н. Горланова. Со своим сборником «Вся Пермь» она стала известна не только в своем родном городе, но и за его пределами. Во всех ее текстах местом действия становится Пермь. Автор учебного пособия «Современный литературный процесс в региональной проекции (Пермь и Урал) М. П. Абашева пишет: «Горланова выстроила свою Пермь, свой мир внутри современного большого города. Получилось – многонаселенный гудящий муравейник, почти Вавилон, архив трогательных историй, галерея причудливых портретов, веселая, тесная, опасная, нищая, прекрасная, неистребимая жизнь» [3, с. 33]. Однако в произведениях Н. Горлановой не было как таковых описаний конкретных мест Перми, образ города выстраивался в ее текстах из разговоров героев, из их впечатлений о событиях и происшествиях.

Такие писательницы, как А. Л. Бердичевская, Н. Ю. Земскова и Л. Ю. Соколова, с одной стороны продолжают традиции, заложенные Н. Горлановой, но с другой – вкладывают новые смыслы в прочтение образа города. В их автобиографических текстах значимую роль играет само пространство, а именно город Пермь и его окрестности. Пермь, его отдельные топосы преломляются в каждом тексте в индивидуальные, порой мифические объекты, выстраивая уникальную карту жизни и памяти. Потому, помимо трогательных своей искренностью и драматизмом историй героинь, в каждом тексте читатель узнает и частицу истории города, раскрывающуюся через связь с судьбами героев. Значимые, страшные, любимые и заветные уголки родного пространства представлены в творчестве А. Бердичевской, Н. Земсковой и Л. Соколовой объемно и полно за счет деталей, формирующих облик каждой героини, которая, отчасти, идентифицирует себя через отношения с пространством.

Так, например, покинувшая Пермь более тридцати лет назад, А. Бердичевская в своих рассказах из сборника «Моленое дитяtko», снова возвращается в Пермь, в достаточно травматичное для писательницы пространство памяти.

Анна Львовна Бердичевская – автор с непростой судьбой. Она родилась 7 октября 1948 года в г. Соликамске Пермской области в одном из лагерей Усольлага, где ее мать отбывала срок по политической статье. Детство проходило сначала в детской зоне лагеря, затем в детском доме. И только к окончанию срока матери ее забрала к себе бабушка.

Книга «Моленое дитяtko», опубликованная в 2017 году – это сборник автобиографических рассказов, расположенных в хронологическом порядке событий, изложенных в произведениях. В одном из интервью писательница призналась: «Собирая рассказы под одну обложку, я пометила каждый из них не

годом написания, а годом, когда происходит действие рассказа, и построила их все по шкале времени. Несложное изобретение. Но таким образом и читатель движется по книге как по истории собственной страны, правда, без генералиссимусов, великих битв и всего, что в нашем сознании привычно связано с историей...» [4, с. 5]. А. Бердичевская через текст пытается транслировать свою частную, событийную и настоящую жизнь.

В прозе Анны Бердичевской представлен город Молотов, о котором мало и редко вспоминают, но который волнует сердце героини. У города были свои обычаи и облик, и особенные обитатели, важные для Якубовой. «Этого города на свете нет, но он был, и достаточно долго, чтобы попасть на розовые карты страны. Розовый – цвет Родины. Четыре черные буквы по розовому – С. С. С. Р. – они до сих пор намертво впаяны в глаза и уши миллионов людей. Державу помнят. О городе Молотове давно не вспоминают. Но он важен для меня, его название волнует мое сердце», – пишет в рассказе «Неучастник» Анна Бердичевская [4, с. 9].

Отношения с уральским пространством у писательницы напряженные, поскольку связаны с драматичными поворотами ее судьбы. Например, место рождения героини – женская колония в Соликамске, где ее мать – Галина Михайловна Бердичевская – отбывала наказание как политзаключенная. Сама писательница долго не знала о месте своего рождения, и впервые услышала о нем в девять-десять лет. Будучи взрослой женщиной, она все-таки разыскала его вместе со своим знакомым Анатолием. Свою поездку Анна Бердичевская описала в рассказе «Дырка в заборе», который является одним из заключительных в сборнике. «Ну, вот. Это моя зона, я отсюда. И все искать больше нечего», – пишет автор [4, с. 351].

Особенным местом для писательницы является дом на улице Попова, где жила ее бабушка, которая забрала ее к себе из детского дома. Для нее все вещи и детали в квартире бабушки придавали пространству уют, которого не хватало героине в детском доме. Здесь героиня Анны Бердичевской впервые встречается со своей матерью, и первое, что маленькая героиня запоминает при встрече с ней – не лицо, а высветленный лик. Она признавалась, что в этот момент в ее жизни произошла перемена, что, когда ее мать вошла на кухню, у писательницы началась жизнь.

После освобождения матери из заключения на нее были наложены запреты и ограничения, в том числе, предписание пребывания в Молотове. Поэтому семье пришлось уехать из города и поселиться на железнодорожной станции Мулянка, расположенной в 30 км от Перми (Молотова). Жили они в клубе «Прогресс», где и прошло детство А. Бердичевской: здесь она пошла в школу, нашла себе друзей, впервые влюбилась. Для автора он становится «Урочищем» (термин В. Топорова, определяющий место, наполненное особым сакральным смыслом).

В сборнике прослеживается негативное отношение автора к месту вынужденного проживания. Ей не нравится название Перми в духе военного времени – Молотов. А. Бердичевская считает, что «Молотов» – это имя, навязанное и неподходящее истории, но подходящее времени: «...умер усатый.

Держава дрогнула, кое-что осыпалось. Город Молотов, например. Городу вернули прежнее имя, под которым его заложил граф Татищев году в тысяча семьсот двадцать каком-то на месте слияния огромной холодной реки с маленькой медной жилкой» [4, с. 24].

Тема города для автора очень волнующая, личная. В прозе А. Бердичевской через личный опыт раскрывается семантика Перми как места травмы, становления и преодоления драматичного опыта.

Журналист и писательница Любовь Соколова по-своему осмысляет пермские пространства в своем сборнике «Записки взрослой женщины», опубликованном в 2016 году. Ее сборник – это книга о жизни не только самой писательницы, но и о советском прошлом страны, нашего края и города. Действие в рассказах происходит не только в Перми, но и в его окрестностях. Образ места складывается из знаковых для героини топосов: дома, где прошло детство, улиц, где гуляли, общались, встречались, магазинов, где случались знаменательные покупки. Для Л. Соколовой Пермь и Пермский край – это место рождения и жизни, место вдохновения, творчества, это история ее семьи. Облик города и края – провинциальный, с типично советскими названиями улиц, заводами, магазинами с дефицитными товарами. Описанные городские ландшафты читатель с легкостью узнает.

Для Л. Соколовой коммунальная квартира и дом на улице Мира в Краснокамске, где прошло детство, становится знаком избранности героини и формирует ее первую идентификацию – «девочка из Двестипяти». В рассказе «Коммунальная квартира» писательница представляет читателям небольшую историю 205-квартирного жилого дома на улице Мира, построенного по проекту московского архитектора Петра Болеславовича Мурашко с колоннами, лепниной, статуями и большим концертным залом. Переезд в квартиру всегда символизирует новый жизненный этап, возможность начать жизнь с чистого листа. ««Двестипяти» (так его называли жители дома) – первый благоустроенный каменный дом нашего довольно молодого города, символ нового советского быта и светлого будущего всего прогрессивного человечества», – пишет Л. Соколова. [5, с. 14]. Но к началу шестидесятых дом утратил свою коммунальную исключительность, так как в городе началось активное строительство многоэтажек. И все же «Двестипять» остался символически главным домом города для писательницы, потому что в нем жили очень интересные люди, сами по себе имевшие большое историческое значение.

Но особенное место в своем повествовании писательница отводит деревне Зязелга в Бардымском районе Пермского края. «Зязелга – с ударением на я – деревня на юге Пермского края. Обычная деревня, и не сказать, что совсем уж глухая. Прямо на шоссе стоит», – пишет автор [5, с. 108]. Героиня называет родную деревню Зязелгу волшебной страной, населенной удивительными людьми, животными и рыбами.

Хронотоп малой родины преобразуется в тексте писательницы, становится пространством памяти, по которому путешествует героиня. «Зязелга перекочевала из моего младенчества в детство, через отрочество – в юность и захватила существенную часть взрослой жизни», – пишет Л. Соколова [5, с. 122].

События в повести «Миф о Зязелге» охватывают временной промежуток с начала XX до начала XXI века, сто лет жизни одной семьи. Лирическая героиня, а именно сама писательница, приобретает за свою жизнь опыт преодоления несчастья и нелюбви, передающихся от поколения к поколению. Зязелга олицетворяет для писательницы «русскую древность», где старухи в онучах и стеганных фуфайках, тонущие в глубоких снегах и туманах дома, маститые лошади, цветущая черемуха и ароматные ягоды, а рядом течет река Искильда. Колоритные пейзажи и история, трогающая до глубины души в повести «Миф о Зязелге» стали главным мифом жизни автора.

Для Л. Соколовой Зязелга тоже является урочищем – местом, дающим силы, и даже избавляющим от родового проклятия. Таким образом, для писательницы родное пространство – это не только город Пермь, но и заветные места силы, такие как деревня Зязелга, которые способны излечить родовые травмы.

Роман Натальи Земсковой «Город на Стиксе», опубликованный в 2013 году, написан в жанре городского фэнтези. Сюжет романа достаточно прост: молодая героиня мечтает выйти замуж и уехать из провинциального города. В это время в Городе, под которым подразумевается Пермь, происходят таинственные смерти деятелей искусства. Прототипами «гениев места» в романе становятся реальные деятели искусства Перми, ушедшие из жизни на самом пике своей славы, часто при странных обстоятельствах. Балейтмистер Евгений Панфилов представлен в романе как Григорий Крутилов, актер и поэт Александр Володеев – Александр Водонеев, художник Николай Зарубин – Марк Фомин, пианист Юрий Агафонов – Вадим Арефьев. Их реальные истории становятся основой для авторской концепции мифологизации и демонизации города. По мнению журналистов, Наталье Земсковой довелось написать со слов всемирно известного иллюзиониста – пермяка Владимира Данилина книгу его воспоминаний, в романе он является прототипом Артура Бернаро.

Теории о составляющих гениальности и размышления о том, что в «провинции есть интеллигенты, но нет интеллигенции, есть культура, но проблемы с культурной средой» вкупе с неожиданными смертями тех, кто хотел опровергнуть предрассудки и добиться мирового успеха за пределами столицы, выливаются в любопытную мистическую теорию о сверхспособностях Города [6, с. 175]. Примечательно, что у Натальи Земсковой действие происходит в «Городе» без имени, но читатель может узнать Пермь по ее памятникам культуры: художественная галерея, оперный театр, Башня смерти, Дягилевская гимназия, Дом Мешкова и др. Но главной приметой Города становится река Стикс, протекающая через кладбище в Разгуляе. Само название реки связано с древнегреческой мифологией, в которой Стикс – это река, через которую переплывают души умерших. По легендам она находится в царстве Аида. Так и в романе упрятанная в подземные трубы Стикс становится порталом между жизнью и смертью. Герой романа, краевед Мелентий Петрович в диалоге с Елизаветой признается: «Вот он Стикс, на свободе! <...> Как ему и положено, отделяет город живых от царства мертвых» [6, с. 209].

Н. Земскова представляет Пермь, как мистический город, с мощной творческой энергией, у которого есть собственная матрица. Именно она продуцирует уникальную силу города, «которая знает про город все: где будут проложены новые дороги, каким улицам и домам суждено стать символами, и кто из людей сыграет ключевые роли в истории этого места» [6, с. 308]. Она представляет Пермь не только как «место силы, но и место гибели гениев». Это город, который порождает талант и может дать ему славу и величие, но, если герой решит покинуть город, предать его – Пермь поглощает гения.

Наталья Земскова создает собственный миф о Перми, который отчетливо коррелирует с известными концепциями регионалистики, в частности, с теорией Алексея Иванова о матрице Урала как границе преобразования, а также теорией В. В. Абашева, описанной в книге «Пермь как текст», где отражен тезис о городе как месте таинственной силы.

Итак, как показало наше исследование, творчество современных пермских писательниц достаточно сильно укореняется в региональный культурный код, формируя новые слои локального текста. Каждая писательница проживает свои отношения с городом, потому каждая по-своему формирует свой локальный текст, наполняя его уникальной авторской семантикой.

Библиографический список

1. Даниленко Ю. Ю. Диалог с городом в молодой пермской поэзии (2000-е годы) // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 23 (352). С. 132–138.
2. Голованова Е. И. Локальные стилевые особенности уральского художественного текста; под общ. ред. Т.Н. Марковой // Жанровые трансформации в литературе и фольклоре [Текст]: коллективная монография. Челябинск: Изд-во «Энциклопедия» 2012. С. 34–58.
3. Абашева М. П. Современный литературный процесс в региональной проекции (Пермь и Урал): учеб.пособие. Пермь: Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-т, 2019. 174 с.
4. Бердичевская А. Л. Моленое дитяtko. М.: Издательство «Э», 2017. 384 с.
5. Соколова Л. Ю. Записки взрослой женщины: ироничная проза. Пермь: ООО «Траектория», 2016. 240 с.
6. Земскова Н. Ю. Город на Стиксе. М.: ООО «ArsisBooks», 2013. 348 с.

ЛОКУСЫ-СИМВОЛЫ ГОРОДСКОГО ЛАНДШАФТА ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ

Статья посвящена анализу локусов-символов индустриального ландшафта города Нижний Тагил начала 1990-х годов в стихотворении уральского поэта Тамары Казаковой.

Ключевые слова: символ, локус, городской ландшафт, индустриальный ландшафт, модернизация, поэзия.

The article is devoted to the analysis of the locus-symbols of the industrial landscape of the city of Nizhny Tagil in the early 1990s in a poem by the Ural poet Tamara Kazakova.

Keywords: symbol, locus, urban landscape, industrial landscape, modernization, poetry.

Человек всегда символически организует место своей жизни. Пространство дома мы творим сами: особое значение приобретают для нас обозначенные в индивидуальном жизненном проекте мысленные координаты вещей. В пространство города человек вписывает себя, осмысляя географические и культурные координаты его мест, векторы исторической динамики, локусы-символы.

«Историческая жизнь места (локуса) сопровождается непрерывным процессом символизации, результаты которой закрепляются в фольклоре, топонимике, исторических повествованиях, в широком многообразии речевых жанров, повествующих об этом месте, и, наконец, в художественной литературе», – пишет В. Абашев [1, с. 11].

В рассматриваемом нами стихотворении выделяются локусы-символы города, в котором и о котором оно было написано, – Нижнего Тагила. Автор стихотворения – Тамара Анатольевна Казакова, поэт, переводчик, ученый, преподаватель.

Стихотворение состоит из двух частей.

1

Я долго в парке простояла
Вчера под небом голубым:
Знамения судьбы искала,
Но плыл один осенний дым.

Весь мир притих и затаился,
Ветвей чернели кружева,
Дым тихим призраком струился,
Слегка кружилась голова:

Быть может, дан был знак мне тайный,
Но не сумела разгадать,
Когда по прихоти случайной
Меня коснулась благодать.

2

Тяжелые воды осеннего пруда
Качают увечный собор на волне –
И замерло все в ожидании чуда,
Что медлит и медлит свершиться, покуда
Гора оплывает в закатном огне.

Бедой и враждой опаленные стены
Собора, плотина и черный завод,
И я – мы сошлись на краю Ойкумены,
Где души-сигналы и души-антенны
Дробятся и множатся в зеркале вод.

Касаясь друг друга среди плеска и света,
Не все принимаем, что можно извлечь:
Последний поклон уходящего лета
В нас, может быть, вовсе не ищет ответа –
Непереводима осенняя речь [2, с. 33].

Первая часть стихотворения интонационно вызывает в памяти пейзажную лирику А. Ахматовой. Во-первых, само название «В парке Бондина» навеивает ассоциации с «Летним садом», оправдывающиеся тем, что в обоих стихотворениях о парке/саде повторяется мотив сокрытости, тайны: «Дан был знак мне тайный» – «Но света источник таинственно скрыт». Во-вторых, это специфическое для поэзии Ахматовой соотношение внутреннего состояния лирического героя и пейзажа. В классической пейзажной лирике мимолетны чувства человека и вечна природа, у Ахматовой (на что указывал еще Н. Недоброво) – в природе отмечаются прихотливо-ускользающие мгновения («высоко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка»), а внутренние состояния героини почти монументальны в своем постоянстве. В тексте Т. Казаковой на это невозможно не обратить внимания: «Я долго в парке простояла» – «плыл один осенний дым», «ветвей чернели кружева», «дым тихим призраком струился» и т. д.

Но более важным нам представляется в данном тексте пушкинский «след», конкретнее, «след» «Медного всадника», что выявляется на уровне уже не интонационном, но смысловом.

Во второй части стихотворения, прежде всего, обращают на себя внимание локусы-символы Нижнего Тагила – «пруд», «увечный собор», «плотина и черный завод». Представляется необходимым совершить экскурс в эти локусы –

места, в которых сконцентрировались исторические события, места, сами по себе являющиеся материальными следами великих распрей и исторических переломов.

«Увечный собор» Т. Казаковой – это храм святого Александра Невского. Собор находится на Гальянке (историческое название одного из районов города), на противоположной по отношению к заводу стороне городского пруда. Он виден издали благодаря своей высоте (36 метров) и тому, что стоит на Вересовой (Александровой) горе. Собор Александра Невского был воздвигнут в память об отмене крепостного права. Он принимал прихожан более шести десятков лет. В 1939 г. собор был закрыт и передан сначала под кинотеатр, затем гараж и склад. С 1989 г. он вновь стал действующим [3, с. 78].

Нижнетагильский завод на момент своего основания, в XVIII в., был одним из самых крупных и передовых по техническому оснащению на Урале и в России. Этот статус он сохранял на всем протяжении XIX в. В 1957 г. завод вошел в состав Нижнетагильского металлургического комбината. В октябре 1987 г. демидовский завод был торжественно остановлен [3, с. 26].

Стихотворение Т. Казаковой написано, когда завод был действующим («черный завод» – закопченный, дымящийся), а собор стоял полуразрушенным («увечный собор»).

Перечисление локусов-символов Нижнего Тагила можно соотнести с фрагментом «Медного всадника», в котором описывается «Петра творенье», символический петербургский ландшафт («По оживленным берегам / Громады стройные теснятся / Дворцов и башен...»), «...корабли / Толпой со всех концов земли / К богатым пристаням стремятся», «В гранит оделася Нева; / Мосты повисли над водами; / Темно-зелеными садами / Ее покрылись острова» и т. д. – и локусы Нижнего Тагила: завод, плотина, пруд, собор). В обоих случаях перед нами описание культурного, а не природного пейзажа, причем пейзажа культурно манифестного – освоенной территории, возникших на «пустом» месте, будь то финские болота, или заросшие лесом уральские горы, знаков присутствия человека.

Места, названные Т. Казаковой, оказываются не просто элементами тагильского городского пейзажа, но локусами-символами ландшафта, ставшего продуктом уральской горнозаводской культуры.

«Доминанту культуры Урала, – пишет И. А. Голованов, – составляет горнозаводская культура: именно в ее недрах сформировался типичный облик уральца с характерным для него мироощущением и мировосприятием» [4, с. 21].

Облик большинства уральских городов сходен в силу общности их происхождения – все они строились на реках, перегороженных плотинами. «В осушенном русле реки располагался завод, город застраивался на основе взаимно перпендикулярных осей, связанных с плотинами и заводом. ... Строительство плотины приводило к образованию пруда, который ... становился своеобразным зеркалом города» [5, с. 116].

Особенности уральского городского ландшафта становятся в процессе его осмысления локусами-символами – например, у А. Иванова приметы ландшафта переосмысляются в плане взаимоотношений христианства русских

переселенцев, пришедших на Урал, и исконного язычества его обитателей, шире – культуры и природы: «Линия реки пересекалась линией плотины – получался христианский крест. В самой его сердцевине, под плотиной, стоял завод. В символическом смысле завод – это намертво завязанный узел всех четырех стихий, необходимых для выплавки металла: воды, воздуха, земли и огня. А крест – символ жертвы. И получалось, что на Урале, где селения строили не для людей, а для железа и меди, люди приносились в жертву языческим стихиям» [6].

Идея индустриализации пейзажа вновь выявляет «след» «Медного всадника» в стихотворении Т. Казаковой. Тема исторической распри и вражды – принесения человеческой жертвы петровскому парадизу и демидовским заводам – связана с укрощенной стихией, водой. Мстит за свое покорение выходящая из берегов Нева в «Медном всаднике». Воды тагильского пруда качают на волне «увечный собор», ставший жертвой новой, советской, модернизации.

Человек-преобразователь Петр стоит на берегу «пустынных волн», задумывая великое будущее для дикого, некультуренного пейзажа. Созидатель петербургского мифа, Пушкин, созерцает итоги преобразований, любит их, но дальше рисует картину их разрушения. Автор стихотворения «В парке Бондина», потомок преобразователей уральского ландшафта, «долго стоит под небом голубым» на берегу тагильского пруда и ищет «знамения судьбы».

Разрыв между взглядом созидателя реального и символического ландшафтов (Петр – Пушкин) в «Медном всаднике» – это и есть буквально та дистанция культуры, которая позволяет ей символически осмыслить природное бедствие как возмездие техногенным дерзаниям человека. Отсутствие дистанции между творцом реальной истории (которым мог бы стать, например, Акинфий Демидов) и творцом символического ландшафта в стихотворении Т. Казаковой позволяет автору говорить не о возмездии покоренной природы дерзновенному цивилизатору, но обращаться к современнику, живущему внутри уральского ландшафта и являющемуся его продуктом в той же степени, что и составляющие его локусы-символы, говорить о принятии и – парадоксально – примирении с тем, что он несет в себе. Сегодняшний горожанин становится медиатором, соединяющим члены антитезы, которая определяет образный строй стихотворения Т. Казаковой: вода – огонь, осень – лето, собор – завод, духовное – техногенное, душа – сигнал, антенна.

Первые строки («тяжелые воды осеннего пруда качают увечный собор на волне») задают движение образов-смыслов стихотворения – движение маятника, равномерно раскачивающегося между собором и заводом, водой и огнем, духовным и материальным.

Вторая часть стихотворения написана амфибрахием. Графический портрет поэтического размера местом ударного слога побуждает разместить в этом акцентном промежутке то, что находится между крайними точками движения поэтического маятника:

– / –

собор – я – завод

вода – край Ойкумены – огонь

осень – замерло все – лето

духовное – души-сигналы и души-антенны – техногенное

Именно здесь находится точка непереводимости – «непереводима осенняя речь».

Идея символического примирения того, что кажется непримиримым, воплощается в образе «снятия» вечной антитезы, движения маятника истории между «собором» и «заводом», «духовным» и «материальным», «природным» и «индустриальным». Это удивительная своей парадоксальностью метафора «души-сигнала» и «души-антенны», души современного горожанина, образ слияния, соединения разнородных (маркированных как духовные и техногенные) локусов-знаков исторической памяти жителя Нижнего Тагила.

Как уже говорилось, вторая часть стихотворения написана амфибрахией, с отчетливым «исключением»-трибрахией в последней строке третьей строфы – «непереводима осенняя речь». Трибрахий акцентирует слово «непереводима», слово, произнесенное профессиональным переводчиком, который осознает принципиальную непереводимость смыслов враждующих поколений – «не все принимаем, что можно извлечь». Т. Казакова отказывается «переводить» эти смыслы, предлагая читателю задуматься о том, возможно ли драматические реалии отечественной истории («увечный собор», а ныне полуразрушенный завод) «перевести» на язык политической правоты, «свести» их к «правым» и «неправым».

Таким образом, стихотворение, написанное в конце 1980-х гг. – очередной для отечественной истории «перекресток веков», период распрей и традиционного переписывания, пересоздания социокультурных текстов – возрождение церкви/упадок промышленности, говорит о непереводимости этих текстов – и примирении. Примирении образов-символов русской истории, течением ее соединенных в уникальном уральском и тагильском городском ландшафте.

Библиографический список

1. Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. 404 с.

2. Низкая вода. Альманах. Выпуск 1. Литературная студия «Ступени». Нижний Тагил: Изд-во газеты «Тагильский рабочий», 1994. 150 с.

3. Нижний Тагил. На перекрестках веков. Зримые образы прошлого и настоящего. Научно-популярное издание. Нижний Тагил, 2002. 176 с.

4. Голованов И.А. Фольклор как мир устойчивых ценностей // Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе: Материалы II Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, г. Стерлитамак, 2-3 ноября 2020 г. / Отв. редактор Э.А. Радь. Стерлитамак: Стерлитамакский филиал БашГУ, 2020. С. 20-24.

5. Мурзина И.Я. Культура Урала: очерки становления и развития региональной культуры : учеб. пособие для вузов : в 2 ч.. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2006. Ч. 1. 244 с.

6. Иванов А.В. Демоны подсознания // ВикиЧтение. Уральская матрица.
Иванов Алексей Викторович. URL: <https://document.wikireading.ru/56862>.

МЕТАЯЗЫКОВЫЕ РЕФЛЕКСИВЫ В РОМАНЕ ЮРИЯ КАРАКУРА «ФАРФОР»

Статья посвящена особенностям идиостиля современного писателя Ю. Каракура. В романе «Фарфор» метаязыковая функция приобретает художественное значение. Метаязыковые рефлексивы, демонстрируя образность мышления ребенка, также приобретают значение маркеров трансмедиального преобразования.

Ключевые слова: современная проза, идиостиль, метаязыковая рефлексия, интермедиальность, трансмедиальность.

The article is devoted to the peculiarities of the idiostyle of the modern writer Y. Karakur. In the novel «Farfor», the metalinguistic function acquires artistic significance. Metalinguistic reflexives, demonstrating the imagery of the child's thinking, also acquire the significance of markers of transmedial transformation.

Key words: modern fiction, idiostyle, metalinguistic reflection, intermediality, transmediality.

Рассматривая разнонаправленные художественные стратегии современной прозы, современный исследователь отмечает общую тенденцию «преодоления аутентичности и перехода к медиальности (коммуникативности) и интермедиальности. Это означает, что литература все чаще и активнее демонстрирует способности имитировать посредством слова-образа любые другие виды искусства» [1, с. 412.]. Усиление медиальности современной прозы приводит к возникновению такого явления, как метаязыковая рефлексия. Метаязыковую функцию языка впервые описал Р. Якобсон, определив её как «функцию толкования», когда «предметом речи становится сам код» [2, с.202]. Важным для нашего исследования является замечание о том, что подобного рода «метаязыковые операции» широко используются при усвоении языка ребёнком. «Металингвистическая осведомленность развивается после того, как ребенок начинает формальное обучение и в значительной степени является результатом обучения чтению» [3, с.123].

Метаязыковые рефлексивы встречаются в драматургии Чехова. Так, например, расстроенный персонаж пьесы «Три сестры» говорит: «Рассчитывал провести вечер в приятном обществе и – о, fallacem hominum sperem! Винительный падеж при восклицании...» [4, с.156]. Грамматический автокомментарий здесь служит характеристике персонажа – учителя гимназии.

В прозе И. А. Бунина метаязыковые рефлексивы воплощают широкий спектр значений – от толкования значений слов до характеристики коммуникативного поведения персонажа. Преобладающей их функцией, по мнению современного исследователя, является функция эмоционального

усиления воспоминаний. «Для памяти значима не содержательность эпизода, а интенсивность связанного с ним чувственного переживания мира» [5, с. 39].

Метаязыковая рефлексия является чертой идиостиля Ю. Каракура, автора романа «Фарфор». Стремясь к достижению желаемого художественного эффекта, писатель целенаправленно вводит в текст элементы метаязыкового комментария-рефлексива.

Книга интересна не только с точки зрения стиля. Затруднения вызвало определение жанра произведения. На странице премии «Рукопись года» «Фарфор» назван «сборником рассказов» [6]. В своей аннотации на обложке Т. Толстая называет книгу Каракура романом: «Это роман про уходящее, ушедшее и невозвратимое. Про хрупкое, как фарфор <...> Роман про эрос и смерть, про то, как фарфор разбивается, рассыпается, и осколков не собрать. И про то, как любовь собирает эти осколки» [7]. Критик К. Мильчин в обзоре аудиокниг назвал книгу Каракура «заявкой на нового Пруста», отметив проявившуюся в произведении тенденцию «на немного бессюжетные разговоры о детстве, взрослении и памяти» [8]. Затруднения относительно определения жанра книги Каракура («сборник рассказов», «роман», «бессюжетные разговоры»), на наш взгляд, свидетельствуют о характерной для современного романа тенденции. Непосредственный контакт с «неготовой, становящейся современностью» (М. Бахтин) сопровождается возрождением архаических литературных форм. Роман возвращается к своим истокам – «бессюжетным разговорам», «рассказам» об «эросе и смерти».

Метажанровость современного романа вызвана и внелитературными факторами, главным из которых, на наш взгляд, является трансмедиальность современной культуры, одним из маркеров которой является метаязыковая рефлексия. Юрий Каракур, говоря о работе над книгой, не случайно отмечает: «За это время сменил три компьютера» [6]. Создание текста у автора ассоциируется с техническим инструментарием. Каракур также участвовал в записи аудиокниги «Фарфор», прочитав одну из глав произведения. «Бумажное» издание, аудиокнига, электронная книга транслируют один и тот же текст, но предназначены для разных групп потребителей. Дальнейшее трансмедиальное преобразование может привести к созданию фильмов, компьютерных игр, комиксов, игрушек и т. д. В основе трансмедиальности лежат маркетинговые стратегии, направленные на повышение прибыли. Участие автора в озвучке собственного произведения является прежде всего рекламным приемом, повышающим интерес к продукту. Пушкинское «не продаётся вдохновение, но можно рукопись продать» наполняется новым смыслом в эпоху тотальной цифровизации.

Роман «Фарфор» не предназначен для широкой читательской аудитории. В нём нет динамичного сюжета, ярких образов, отсутствуют злободневные социальные аллюзии. Книга состоит из шестнадцати лирических рассказов-воспоминаний о детстве. Тема хрупкого фарфора вводится только в пятом рассказе («Приход»). Однако тема эта очень значима в художественной концепции книги. Образ фарфора связывается с экзистенциальными темами.

Фотография семьи, погибшей в автокатастрофе, стоит на фоне фарфоровой пирамидки из блюдец и чашек. «Светка, увалень Михаил, две девочки-погодки, море, что ли, у них там сзади. Капа подошла, и правда: на фотографии подпись *Феодосия 79-й год*. Мёртвые люди на фотографии показались ей грустными и умными» [9, с.79]. Смерть и застывшее фото-мгновение счастья связаны между собой образом хрупкого белого фарфора. В рассказе «Круглая Алла» мальчик-повествователь вдруг увидел бабушкин дрожащий подбородок, «такой хрупкий, фарфоровый, сеточка трещин на глазури, и бабушка заплакала. Так ей хотелось жить и не хотелось аритмии» [9, с. 202]. Назойливая соседка по больничной палате доводит бабушку, никогда прежде не жаловавшуюся на здоровье, до кризисного состояния. «Фарфоровой» становится походка сестры бабушки, тёти Саши, после смерти единственного сына: «как будто чашка ненадёжно стоит на блюде» [9, с. 221]. В рассказе «Санаторий» повзрослевший повествователь (не мальчик, а уже студент филфака) мысленно представляет себе «курортный» роман немолодой уже женщины и ее робкого интеллигентного спутника, случайно коснувшегося на прогулке ее локтя: «бабушка остановилась, но услышала только, как внутри у неё вздрогнул блюдцами фарфор» [9, с. 298]. Смерть, жажда жить, хрупкость человеческих отношений – такова парадигма образа фарфора. В финале книги появляется еще один мотив, связанный с «фарфором».

«Я открыл комод и направил свет лампы на полки. Казалось, я настраиваю освещение сцены. Бабушкин фарфоровый сервиз, который я привёз от мамы, отвернулся к стене носиком, на него наступали новые бокалы и рюмки, игрушки из шоколадных яиц, высохшие морские камни, жестяные коробочки из-под чая, подсвечники, испачканные воском. И за сахарницей, в совсем тёмном месте, лежала записная книжка, распираемая всем вложенным, подчёркнуто откровенная...» [9, с. 400]. Здесь «фарфор» связан не с экзистенциальными, а с интермедиальными мотивами. Взрослый повествователь эстетизирует впечатление, используя метафоры театра и кино (возможно, мультипликации), «оживляя» старый комод с посудой.

Эта финальная сцена с «ожившим» бабушкиным фарфором позволяет понять стратегию использования метаязыковых рефлексивов в романе Каракура. Если в первых рассказах мы сталкиваемся с метаязыковым мышлением ребенка, то в дальнейшем дистанция между образом действительности и его языковой рефлексией увеличивается. В первом рассказе находим языковое восприятие названия бабушкиной улицы – «Михалькова, вот так, с мягким знаком» [9, с. 4]. Несовпадение названия улицы «с мягким знаком» и фамилии известного детского поэта фиксируются языковым сознанием мальчика. Подобного рода языковые ассоциации повторяются в рассказе «Капокорень», где мальчик будет создавать иронические образы в связи с непривычными названиями троллейбусных остановок в городе Киров: «цветочная революционерка Роза Люксембург, революционер с лошастью в родительном падеже – улица Воровского (го-го-игого)» [9, с. 219].

К «детским» метаязыковым рефлексивам относятся и такие текстовые фрагменты, разбросанные по первым рассказам книги, как:

«... речка, печка, огурчики, бутончики, яблочки, чк, чн, делается уютно и спокойно, как будто с мягким знаком» [9, с. 121] («На ничку»);

«Шли, шли и – потерялись. Длинное равнодушное тире» [9, с. 121] («На ничку»);

«Ела тётя Лара уменьшительно-ласкательно (огурчик, редисочка, яблочко, всё в тёрочку) ...» [9, с. 150] («Ледокол»);

«Поэтому Эмма Михална поменяла постельное бельё, постирала, почитала, что-то ещё с той же приставкой (погладила?) ...» [9, с. 165] («Эмма Миха...»);

«Мы залезаем в окно безо всякой цели, нам не нужно укрываться от дождя, а просто хочется оказаться в темноте посреди летнего, ясного через запятую понятного дня ...» [9, с. 180] («В церкви»).

Эти и подобные им примеры вполне соответствуют ситуации формального (школьного) освоения языка ребёнком, о чём говорилось выше. С художественной точки зрения эти примеры подчёркивают языковую чуткость и острую память мальчика. Как говорит сам повествователь, – «В детской памяти много места, и вот я запомнил» [9, с. 38].

Начиная с рассказа «Капокорень» метаязыковые рефлексивы начинают расходиться с «детской» темой. Во-первых, появляются более сложные термины: «Послушай, Юрочка, далёко, далёко, бабушка ставила одышливую цезуру, на озере Чад изысканный, снова одышка, тысяча девятьсот двадцать третьего года рождения, бродит жираф» [9, с. 241]. Во-вторых, «детские» метаязыковые образы возникают в речи взрослого: «Я вставал на цыпочки (цыган, цыц, цыплёнок), чтобы снова поставить зеркало, хоть теперь холодильник и крохотным показался бы, как бывает со стариками, рядом с которыми ты из ребёнка так несуразно вытянулся» [9, с. 353]. В-третьих, так исподволь возникает тема писательского мастерства: «Вывавшись из предыдущего абзаца, я зимой приехал во Владимир на поезде Москва – Ковров, который шутит, переставляя буквы, коровами на конечной остановке» [9, с. 373]. Подобная трансформация объясняется художественным замыслом писателя. «Фарфор» – это книга воспоминаний взрослого человека о детстве, лирический сюжет которой движется от полного погружения в детские годы до взросления и осмысления всего прожитого. Однако подчеркнём и трансмедиаальный аспект этого повествования.

«Потратив три компьютера», Юрий Каракур показал нам, как стать успешным писателем, создав великолепную филологическую прозу, основанную на метаязыковой рефлексии.

Библиографический список

1. Маркова Т. Н. Интермедиаальный код в новейшей русской прозе (роман "Быть Босхом" А. Королева). Текст : непосредственный // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры. Материалы XIII конгресса МАПРЯЛ: В 15 т. Т. 14. М.: МАПРЯЛ, 2015. С. 412-417.

2. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Текст : непосредственный // Структурализм: «за» и «против». [Сб. статей] / Ред. Е. Я. Басин, М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. 468 с.
3. Алмазова А. А., Саввиди М. И. Чтение и метаязыковая деятельность. Текст : непосредственный // Наука и школа. 2022. № 3. С. 121-130.
4. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : В 30 т Т. 13. Пьесы 1895-1904. Текст : непосредственный. М.: Наука, 1986. 525 с.
5. Николина Н. А. Метаязыковые комментарии в прозе И. А. Бунина / Н. А. Николина. Текст : непосредственный // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2020. № 4. С. 35-42.
6. Криштоп Н. Премия «Рукопись года» представляет финалистов 2020 года. Текст : электронный. URL: www.astrel-spb.ru/arkhiv-novostey/5806-premiya-rukopis-goda-predstavlyayet-finalistov-2020-goda.html.
7. Толстая Т. [Аннотация] // Каракур, Ю. Фарфор. Текст : непосредственный. М.: АСТ, 2022. 411 с.
8. Мильчин К. Котики побеждают смерть, а евреи придумали переселение душ. Пять аудиокниг, которые стоит послушать / К. Мильчин. Текст : электронный. URL: <https://gorky.media/context/kotiki-pobezhdayut-smert-a-evrei-privdumali-pereselenie-dush/>.
9. Каракур Ю. Фарфор. Текст : непосредственный. М. Аст, 2022. 411 с.

КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ В РОМАНЕ И. СТОУНА «ЖАЖДА ЖИЗНИ»

В статье проводится анализ любовных историй главного героя, прототипом которого является Винсент ван Гог. Анализируется влияние отношений с женщинами на биографию и становление героя как художника.

Ключевые слова: Ирвинг Стоун, Винсент ван Гог, «Жажда жизни», концепция любви, история любви.

The article analyzes the love stories of the main character, whose prototype is Vincent van Gogh. We analyze how relationships with women influenced to the biography and the personality of the character as an artist.

Keywords: Irving Stone, Vincent van Gogh, «Lust for Life», the concept of love, love story.

Тема любви занимает важное место в романе И. Стоуна «Жажда жизни» («Lust for life», 1934). Любовь, близость женщины, чувство семьи – то, что неразрывно связано в романе со становлением персонажа Винсента ван Гога как художника. Каждая пережитая им привязанность к женщине (или привязанность женщины к нему) либо раскрывает новые грани его творчества, либо подталкивает героя к кардинальным переменам в жизни (а это ведёт к творческим трансформациям). В данной статье мы рассматриваем, как именно каждая описанная в романе история любви героя к женщине повлияла на формирование его характера как человека и творца.

Первая дама сердца – это Урсула Луайе. С первых страниц Винсент предстаёт перед читателями влюблённым юношей: «Винсенту был двадцать один год, и он впервые влюбился. Жизнь как бы раскрылась перед ним во всей полноте. Ему казалось, что он будет счастливейшим человеком, если до конца своих дней сможет завтракать, сидя за одним столом с Урсулой» [1, с. 4]. Любовь (влюблённость) оказывается тем, что разомкнуло Винсента из себя в пространство. Мир вокруг также открывался ему с самых привлекательных сторон. Исходная ситуация здесь – успех в своём деле (продажа гравюрных оттисков), влюблённость, надежда на счастье во внешнем мире. Однако читатель замечает, что у Винсента есть и другие ценности: «Винсент понимал, что он продаёт сущую дрянь, <...> и, хотя он предпочёл бы торговать картинами маслом и офортами, ему было всё же приятно, что он зарабатывает для фирмы такие деньги» [1, с. 7]. Начало романа представляет читателю момент выбора жизненного пути, который за героя сделает в дальнейшем судьба: Урсула, как оказалось, помолвлена, и не может выйти замуж за Винсента. Герой пытается бороться, считает, что сможет влюбить её в себя, заставить Урсулу забыть этого

человека. Это подчёркивает напористость ван Гога. Вообще «для «Жажды жизни» <...> лейтмотивом стало активное, наступательное отношение Ван Гога к жизни, его жажда жизни и творчества — те основные черты характера художника, которые, как в фокусе, собраны, обобщены и усилены в метафоре заглавия романа» [2, с. 2]. Однако со временем герой понимает, что его напористость бесполезна. Он постепенно смиряется, мир вокруг меркнет для него, но зародившаяся с состоянием влюбленности жажда жизни, энергия не могла пропасть. Эта энергия трансформировалась и продолжила двигать события в жизни персонажа.

С отказом Урсулы в жизни ван Гога произошли следующие изменения. Во-первых, Винсент начал задумываться о смысле своих действий. Он больше не жаждал успеха, который мог бы приобрести благодаря не уважаемой им работе: «Он стал нетерпим ко всему тому, что было фальшиво, крикливо-аляповато и что находило широкий сбыт [1, с. 18]». Исследователь творчества Ирвинга Стоуна Т. Е. Комаровская так развивает эту мысль: «Отказ Урсулы, исполненный неприязни и презрения к Винсенту, был тем ударом, который выбил героя из жизненной колеи обычных людей, изменил его отношение к работе, искусству, окружающей его действительности. Несчастливая любовь заставила его задуматься над причинами социального неравенства, вскрыла новые черты характера, разбудила дремавшие в нем могучие силы сочувствия обездоленным, способность переносить свою боль и желание облегчить ее у других людей» [2, с. 3].

Во-вторых, Винсент ушёл обратно в себя: «Он снова стал замкнутым, как в детстве; раз ему нельзя быть с Урсулой, он хотел быть наедине с собой, чтобы никто не мешал ему думать о ней. <...> Он хотел лишь одного – чтобы никто не мешал ему нести ту тяжесть, которую взвалила на него Урсула [1, с. 22]»; «Оттого, что он страдал, с ним происходили странные вещи. Он сделался чувствительным к страданиям других» [1, с. 18]; «В те дни, когда Урсула одарила его страданием, он стал самым обездоленным из всех обездоленных на земле [1, с. 22]». Будучи отягощённым этим даром, Винсент хотел быть рядом с другими страждущими. Он не нашёл лучшего выхода для этого желания, чем стать проповедником, причем в таком месте, где людям действительно требуется утешение.

В-третьих, отказ Урсулы помогает герою переориентироваться на жизненном пути. Стремясь переработать страдание, он становится на дорогу богословия и чувствует, что находится на своём месте. Встав на путь проповедничества, Винсент оказывается в Боринаже, где каждый житель начинает трудиться в шахте с восьми лет, а примерно в сорок умирает от чахотки из-за тяжёлой работы и плохих условий жизни. Он находит то место, где проповедь – это необходимое уставшему сердцу утешение, а не развлечение. Налицо параллель с Китти Фейн и ее жизнью в Мэй-дань-фу, которая «открывает ей глаза на многие вещи» [3, с. 330].

Другая женщина в жизни героя – это Кэй Вос. Прежде, чем Винсент оказался в Боринаже, ему случилось пожить в Амстердаме у своего дяди

Иоганнеса Ван Гога, в доме которого происходит вторая преображающая Винсента встреча с женщиной – его кузиной Кэй Вос: «Пожимая ей руку, Винсент впервые за много месяцев ощутил нежность и теплоту женского тела. <...> И тут с ним произошло что-то странное – из неотесанного мужлана он превратился в учтивого светского человека. <...> Всем своим существом он впивал ее красоту с неутолимой жадностью мужчины, слишком долго томившегося у студеного родника одиночества» [1, с. 30]. Но скоро стало ясно, что Кэй замужем, она горячо любит своего мужа. Их любовь пробуждает в Винсенте воспоминание о пережитом чувстве к Урсуле. Он понимает, что мечтает о такой же любви.

Уже пережив эпоху Боринажа Винсент приезжает к родственникам в Эттен и вновь встречается там Кейт Вос, недавно потерявшую супруга. Горе изменило женщину, «сделало ее одухотвореннее. <...> если в ней уже не было прежней живости, которая поразила Винсента в Амстердаме, то красота ее стала более зрелой, а неизбывная печаль придала ее натуре глубину и значительность ему вспомнилась старинная мудрость: «Красота и порождает страдание» [1, с. 129].

Любовь к Кэй теперь разворачивается в Винсенте в полную силу. Близость женщины, ощущение собственной семьи – то, что даёт герою силы творить, «ему хотелось рисовать сегодня как можно лучше, так, чтобы Кэй восхищалась им» [1, с. 131]. Поворотный момент в их отношениях происходит тогда, когда Винсент показал Кэй свои рисунки, и она соврала, что они ей нравятся (хотя на самом деле работы показались ей грубыми и неуклюжими). Такие слова были для Винсента равносильны признанию в любви: «От этой похвалы все его чувства прорвались наружу. Кэй была так ласкова к нему в Амстердаме, она поймет все, к чему он стремится. Пожалуй, только она одна во всем мире может его понять. <...> Он раскрывал перед Кэй свою душу, бормоча торопливые, бессвязные фразы. <...>Его страстный порыв казался Кэй нелепым мальчишеством. Она и не подозревала, что Винсент оказывает ей редчайшую честь, какую только может оказать мужчина женщине» [1, с. 133]. Герой понимает, что ему необходима любовь, она «сгладит острые углы, смягчит грубость его рисунков, придаст им жизненность, которой им недостает» [1, с. 136]. Однако этой любви не суждено состояться: Кэй чтит память о своем покойном муже и не рассматривала Винсента как возлюбленного.

В романе встречается такая фраза: «Il taut qu'une femme souffle sur toi pour que tu sois homme» («Чтобы стать мужчиной, нужно, чтобы на тебя дохнула женщина»). Дыхание женщины – это тот воздух, который необходим герою для разжигания пламени его творчества. Лишившись этого воздуха, этого дыхания, он чувствовал бессилие в своём деле: «Он понимал, что любит свою работу куда больше, чем Кэй <...> Но теперь он вдруг утратил всякий вкус к рисованию. Работа его уже не занимала. Оглядывая брабантские рисунки, висевшие на стене, он убеждался, что с тех пор, как в нем проснулась любовь к Кэй, он шагнул в своем искусстве далеко вперед. Он чувствовал, что в его рисунках есть что-то грубое, суровое, но надеялся, что любовь Кэй сделает их мягче» [1, с. 141].

Итак, Кэй словно продолжает оттачивать для Винсента идеал женщины: обогащённая опытом страдания, глубоко чувствующая (по его ощущению) его

творчество, находящаяся рядом, Кэй на время дарит Винсенту надежду на то, что её образ, её мягкость смягчит и угловатость, и недостатки в его работах. В этой любви Винсент как бы предпринимает последнюю (описанную в романе) попытку завоевать женщину.

Следующий этап в жизни героя – это переезд в Гаагу, где в жизни Винсента появилась Христина – измотанная тяжёлым трудом, порочной жизнью и бесконечными родами тридцатилетняя проститутка. Биография и положение бедной женщины несколько не смутили Винсента, напротив, выстраданное ею придавало ее образу что-то близкое, понятное Ван Гогу. С Христиной «боль и одиночество, терзавшие его душу, исчезли, уступив место чувству глубокого покоя» [1, с. 161]; «Он был глубоко благодарен Христине за все, что она сделала для него. Неудовлетворенная жажда любви отравляла все его существование, но не смогла его сломить; голод плоти был страшнее – он мог убить в нем жажду творчества, а это означало бы для него смерть. <...> Плотская любовь будит силы» [1, с. 162]. Как признается Винсент: «Меня воскресило сознание, что я кому-то нужен. Я не искал этого чувства, оно само нашло меня. Син мирится с горестями и неудобствами жизни художника и позирует мне так охотно, что, живя с ней, я, пожалуй, стану лучшим художником, чем если бы я женился на Кэй» [1, с. 219].

Таким образом, ван Гог рассматривает женщину рядом как источник вдохновения, как «средство», с помощью которого он может быть успешным художником. Кроме того, Христина может бесплатно ему позировать. Разлад в этой временной, но всё же семье, наступивший голод повлияли и на творческую сферу. В доме воцарился хаос. Христина не захотела переехать вместе с Винсентом, а он не мог более работать в такой обстановке. В итоге Винсент в одиночестве отправился в Нуэнен, в дом своих родителей. Что дала Винсенту жизнь с Христиной? Во-первых, силы и решимость продолжать свой труд. Он был уверен в том, что станет хорошим художником. Во-вторых, ощущение семьи, что является для него смыслом жизни, как и творчество. В-третьих, герой формулирует собственные эстетические ориентиры: «Для меня ясно как день, что художник должен чувствовать то, что он пишет, что надо иметь семью, если хочешь глубоко показать семейную жизнь в своих произведениях» [1, с. 213]. Уже в следующей главе мы увидим, что Винсент приходит к тому, чтобы показать семейную жизнь на холсте: он создаёт картину «Едоки картофеля». Таким образом, можно утверждать, что жизнь в компании Син и её детей внесла в мироощущение Ван Гога новый опыт. Более того, в период жизни с Христиной Винсент начинает писать маслом. Его упорство вызывает уважение у состоявшегося художника Вейсенбуха, и тот посвящает друга в тайны мастерства. Спокойная жизнь с семьёй и в семье дала Винсенту опору, силы совершенствоваться в мастерстве, однако эти силы словно бы перевесили чувство необходимости заботиться о семье, из-за чего Христина вернулась к прежней жизни, а Винсент отправился дальше своей дорогой – оттачивать своё мастерство.

Четвертая дама сердца – это Марго Бегеман, первая женщина, влюбившаяся в Винсента-художника. Когда Винсент жил в Нуэнене у своих

родителей и выходил с мольбертом на улицу рисовать, он заметил, что кто-то постоянно за ним следит. Не в силах совладать с собой, незнакомка приблизилась к Винсенту и упала от избытка чувств: «Марго прикорнула у его ног и посмотрела на него с таким выражением, какого Винсент никогда еще не видел в глазах женщины» [1, с. 242]. Марго тридцать девять лет, она счастлива, что впервые полюбила, а Винсент «был с ней самим собой, и она любила его бесконечно» [1, с. 247]; «Она любила его с такой полнотой чувства, на какую способна лишь зрелая женщина. Видя, что она ни в чем его не винит, Винсент сам пытался толкнуть ее на это, представляя в самом черном свете все свои прошлые злоключения. Но она принимала их лишь как объяснение, почему он поступил именно так, а не иначе» [1, с. 247]. Ее любовь напоминает чувства Мориса Табрета к своей жене Стелле [4, с. 360] или няни Вейланд к Морису («он был для нее «ребенком, другом, любовником и богом» [4, с. 362] из драмы С. Мозма «Священный огонь»). В свой день рождения Марго подарила Винсенту дорогую книгу «Анатомия для художников», которую он не мог себе позволить. Никто, кроме Тео, не помогал ему с такой радостью, как Марго. Винсент хотел бы жениться на возлюбленной, но вновь этому не суждено было сбыться, так как родня Марго категорически возражала. Марго, будучи не в силах противостоять ни матери и сёстрам, ни своему чувству, пыталась свести счеты с жизнью (отравиться). В состоянии страшных судорог Винсент видел её в последний раз.

Марго подарила Винсенту принятие, любовь, которую не нужно заслуживать, она просто есть. Если в состоянии влюблённости в Урсулу Винсент готов был бесконечно отдавать, в отношениях с Кэй он хотел не только отдавать, но и брать, то в отношениях с Христиной это, наконец, свершилось. Любовь Марго была безграничной, она приняла Винсента целиком.

Квинтэссенцией всего, что искал Винсент в женщине, стала Майя. Она появилась в Арле посреди поля, куда Винсент ушёл писать пейзаж: «Она была совсем юная, но уже не девочка. У нее были синие-синие, как кобальтовое небо арлезианских ночей, глаза и волной спадавшие на плечи густые лимонно-желтые, словно солнце, волосы» [1, с. 381]. На вопрос «Кто ты?» Майя ответила: «Я твой друг, Винсент. Самый лучший твой друг на свете» [1, с. 382], «Я – самое верное, самое настоящее, что только есть в твоей жизни. Мою любовь к тебе не убить ничем» [1, с. 385]. После она рассказала, что уже восемь лет ходит за ним по всей Европе. Майя говорила с ним тем же любящим голосом, каким разговаривала с ним Марго. Он рассказал ей о надеждах, которые возлагал на свою живопись, о критике, об ударах судьбы, о том, «как он довел себя до полного истощения и болезни» [1, с. 386]. Майя дарит ему любовь, побуждает к жизни. Показана и чувственная сторона этой любви: «Ее поцелуи пробудили в нем мучительную страсть, какой он не испытывал никогда в жизни» <...> Она пахла жизнью – острым, пряным запахом жизни, которая непрерывно рождалась и вновь обращалась в прах, готовый для нового творения <...> она впивала его всепоглощающую страсть, которая все более и более переполняла его существо...» [1, с. 387]

Остаётся открытым вопрос, была ли на самом деле Майя или она видение, фантом (как штурман из драмы Г. Ибсена [5, с. 102]), муза, подарившая

художнику творческий выплеск, в результате которого родилась картина «Кипарисы» (1889). Мы считаем, что в романе присутствует Майя как персонаж, как источник любви, как идея всепрощения и всеоправдания. Майя любит Винсента безусловно и преданно, что является продолжением линии, начатой Марго. Но любовь Майи не имеет никаких преград и никакой драмы. И это любовь, не просто создающая условия для раскрытия таланта Винсента, но любовь, рождающая шедевр, любовь-соучастница. Итак, образ Майи словно объединяет в себе все предыдущие женские образы: молодость и лёгкость Урсулы, зрелость Кэй, готовность Христины быть с ним рядом и нежную преданность Марго.

Таким образом, образ женщины неразрывно связан для главного героя с его творческими исканиями. Каждая из женщин, встретившаяся на его пути, одаривает Винсента чем-то новым: первая, Урсула, – страданием от неразделённой любви (и это толкает Винсента на путь становления как художника), последняя, Майя, – полным принятием, которое как бы завершает путь формирования творца.

Библиографический список

1. Стоун И. Жажда жизни (книга). Повесть о Винсенте Ван Гоге / Пер. с англ. М.: Правда, 1988.
2. Комаровская, Т.Е. Творчество Ирвинга Стоуна / Т.Е. Комаровская. Минск: Издательство БГУ им. В.И. Ленина, 1983. 144 с.
3. Седова Е. С. Роман У. С. Моэма «Узорный покров»: к вопросу о театральности «нетеатрального» текста // Дергачевские чтения–2011. русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева, Екатеринбург, 6-7 окт. 2011 г.: в 3 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 3. С. 327-332.
4. Седова Е.С. Жанровый синтез в пьесе С. Моэма «Священный огонь» // Дергачевские чтения, 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 9-10 окт. 2008 г. В 2 т. Т. 2: Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 358-362.
5. Седова Е.С. «Женщина с моря» Г. Ибсена и «Круг» С. Моэма: к вопросу о сюжетных параллелях // Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов VII междунар. науч. конф. «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвящ. 115-летию со дня рождения В.В. Вейдле (23 апреля 2010 г.), и всеросс. студ. науч. конф. (27 апреля 2010 г.) / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2010. С. 100-103.

ИСТОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПЕТЕРА ХАКСА В «РУССКИХ» ДРАМАХ

В статье анализируются три пьесы немецкого драматурга Петера Хакса «Битва с ордой. По мотивам В. Озерова», «Битва с боярами. По мотивам Я. Княжнина» и «Самозванец. По мотивам А. Сумарокова» написанные, как указано в названии каждой из них, на интертекстуальной основе. Исследуются цели обращения Хакса к историко-литературному материалу, делается предположение, что он отталкивается от русской драматургии эпохи классицизма, чтобы отразить свою тревогу по поводу воссоединения Германии. Особое внимание уделяется авторской позиции, согласно которой сюжет выбора национального пути снова приобретает актуальность в середине 90-х годов XX века. На основе анализа системы образов делается вывод о путях актуализации исторического конфликта. Автор не видит счастливого финала и однозначного решения, скорее, использует исторический сюжет для отражения тревоги за будущее.

Ключевые слова: интертекст; конфликт; политическая драма; Петер Хакс; афоризм

The article analyzes three plays by the German playwright Peter Hax "The Battle with the Horde. Based on V. Ozerov", "Battle with the boyars. Based on Ya. Knyazhnin" and "Pretender. Based on A. Sumarokov" written, as indicated in the title of each of them, on an intertextual basis. The purpose of Hux's appeal to historical and literary material is investigated, it is suggested that he is repelled from the Russian drama of the era of classicism in order to reflect his anxiety about the reunification of Germany. Particular attention is paid to the author's position, according to which the plot of choosing a national path again becomes relevant in the mid-90s of the twentieth century. Based on the analysis of the system of images, a conclusion is made about the ways of actualizing the historical conflict. The author does not see a happy ending and an unambiguous solution; rather, he uses a historical plot to reflect anxiety for the future.

Keywords: intertext; conflict; political drama; Peter Hacks; aphorism

Петера Хакса (1928 – 2003) часто называют неоклассицистом за его приверженность к строгой форме и традиционным сюжетам, позволяющим отразить «великие события и большие характеры» [1, S. 27]. Драматург убежден: основная тема театра – политика, он должен отражать масштабные «противоречия, через которые происходит политическое развитие» [1, S. 29], «описывать историю так, чтобы описание было ориентировано на будущее» [2, S. 82], в противном случае «сцена будет населена жонглерами, порнографами и авторами идиллий» [1, S. 29]. Особенно остро он откликнулся на воссоединение Германии и разрушение Берлинской стены в 1990 году, считая «объединение

Германии ... катастрофой», он «до конца жизни писал и говорил о ГДР как о стране утраченных возможностей» [3].

В 1996 году написаны «русские» пьесы Хакса: «Самозванец. По мотивам А. Сумарокова», «Битва с ордой. По мотивам В. Озерова» и «Битва с боярами. По мотивам Я. Княжнина».

Во всех трех случаях автор концентрирует внимание не просто на смуте, но на принципиальном выборе между «демократией» и «тиранией». Лишая сами эти определения однозначности и помещая их в центр различных позиций и точек зрения, Хакс пытается найти историческое равновесие и предупредить об опасностях как одного, так и другого. Боярская «вольница», показывает он, далеко не всегда реальная демократия: интересы «элит» – не «глас народа» («Когда я слышу, что народ изъявляет свою волю, я спрашиваю: как зовут этого человека?») [4]. Олигархия «продает согражданам помышления о свободе» [5]. Каждый действует в экономических и политических интересах своего «клана». Князь обуреваем страхом столкнуться с реальными политическими силами, способными оказать сопротивление, и проявляет жестокость 'действуя на опережение'.

На пути к сильной государственной власти сталкиваются исторически узнаваемые позиции, ни одна из которых не безупречна, имея – каждая свои – плюсы, они антагонистичны: «Конфликт, – писал П. Хакс, – есть противоречие двух взаимоисключающих, но правомочных претензий» [6, S. 123]. У Хакса нет прямого двустороннего конфликта: тиран и общество. Он представляет множество политических сил и партий, из которых к власти рвется только одна – высшая аристократия: её право освящено историей, ей «от века» дана вольность. «Интерес к сознанию множества, к жизни сообщества» [7, с. 15] создаёт исходную установку на эпичность драм: «здесь сталкиваются не характеры, а позиции, не индивидуумы, а политические силы» [8, с. 261].

Вехи русской истории, к которым обращается Хакс – 862 – 1380 – 1606 («три критических эпизода русской истории: становлении, укреплении и конце династии Рюриковичей» [9]), – обозначают поворотные ситуации выбора исторического пути, смуты, требующей решительных действий по спасению отечества.

Укрепление власти призванного новгородским вече на трон Рюрика – сюжет «Битвы с боярами». Тоскующие: «Давно у нас не было гражданской войны», – бояре и купцы заключили союз, «чтобы возвести на престол Новгорода свободу» [5]. Однако быстро оказывается, что, возбуждая граждан к мятежу, они не только готовят переворот против чужака за «чистоту крови», но и строят планы по уничтожению друг друга ради единоличной славы и власти. Дочь главаря мятежа Вадима Новгородского Радмила обещана сразу трем претендентам, любящий её Рюрик вынужден признать: «Господин тесть – преступник, а не противник» [5]. В этих условиях Рюрик, выходя на битву, в качестве одной из главных задач ставит – не превратить Вадима в мученика, «не позволить Вадиму превратить свою кровь в обоснование собственной правоты» [5], сохранить ему жизнь, чтобы они оба могли предстать перед судом граждан, делающих исторический выбор.

Раздор между русскими князьями в трагедии «Битва с ордой» усугубляется личным соперничеством. Дмитрий Московский и князь Тверской вступают в соперничество за любовь вдовы князя Владимирского Нины, её дружину и власть во Владимире. Заговор князей, предающих Дмитрия Мамаю, не разрешается даже желанием Нины умереть – они полны решимости продолжать вражду если не во имя любви, то во имя мести. Поражение русских войск предопределено, пока «ханы действуют в большом согласии, все трое – Мамай, Челубей и Тохтамыш. Три войска, под которыми стонет земля». Но раздор татар показывает князьям, как разногласия обессиливают войска, а судьба гарема отражает всю несправедливость участи уготованной русской княгине, сосватанной против её воли. Наступивший внутренний мир – торжественный финал пьесы: «Мы исходили из того, что наша цель – война, а единство Руси – средство для достижения этой цели. Но наша цель – единство, а война лишь средство» [10].

Узнаваема и фабула «Самозванца». Зреющий заговор против поставленного поляками и принявшего католичество Дмитрия возглавляет Шуйский, на дочери которого решает жениться царь («Я не могу его ни колесовать, ни четвертовать, ни посадить на кол, но могу задушить в своих объятиях» [4]). Любовный треугольник Ксении, любящей Георгия Галицкого, Дмитрия, узурпировавшего трон и рассчитывающего узаконить власть женитьбой, помещен в контекст политической интриги. Шуйский требует ложного смирения от дочери и её жениха ради усыпления бдительности ненавистного монарха, «воспитанного среди поляков, оплачиваемого Польшей... почти поляка» [4]. Инструментом переворота становится пропаганда: Шуйский убеждает стрельцов в подлоге, провозглашает: «Нами правит самозванец... царь – не настоящий» [4], настраивает армию (стрельцов) против Кремля, подкупает охрану. Самоубийство Дмитрия открывает Василию Шуйскому дорогу к трону и первое, что он делает, заключает внешнеполитические союзы, которые осуждал, любезно принимает посланника Речи Посполитой.

Каждый раз страна поставлена в положение напряженного внешнеполитического конфликта, требующего консолидации всех внутренних сил. «Угроза самоистребления» [5] под боярскими распрями Новгорода заставляет вече призвать варяга Рюрика [5]. Канун сражения с единой ордой делает объединение русских князей жизненной необходимостью [5]. Зреющий боярский бунт против Лжедмитрия требует опытного и авторитетного главаря [4]. Шаткость положения дает Хаксу повод сформулировать свой «утопический проект», который исследователи часто называют «государственным гуманизмом»: только сильное государство способно обеспечить покой и благополучие граждан. Единство и консолидация всех политических сил вокруг единого центра – залог процветания страны: «Предприятия великие и из ряда вон выходящие должны вдохновляться духом единства» [10].

Надежда и спасение каждый раз связаны с сильной единоличной властью просвещенного монарха, действующего ради общего блага, прекращающего раздор, восстанавливающего внутренний порядок: «Военный совет о четырех

головах – это на три головы больше, чем нужно» [10]; «Стану царем из преданности царству» [4].

Хакс, который «любил просвещенный абсолютизм» [11, с. 346], предъявляет к своему утопическому правителю-объединителю целый набор требований. Это твердое следование закону: «Власть, которая не опирается на закон, подобна безумию» [10]. Взвешенность решений: «Хладнокровие – страсть государей» [5]. Последовательность проводимой политики, верность словам, договоренностям, обещаниям: «Нарушение слова – первый шаг к самодержавию» [10]. Принятие единоличного решения только после всенародного обсуждения: «Здесь приказывают... после совета» [10]. Соблюдение традиций и уважение к общественному мнению: «Тот, кто хочет править, должен приносить жертвы предрассудкам» [5]. Разумный правитель понимает, что «нет на свете ничего дороже согласия и ничего на свете нет более редкого» [10].

Даже при соблюдении всех этих условий существует опасность тирании. Самодержец обречён историческим ходом: он всегда на грани волюнтаризма и беззакония, «в этой работе всё – грязь» [5], «все мы, князья, люди грешные» [10], государь «не может не причинять боли своим подданным» [5]. Но те, кто выступают против монарха, не руководствуются интересами страны, народа и прогресса. Их ведёт уязвленная гордость, задетая честь, устаревшая традиция («Раз ты полковник, затевай мятеж» [5], «...и всё только из тщеславия» [4]). В своём честолюбии они «ставят на кон отечество» [5].

Конфликт между царем и аристократией – это как раз тот конфликт, о котором Хакс говорил как о противостоянии взаимоисключающих, но правомочных интересов. Он не может быть разрешен справедливо и морально. Движение истории – случайное совпадение интересов, поддержанное аполитичным и неоднородным большинством. Поэтому политические споры чаще решаются в закоулках государства. Хакс не рассматривает народ как социально активную силу и не предоставляет стрельцам и толпе на площади проявить себя в ситуации успеха, победы, захвата власти. Пропаганда – мощное оружие. От новых героев «пахнет чернилами» [5]. В использовании толпы нет героизма, как нет и осознанных целей, это лишь «пивная пена», которую можно «сдуть быстро», ведь «когда речь идет о большинстве, дело решают нерешительные» [5].

Социальную дискретность подчеркивает каждый раз и пространство рассматриваемых пьес, построенное на оппозиционности частей. Непроходимой границей кажется река в «Битве с ордой», мешающая возможному отступлению и ставшая камнем преткновения в споре тех, кто допускает мысль о поражении и верящим в победу Дмитрием. Две части города в «Битве с боярами» в финальном монологе Верховного жреца соединяемые «мостом-рукопожатием», по сути, так и не обретают единства. В «Самозванце» роль непреодолимой преграды между гражданами разных сословий выполняет крепостная стена, отделяющая народное волеизъявление от княжеских палат.

В издании «русской трилогии» 1999 года и прижизненном пятнадцатитомном собрании сочинений (2003 года) Хакс выстраивает пьесы по

хронологии: битва за власть в Новгороде, победа над ордой, свержение Лжедмитрия. Как пишет Хексельшнайдер, автор видел «в этом расположении последовательность внутривнутриполитических и внешнеполитических событий, объединенных затем в пьесе Сумарокова» [11, с. 346]. Однако в таком построении есть и другой смысл.

Во-первых, «Битва с боярами» – самая очевидная аллегория: пьеса, в которой Хакс прямо говорит о том, что исторические параллели и ассоциации – способ осмысления современности. Здесь автор максимально далеко отходит от классицистического образца, переосмысляя образы, перестраивая сцены и внося дополнительные монологи. Каждая последующая пьеса всё ближе к русскому классицистическому пратексту, и сравнение «Самозванца» с сумароковским «Дмитрием самозванцем» уже демонстрирует тонкость переакцентировки, изящную игру с первоисточником. В первой пьесе автор прямо указывает на сходства и общие законы событий давних и сегодняшних, в последующих современные ассоциации – дело читателя. В связи с задачей актуализации истории кульминационные сцены боя Вадима и Рюрика в пьесах Княжнина и Хакса отличаются принципиальным образом. И по поведению Рюрика: у Княжнина он – воин, рискующий жизнью, у Хакса – сторонний наблюдатель, рассказывающий читателю (зрителю) о происходящем и уверенный, что князь не должен подвергать себя опасности. И по степени эмоционального напряжения. У Княжнина страдающая Рамида наблюдает за боем: «О, как несчастна я! любовник и отец», где «люта брань кипит и кровь течет рекой» [12]. У Хакса полный иронии стратег, уже не раз бывший свидетелем позора своих врагов, бесстрашно распоряжается жизнями воинов, понимая, как и чем должен закончиться бой. Четвертая стена убрана, объективный континуум истории нарушен. Зритель целиком на стороне единоподержца, который напрямую обращается к тем, кто «играет примерно тысячу лет спустя» [5]. При всей очевидности сарказма в монологе Рюрика, обращенном к «нынешнему правителю России» с призывом не критиковать предшественников, фрагмент несет в себе исторически принципиальную мысль о преемственности власти. Если вспомнить, с каким напряжением Хакс следил за перестройкой и о том, что он задержал публикацию своих «русских» пьес до конца президентских выборов (а в 1996 году предвыборная компания была построена на лозунге отречения от ошибок истории и её переосмысления), то мысль, что сильный правитель не отказывается от истории, воспринимается, при всём комизме изложения, как одна из принципиальных. Автор предостерегает: «Грязь, которой вы швыряетесь в прошлое, замарает и вас» [5], призывает не отметать историю, а учиться у неё.

Во-вторых, три пьесы выстраиваются от наиболее оптимистичной к самой трагически-неоднозначной. «Битва с боярами» содержит афористически сформулированные уроки. Её финал, при всей щекотливости ситуации, всё же решает основной конфликт. В «Самозванце» каждый осознает не только свою правоту, но и свою лживость, приспособленчество, предательство. Политика в каждой следующей пьесе всё более циничное и аморальное дело. Идеалы, даже если они провозглашаются, легко предаются. Новые политики повторяют преступления старых. Ни одна из пьес не заканчивается однозначной победой той

или иной позиции, правотой той или иной, участвовавшей в конфликте, политической силы. Идеалы, ради которых лилась кровь, предаются, обещания не выполняются, возникшая, было, надежда тает. «Парадоксальный» финал «Битвы с боярами» [11, с. 348] содержит в себе двойное нарушение тех принципов и идеалов, ради которых велась гражданская война и проливалась кровь. Помилованный и, как казалось, смирившийся с самодержавием Рюрика Вадим закалывает себя, призывая проклятия на голову дочери и зятя. Стремившийся к законному браку, освещенному благословением отца, Рюрик заключает брак без благословения. Верховный жрец – воплощение мудрости и справедливости юлит в угоду новому монарху. Городской совет, получивший отказ в единственном выдвинутом требовании, тем не менее отдает власть варягу.

В «Битве с ордой» утвердившийся в своей власти и осознавший свою победу над врагом Дмитрий Московский отказывается от всех своих разумных рассуждений о том, что «лучшая победа – это выигранные переговоры», что «мы исходили из того, что наша цель – война, а единство Руси – средство для достижения этой цели; но наша цель – единство, а война лишь средство»; теперь надобность в нём отпала» и объявляет наступление. Финал «Самозванца» переосмысливается трагически: добро не побеждает. Любящий Георгий Галицкий в борьбе за власть готов в итоге пожертвовать жизнью любимой Ксении, утверждавший ценности веры и национальной независимости Шуйский принимает и дает руку для поцелуя посланцу Папы, все участники заговора понимают: «Русь спасибо не скажет. – С какой стати» [4]. Трактовка, которую дает финалу И.С. Роганова («Пьесу венчает торжество исторической справедливости и вера в лучшее будущее» [13, с. 73]), относится, скорее, к сумароковскому первоисточнику, в котором самопожертвование Георгия («Оставь невинную, моей лей токи крови» [14, с. 36]) и спасение Ксении венчает свершенный на глазах народа освободительный переворот. В пьесе же Хакса появление Архиепископа наглядно показывает двуличность политических союзов и беспринципность правителей, готовых отречься от союзников и уверять в дружбе прежних врагов.

В соответствии с сюжетами русских пратекстов, написанных в эпоху классицизма, фабула строится вокруг выбора между личным счастьем и долгом перед родиной, интересы любви приходят в противоречие с единением политических сил, способных спасти отечество. Любовь Рюрика и Рамиды, Московского князя Дмитрия и Нины, Григория Галицкого и Ксении Шуйской во всех трех случаях легко приносится в жертву политической необходимости. Лирические сцены, наличествующие, например, у Княжнина в «Вадиме Новгородском» (пратексте «Битвы с боярами»), игнорируются и заменяются политическими. Многочисленные доверительные беседы влюбленной Рамиды с наперсницей Селеной в трагедии Я.Б. Княжнина, где позиции любви, побежденной гордостью и долгом (Рамиды), и отказа от чести ради страсти (Селена) отданы разным персонажам сокращены у Хакса до одного монолога в зал, где Радмила признаётся в том, что готова пожертвовать честью ради любви, но тут же отвергает это искушение. Влюбленный Георгий Галицкий Сумарокова вытесняется образом расчетливого стратега, безоговорочно выполняющего

приказы Шуйского. Да и для самой Ксении «всё важнее, чем Георгий Галицкий» [4].

Личный конфликт в пьесах решается за счет системы двойников и отражений. Жестокость завещания, по которому Нина должна достаться нелюбимому, становится очевидна при появлении гарема: бесправные женщины легко признают нового хозяина и готовы любить того, на кого им укажут. Обвиняя их в распущенности, русские князья вдруг осознают, что поставили правительницу Владимира в такое же положение, что «русская княгиня – свободная женщина, что её не имели права обручать против её воли» (Битва с ордой). Выбор Рамиды становится понятнее в связи с тем, что она обещана отцом сразу двум женихам: Вигору и Перенесту – политическим оппонентам, представителям разных сословий, героям, контрастным во всём, кроме отношения к Рамиде.

«Немецкий писатель конца XX (!) в. обратился к произведениям русского классицизма эпохи просвещенного абсолютизма, чтобы проверить их актуальность на зрителе XX и XXI вв.» [11, с. 342]. Создавая свои пьесы «поверх» чужого текста, П. Хакс «с наслаждением осваивает старинный инструмент, радуясь его безотказности и совершенству» [15, с. 464]. В границах канона пятиактной трагедии он представляет совершенно иной взгляд на историю и ее закономерности, нежели претекст, положенный в основу драм. Комические отражения, ассоциации и контрасты позволяют Хаксу, не углубляясь в психологический конфликт сделать понятным и наглядным решение, актуальное, на его взгляд, для политической ситуации XX века. Совместить личные интересы своих героев с их политической волей. Драматург легко расширяет хронотоп, перенося события из прошлого во вневременное поле циклически повторяющейся истории.

Библиографический список

1. Hacks P. Das Poetische: Anstätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie / P. Hacks. Frankfurt a./M. : Suhrkamp, 1972. S.146
2. Müller H. Geschichte und Drama // H. Müller. Germania Tod in Berlin. Der Auftrag. Mit Materialien. Stuttgart : Meiner, 1983. S. 81–83.
3. Федянина О. Один народ в двух залах ожидания // Коммерсант. 17.05.2019. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3955450> (дата обращения 8.11.220).
4. Хакс П. Самозванец. Пьеса в пяти действиях по мотивам Александра Сумарокова // Венгерова Элла Владимировна. Ich Übersetze [сайт]. URL: <http://www.vengerova.ru/01.01.01.01.01/w54.aspx> (дата обращения 10.11.2022).
5. Хакс П. Битва с боярами. Представление в пяти действиях по мотивам Якова Княжина // Венгерова Элла Владимировна. Ich Übersetze [сайт]. URL: <http://www.vengerova.ru/01.01.01.01.01/w54.aspx> (дата обращения 10.11.2022).
6. Hacks P. Einige Gemeinplätze über das Stückeschreiben // Neue deutsche Literatur. 1956, H. 9. N 4. S. 120–134.

7. Головчинер В. Е. Функции протосюжета в русской драме XX века // Сибирский филологический журнал. 2010, № 1. 12–18.
8. Сейбель Н. Э. Формы актуализации претекста в интертекстуальных драмах Х. Мюллера и П. Хакса // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. № 1. С. 259–268.
9. Венгерова Э. В. Триптих на тему русской истории // Венгерова Элла Владимировна. Ich Übersetze [сайт]. URL: <http://www.vengerova.ru/01.01.01.01.01/w54.aspx> (дата обращения 10.11.2022).
10. Хакс П. Битва с ордой. Представление в пяти действиях по мотивам трагедии Владислава Озерова // Венгерова Элла Владимировна. Ich Übersetze [сайт]. URL: <http://www.vengerova.ru/01.01.01.01.01/w54.aspx> (дата обращения 10.11.2022).
11. Хексельшнайдер Э. «Русские пьесы» немецкого писателя Петера Хакса и его источники (Сумароков, Княжнин, Озеров) // XVIII век. Старое и новое в русском литературном сознании. СПб : Наука, 2011, Сб. 26, 341–352.
12. Княжин Я.Б. (2018) Вадим Новгородский // *Библиотека Сергея Ефимова* URL: http://www.theatre-library.ru/authors/k/knyazhnin_yakov_borisovich (дата обращения: 1.08.2022)
13. Роганова И.С. Немецкая драматургия конца XX века. М.: ИПЦ «Глобус», 2007. С. 88
14. Сумароков А.П. Димитрий Самозванец. М.: Книга по Требованию, 2021. 55 с.
15. Венгерова Э. В. Поэтический театр Петера Хакса // Хакс, П. Пьесы. М. : Искусство, 1979. С. 449–483.

МУЗЫКАЛЬНАЯ СРЕДА КАБАРЕ И ТЕАТРОВ МИНИАТЮР ГЕРМАНИИ И РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье анализируются особенности музыкальной среды русских и немецких кабаре 10 – 20-х годов XX века в контексте становления жанра театра миниатюр. Используется материал песенного творчества наиболее ярких представителей авангардной (преимущественно экспрессионистской) поэзии, выстраивается проблемно-тематическая типология анализируемых текстов. Принципиальные различия музыкальной среды в кабаре начала XX века в России и Германии связываются авторами статьи не только с разницей исторического и культурного фона, но и с ментальными установками, национальным культурным кодом и ориентацией на разный круг зрителей.

Ключевые слова: кабаре, авангард, музыкальная среда, театр миниатюр

The article analyzes the features of the musical environment of Russian and German cabarets of the 10-20s of the XX century in the context of the formation of the miniature theater genre. The material of song creativity of the most prominent representatives of avant-garde (mainly expressionist) poetry is used, the problem-thematic typology of the analyzed texts is built. The fundamental differences in the musical environment in the cabaret of the early twentieth century in Russia and Germany are associated by the authors of the article not only with the difference in the historical and cultural background, but also with mental attitudes, national cultural code and orientation to a different circle of spectators.

Keywords: cabaret, avant-garde, musical environment, theater of miniatures

Кабаре (франц. cabaret, буквально – кабачок) – артистические кафе, в которых устраивались импровизированные представления с участием поэтов, музыкантов, актёров, «продукт свободолюбивой французской богемы, а также ... подиум салонных литераторов и музыкантов» [1, с. 94] с определённой художественно-развлекательной программой. Жанр кабаре уникален. Драма, опера, балет прекрасно сочетаются в нём с цирком и степом, речевым номером, пародией. Театр теней соседствует с арлекинадой, масками, ироническими (а подчас лирическими) шансонами, юморесками, остроумной пантомимой и пародийными уколами. Каждый номер – это отдельный маленький спектакль, сочетающий в себе идиллию и сарказм, «курьезы и страсти... эпатажность и провокацию» [2]. «Именно этот тон всегда помогал кабаретистам вовлекать публику в представление. Артист кабаре обращался непосредственно к зрителю, разрушая воображаемую четвертую стену, которая в традиционном театре отделяет сцену от зала» [3, с. 87].

Германию справедливо можно считать страной, создавшей все условия для развития новой театральной культуры – театров-кабаре. Первое кабаре было

открыто в Берлине Э. фон Вольцогеном, посредственным литератором и невероятно деятельным человеком, в 1901 году. Называлось оно Bunter Theater «Überbrettel» (Пёстрый театр «Убербреттль»). «Убербреттль» расшифровывается как «сверхмалая сцена» и является своеобразной отсылкой к работам Ф. Ницше о «сверхискусстве» для «сверхчеловека». Кабаре виделось немцам как новое искусство современного города, «поднимающее» массы в интеллектуальном плане. Ф. Ведекинд переносил на сцену кабаре – сцену, которая врывалась в зрительный зал, прямо к столикам – шутки с журнальных страниц. То же делали его коллеги. И даже когда «Überbrettel» превратился в обычный театр, эстафету подхватила группа «Одиннадцать палачей», и центр новой культуры переместился в Мюнхен, приветствовавший всё: от эпотажных манифестов до новаторских пьес. На сцене буйствовали самые радикальные идеи, «ре-театрализация» проявлялась в «стремлении преодолеть границы между жизнью и искусством» [4, с. 83]. Немецкое кабаре движение блистало такими именами, как П. Альтенберг, Э. Мюзам, М. Рейнхардт, О. Штраус, Рода-Рода и др.

После Первой Мировой войны и установления Веймарской республики настала «золотая эпоха» кабаре. «Атмосфера ожидания, настроенности на поэтическую волну или просто жажда маленького богемного скандальчика» [2] делала кабаре популярными. Самыми заметными представителями нового времени были: Б. Брехт, Э. М. Ремарк, Г. Гессе, К. Тухольский и ряд других писателей.

К началу XX века театры-кабаре появляются и в России. Идеологи русского кабаре внимательно изучали манифесты западных «коллег», переводили пьески, пародии, скетчи, песенки, приспосабливая их к своим сценам, что дало повод говорить о подражательности явления. Художник, критик, историк искусства А. Бенуа писал: «... вздумали наши театральные эстеты создать... то, чем (уже не первый десяток лет) славился Париж, а для многих русских людей это даже служило главной приманкой Парижа. Я имею в виду парижское «кабаре», т. е. то вечно разнообразное, причудливое, почти всегда дурашливое зрелище» [5]. И всё же у русского кабаре были свои собственные корни – литературные кофейни, артистические салоны, домашние театры и кружки, в которых не только сходились актёры и литераторы, но и устраивались чтения и концерты.

Первое русское кабаре «Летучая мышь» открылось в 1908 году. Затем начало, положенное «Летучей мышью», продолжили «Лукоморье» В. Мейерхольда и «Кривое зеркало» А. Кугеля и З. Холмской. Далее процесс создания маленьких театров-кабаре развивался лавинообразно. В 1912 году только в двух столицах работали 125 театров-кабаре. В начале Первой мировой войны многие кабаре и театры миниатюр закрылись, как «не отвечающие настроениям в обществе». Однако на волне патриотических и политических настроений в 1915 году вновь стал нарастать массовый спрос на них.

Специфика русского кабаре связана с его артистическим происхождением. Создатели «Летучей мыши» Н. Балиев и Н. Тарасов видели в ней закрытый ночной клуб артистов МХТ (здесь можно наметить параллель с историей

создания кабаре «Schall und Rauch»): «Пародийный стиль номеров и постоянное участие в программе остроумного конференсье-ведущего заимствованы у французских и немецких кабаретистов, но представление в русском артистическом кабаре в целом имело иные цели и характер: элитарное, веселое развлечение, построенное на “эстетезации смеха”» [6]. Если немецкое кабаре развлекает «жующую» публику, то русское «отменяет зрителя как основной театральный компонент» [7, с. 49], ставя на первое место атмосферу шутки, пародии и творчества. Достаточно вспомнить такие блистательные имена, как В. Мейерхольд, А. Кугель, Н. Балиев, Н. Евреинов, А. Блок, А. Аверченко, Н. Тэффи, В. Ходасевич, А. Вертинский, М. Фокин, Ф. Сологуб, Л. Андреев и многие другие. Автор книги о русской развлекательной культуре Н. Букс отмечает: «Утверждаясь на русской почве, эта форма видоизменялась; исчезали столики для публики, и там, где это произошло, кабаре стало называться театром миниатюр. Именно в пределах данной формы как раз и возник синтез разных искусств – музыки, литературы, актерского мастерства, вокала, танца, живописи, а также журналистики, журнальной карикатуры, новорожденного кино и моды» [8, с. 8].

Кабаре невозможно представить без музыки – каждое имело собственный музыкальный ансамбль. В зависимости от размера помещения, сцены, популярности заведения и др. это мог быть как солист-инструменталист или аккомпаниатор, так и камерный оркестр. Они создавали основу музыкальной среды, состоявшую из музыкального и звукового окружения, в котором оказывались люди в определённый момент времени: само представление, фоновая музыка, которая «встречала» гостей при входе в зал и сопровождала до их мест, «окутывала» во время ужина и плавно умолкала перед началом представления. Музыкальная среда – это и песни, исполняемые артистами, и инструментальные композиции, сами по себе обладающие мощным смысловым сценическим потенциалом: «Песня может существовать как в кратком прошедшем моменте, так и в масштабе целого столетия... может сжиматься и расширяться в истории, подходящая для определенного контекста, но способная найти любое количество других контекстов... создавать мощную связь времени и места ... делать то, что происходит, мгновенно узнаваемым почти пять десятилетий спустя» [9, р. 715]. Это и музыкальное сопровождение отдельных номеров самого разного характера: разговорных, танцевальных, акробатических и др.

Для музыки Германии конца 10-х – начала 20-х годов XX века было характерно разделение на два типа: «серьезную» (*ernste Musik*) и «развлекательную», «популярную» (*Unterhaltungsmusik*). Логично, что музыка, звучавшая в немецких кабаре, относилась ко второму. Разнообразный музыкальный репертуар русских кабаре при его принципиальном отличии и установке на пародийность «складывался из двух достаточно автономных групп: литературная (по преимуществу) оперная пародия развивалась как часть музыкально-критической деятельности в прессе; сценические же формы были достоянием артистического быта и выступали в функции, прежде всего, развлекательной» [10, с. 35].

В 1919 году в Европу, и в частности, в Германию, пришёл американский джаз. Укоренившись, он открыл «коридор» для всех жанров популярной музыки нового света. Немецкие композиторы не очень охотно поддавались этому влиянию – не хотели пускать зарубежную музыку в чистом виде – и, ориентируясь на выходявшие американские новинки, писали собственные произведения или же просто пересочиняли услышанное под отечественного слушателя. К тому же это было ещё и дешевле, чем покупать ноты за океаном, что для бережливых немцев стало чуть ли не определяющим фактором такого подхода к делу.

При всём этом на тот момент в Германии уже была довольно хорошо развита индустрия собственной популярной музыки – шлягера. Песня получила своё название от глагола «schlagen» – бить. Как бы сказали у нас, «забойная песня» – настоящий хит, который звучит на каждом углу, «бьёт» по ушам, в конце концов надоедая настолько, что начинает «бить по мозгам». Шлягеры пользовались большим успехом как среди местного населения, так и во многих европейских странах, куда отправлялись в качестве граммофонных пластинок.

И шлягеры, и западные «переделки» пользовались одинаковой популярностью у публики, были широко представлены в программах кабаре и тепло принимались зрителями.

Ярким примером плотного сотрудничества американской музыки и немецкого шлягера стала песня «Oh Katharina» композитора Р. Фалля. В ней поётся о девушке, которая вынуждена покинуть родной дом, чтобы отправиться в «большой мир»; её возлюбленный не в силах отпустить её – ему нужна только его Катарина. В мелодии прослушиваются знакомые мотивы немецких народных песен. В аккомпанементе отчётливо слышатся аккордеон, труба, гитара или банджо. Но вдруг появляются синкопы, характерные для джазовой музыки.

Со временем джаз всё же смог полностью завладеть умами немецких композиторов и закрыл все горизонты их видения. Они начали ориентироваться исключительно на новинки заокеанской музыки. Германия стала единственной европейской страной, которая смогла вобрать и присвоить себе джазовую музыку в полной мере. Одной из переигранных мелодий стал пасодобль «Für dich, Rio Rita» («Для тебя, Рио-Рита») авторства немецкого композитора испанского происхождения Э. Сантеухини, написанный им в 1932 году эксклюзивно для берлинского ночного клуба «Rio Rita». Вскоре до нот этого произведения «добрался» один из самых известных джазовых танцевальных оркестров Германии – оркестр М. Вебера, который создал свою аранжировку, соединив испанские мотивы и стук кастаньет со звучанием джазового оркестра. Именно в таком виде «Рио-Рита» стала той «Рио-Ритой», которая исполнялась на подмостках кабаре и которую мы все хорошо знаем.

Ключевым сочинением того времени стала «Трёхгрошовая опера» («Die Dreigroschenoper») Б. Брехта и К. Вайля, в которой герои – воры и проститутки – рассказывают, что такое мораль, справедливость, богатство, бедность, жизнь преступника и жизнь честного человека не только посредством текста пьесы, но и с помощью так называемых песен-моралите, названных на американский манер «зонгами» (от англ. song – песня). Самым известным зонгом стала «Die

Moritat von Mackie Messer» или «Баллада о Мэкки-Ноже», позже превратившаяся в мировой джазовый стандарт. «Seeräuberin Jenny» – «Песня пиратки Дженни» – была настолько популярна и любима зрителями и слушателями, что «отделилась» от оперы и вышла в свободное плавание. Многие номера-зонги стали танцевальными хитами благодаря всё тем же руководителям танцевальных оркестров, которые, естественно, после согласования с автором – К. Вайлем, слегка изменяли их и исполняли. Оркестр П. Годвина имел в своём репертуаре несколько таких «переделок».

Песни, сочинённые специально для кабаре-программ, которые никогда не были записаны на грампластинку, чудом уцелели и дошли до наших дней потому, что большая их часть была написана немецким композитором еврейского происхождения М. Сполянским, вынужденным эмигрировать в Великобританию в 1933 году.

Исполнялись они в сопровождении камерного музыкального ансамбля, состоящего из фортепиано, скрипки, контрабаса, ударных, тромбона и иногда саксофона.

Содержание песен было самым разнообразным. Это могла быть и лирическая композиция о любви на стихи М. Шиффера «Heute Nacht oder nie» («Этой ночью или никогда»), в которой молодой человек добивается признания от своей возлюбленной:

Сегодня ночью или никогда я петь хочу для тебя одной, до самого утра
Только эту мелодию: этой ночью или никогда.

Это и шуточная песня того же М. Шиффера «Alles Schwindel» («Всё сплошное надувательство») о круговороте обмана в мире:

Всё надувательство, всё обман:
Куда ни глянешь,
Куда ни плюнь!

Все в наши дни сплошные жулики.

Был и уже известный нам Ф. Холлендер, в одиночку сочинявший песни остро-сатирического характера. Среди его работ – «An allem sind die Juden schuld» («Во всём виноваты евреи»):

Идёт ли дождь, идёт ли град, идёт ли дождь или гроза,
Светает, темнеет, мороз ли, жара,
Хоть ясная погода, хоть пасмурная, тает или льёт как из ведра,
Изморось или снежок, кашель или чих:

Во всём виноваты евреи! Евреи во всём виноваты!

Как же так, почему они в этом виноваты?

Тебе не понять, но они виноваты!

Нет, и Вам не понять! Евреи виноваты, и всё тут!

А если не веришь – это они виноваты, во всём, во всём виноваты евреи!

– Ах вот как!

Если песня лирического характера исполнялась как привычная эстрадная с демонстрацией вокальных данных и вкладыванием собственных чувств и переживаний, то шуточные и сатирические приобрели новую манеру исполнения. Певец или певица поют, проговаривая некоторые строки, но не

выходя за пределы музыкальной фразы – то есть больше декламируют, чем поют, обращаясь к непосредственно сидящим в зале зрителям и напрямую общаясь с ними.

Музыкальный репертуар русских кабаре очень разнороден: он начинается народными песнями и заканчивается комическими операми. Важное замечание: здесь мы не найдём ничего остро-сатирического, обличительного, связанного с политической тематикой – всего, что так характерно для немецкого кабаре-трибуны. Русское кабаре, явившееся продолжением интимных актёрских посиделок, сохранило свой мягкий, доброжелательный, развлекательный характер.

Дружеские пародии стояли во главе первых вечеров-представлений и впоследствии органично перекочевали на большую сцену. На первом этапе это были комические куплеты и песни, посвящённые отдельным артистам (например, В. Качалову), дирекции (Н. Балиеву), спектаклям («Синяя птица») и жизни театра в целом. Вот пример таких куплетов о житье-бытье МХТ:

Есть в Москве в Ряду Каретном,
Приютившись неприметно,
В углубленьи, в углубленьи -
Домик белый небольшой,
Но внутри в нём, ой-ой-ой, -
Заведенье, заведенье.
Кто хоть раз в нём побывал,
Неприменно испытал
И волнение, и смущенье.
Плоховато там слушать,
С бока вовсе не видать
Представления, представления.
Там частенько полный мрак,
Но уж это надо так –
Освещение, освещение.
Против музыки протест –
Уничтожен там оркестр,
Без сомненья, без сомненья.
Занавес не поднимают,
А на стороны сдвигают –
Обновление, обновление.

Пелись они в сопровождении гитары или гармони.

Пародия становилась всё шире и разнообразнее, уделялось внимание уже более именитым личностям. Современники пишут: «Знаменский пародировал Шаляпина, Гзовская – французских и немецких певиц, Коонен – оперу на испанскую тематику» [8, с. 237]. Пародии «Вампука, невеста африканская» В. Эренберга, «Жестокий барон» В. Гиацинтова, «Не хвались, идучи на рать» И.А. Саца, «Дон Лимонадо де Газец» на либретто В. Буренина с музыкой Л. Гебена и многие другие составили славу ранних русских кабаре. Вокальные

партии сопровождалось игрой аккомпаниатора на фортепиано, в редких случаях, для создания большего комического эффекта, исполнялись а сарелла.

Не менее легко и логично вступил на сцену кабаре яркий жанр оперетты, соединяющий в себе музыку, вокал, танцы и прозаический текст.

Самый известный пример – пародийное представление оперетты французского композитора Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» о древнегреческой царице Елене, которая влюбилась в юного и прекрасного Париса. Партию Елены исполняла О. Книппер-Чехова, Париса – И. Москвин, Менелая – В. Качалов. Оркестром дирижировал сам В. Немирович-Данченко. Именитые актёры мало того, что по сути своей являлись драматическими артистами и пели уже само по себе пародийное произведение, так ещё и имитировали известных певцов – теноров и сопрано – которые только что исполнили русский вариант оперетты на сцене оперного театра.

Вместе с этим в кабаре пришли и новые музыкальные жанры.

Актриса А. Коонен вспоминала, как на сцене «Летучей мыши» с успехом шла одноактная комическая опера В. А. Моцарта «Примадонны-соперницы». Это незаконченная и никогда не исполнявшаяся опера «Обманутый жених, или Соперничество трех женщин из-за одного возлюбленного» на либретто неизвестного итальянского поэта. До наших дней дошёл лишь короткий фрагмент первого акта, который смогли превратить во вполне законченное произведение. Не забывали и про отечественные комические оперы: «Мельник – колдун, обманщик и сват» А. Аблесимова о плутоватом мельнике, взявшемся за устройство свадьбы двух молодых людей, «Как поживёшь, так и прослывёшь, или Санкт-петербургский гостиный двор» В. Пашкевича о хитрых купцах и их нечестных делах и др.

Другим большим разделом музыкальной среды русского кабаре стала народная музыка. Большой популярностью пользовались ансамбли народных инструментов, исполнявшие не только фольклорные песни, но и современные на тот момент композиции. Исследователи часто упоминают оставшийся безымянным квартет балалаечников, который исполнял лирический вальс «Ожидание» композитора Г. Китлера.

Камерная интимная лирика и городской фольклор также были широко представлена в программах кабаре вечеров.

Старинные русские романсы, среди которых «Я вас любил» Б. Шереметьева на стихи А. Пушкина, «В лунном сиянии» авторства Е. Юрьева, «Гори, гори, моя звезда...» П. Булахова и В. Чувевского, городские романсы – «Ветка сирени» М. Гальперина и А. Волошина, «Ямщик, не гони лошадей» Н. фон Риттера и Я. Фельдмана, «Уголок» С. Штеймана и В. Мазуркевича – были любимы зрителями. Они входили в репертуары таких исполнителей, как Н. Плевицкая (которую сам император Николай II называл «курским соловьём»), В. Сабинов, В. Зорин и др.

С известнейшим русским романсом «Милая, ты услышь меня! Под окном стою я с гитарой...» выяснилась интересная история. Автором музыки оказался французский композитор Э. Вальдтейфель, который и в России ни разу не был, да и романсов никогда не писал. Он специализировался на вальсах. Один из них

– вальс «Долорес», сочинённый им, получил известность, дошёл до нашей страны, где в 1914 году С. Гердель написал к нему слова. Французский вальс стал старинным русским романсом.

Были в чести цыганские романсы. Это особый жанр, сформировавшийся к на основе русских народных песен и русских романсов под влиянием хоров петербургских и московских цыган. Наверное, каждый хоть раз слышал знаменитые «Очи чёрные» Е. Гребёнки и Ф. Германа и «Твои глаза зелёные» Б. Фомина и К. Подревского, которые являются типичными его представителями. Среди исполнителей – Ю. Морфесси, В. Панина, А. Вяльцева, «русско-цыганская певица» Н. Дулькевич, которая в том числе сочинила слова для нескольких романсов, наиболее известный из которых «Как хороши те очи», написанный на музыку П. Фабинова.

Все эти исполнители были желанными гостями русских кабаре.

На подмостках Театра миниатюр в Мамоновском переулке в 1913 году дебютировал шансонье А. Вертинский. Его первый номер здесь, «Танго», выглядел так: на сцене в эффектных костюмах танцевали прима-балерина и её партнёр, а сам будущий великий артист, стоя у кулис, исполнял песенку-пародию на происходящее. В 1915 году состоялась премьера программы «Песенки Пьеро». Была изготовлена экзотическая декорация, подобрано особое «лунное» освещение. А. Вертинский стал выходить на сцену в специально сшитом костюме Пьеро и чёрно-белом гриме. Постепенно, представляя публике песни как на стихи собственного сочинения, так и на стихи поэтов Серебряного века (М. Цветаевой, И. Северянина, А. Блока), артист выработал собственную манеру исполнения, важным элементом которой стал певучий речитатив с характерным грассированием. Стиль этот позволял стихам оставаться стихами на фоне мелодии, которая как бы оттеняла их.

В итоге возникла музыкальная среда, базирующаяся на «идеалах аполитичности, самости» [11, с. 150] и культа интеллектуализма.

Принципиальные различия музыкальной среды в кабаре начала XX века в России и Германии продиктованы, таким образом, не только разницей исторического и культурного фона, но и ментальными установками, национальным культурным кодом и ориентацией на разный круг зрителей.

Библиографический список

1. Снегирева С. О. Кабаре и танцтеатр: опыт сопоставления // Современный танец: дискурс и практики: Сб. статей. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. С. 92–108
2. Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма – профили чужести. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2002. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/pestova-lirika-nemetskogo-ekspressionizma/index.htm> (дата обращения 16.02.2022)
3. Аппиньянези Л. Кабаре / пер. с англ. Н. Калошиной, Е. Канищевой. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 280 с.
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 321 с.

5. Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. М. : Наука, 1980. Кн. 5. URL: http://www.benua.su/book_5_g5_1/ (дата обращения 16.08.2022)
6. Архангельская Р. И. Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 16–22. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27682
7. Слуцкая Е. А., Почуйко О. В., Хведченя А. А. Театр-кабаре в дореволюционной России и его жанровое своеобразие // Общество. Среда. Развитие. 2020, № 1 (54). С. 47–55.
8. Букс Н., Пенская Е. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908 – 1918. М.: Издательский дом ВШЭ, 2018. 550 с.
9. Graham T. A. Songs of the Century // New Literary History. 2015, Vol. 46, N 4. P. 715–736.
10. Енукидзе Н. И. Оперная пародия в России первой трети XX века и кабаре: точка схода // Современные проблемы музыкознания. 2018, № 1. С. 33–71.
11. Сейбель Н. Э. Вода как смыслопорождающий образ в романе Фр. Верфеля // Филологический класс. 2019. № 3 (57). С. 149–155.

ПАРАТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ «ДОМ ЛИСТЬЕВ» М.З. ДАНИЛЕВСКОГО

Статья посвящена анализу паратекстуальных отношений в романе «Дом листьев» М.З. Данилевского. Выделены различные типы паратекстовых элементов, которые характеризуются сложными диалогическими отношениями между собой и основным текстом. Также рассмотрены особенности функционирования данных элементов.

Ключевые слова: паратекст; паратекстуальность; паратекстовые элементы; псевдоним; предисловие; заглавие; эпиграф.

The article is devoted to the analysis of paratextual relations in the novel "House of Leaves" by M.Z. Danilevsky. Various types of paratextual elements are distinguished, which are characterized by complex dialogical relationships between themselves and the main text. The features of the functioning of these elements are also considered.

Key words: paratext; paratextuality; paratext elements; pseudonym; foreword; title; epigraph.

Термин «паратекст» был введен в научный обиход французским литературоведом Ж. Женеттом. Данное понятие представляет собой околотекстовые элементы, среди которых псевдоним автора, заглавие, оглавление, предисловие, эпиграф, авторские примечания, послесловие, полиграфическое оформление, а также «сопутствующие ей внешние рекламные тексты, включая авторские интервью» [1, с.17]. Другими словами, паратекстом можно назвать все, что «сопровождает» основной текст. Стоит отметить, что паратекстовые составляющие играют важную роль при выявлении основного смысла произведения. По мнению Е. А. Меламедовой «паратекстовые единицы не принадлежат тексту, но дополняют его до целой книги» [2, с.53]. Данные элементы не относятся к основному тексту и не являются его частью, но формируют с ним единое целое.

В свою очередь, связь между околотекстовым пространством и основным текстом в рамках литературного произведения Ж. Женетт назвал паратекстуальностью.

Целью настоящей статьи является определение функции каждого паратекстового элемента в постмодернистском романе «Дом листьев» М.З. Данилевского. В данном произведении будут рассмотрены такие паратекстовые составляющие, как псевдоним, заглавие, предисловие и эпиграф.

Американский автор, к своему имени Марк Данилевский (Mark Danielewski), добавил букву «Z», которая с его слов, является начальной буквой имени одного из главных героев романа «Дом листьев» Zампано (Дзампано).

Такое «заимствование» образует тесную связь псевдонима «М.З. Данилевский» с исследуемым произведением.

Заглавие романа «Дом листьев» в некотором роде раскрывает общий содержательный план произведения, с помощью которого читатель понимает, что повествование будет связано с домом. Более того, данное заглавие является аллюзией, которое неявно отсылает читателя к рассказу Х. Борхеса «Дом Астерия». В произведении аргентинского писателя мир представлен лабиринтом, в котором главного героя Минотавра убивают. Таким образом, дом в романе можно соотнести с лабиринтом в новелле Х. Борхеса, а Минотавра с выжившим Нэвидсоном.

Предисловие к произведению является неотъемлемой частью основного текста, в силу того что оно написано от имени одного из главных героев Джонни Труэнта. В предисловии рассказывается о смерти первого «автора» рукописи о «Пленке Нэвидсона», старика Дзампано, а также ее появление у Джонни. Далее он пишет об ужасе и предупреждает о последствиях после прочтения романа. Тем самым, автор подготавливает читателя к основному тексту, пробуждая его интерес к прочтению и дальнейшему знакомству с произведением.

В романе 23 эпиграфа к каждой главе, 8 из которых отсылают на несуществующие претексты, поэтому представляется целесообразным привести некоторые примеры эпиграфов, имеющие наиболее важное значение для определения их функций.

Первая глава, начинается с эпиграфа «о боже, я тут видел фильм...» [3, с.3] «I saw a film today, oh boy...» [4, p.3], то есть со слов песни музыкальной группы «Битлз». Данным цитатным включением автор направляет внимание читателя к содержанию главы, в которой описывается история создания фильма.

Эпиграф «труд гениев, даже ложно направленный, почти всегда в конечном итоге служит на благо человечества» [3, с.8] «the labours of men of genius, however erroneously directed, scarcely ever fail in ultimately tiring to the solid advantage of mankind» [4, p.8] является цитатой из книги «Франкенштейн, или Современный Прометей» М. Шелли. Эпиграф раскрывает основную идею главы, в которой автор рассказывает, что изначально цель записи фильма Нэвидсона была иной, так как он хотел снять фильм «о том, как мы с Карен покупаем маленький загородный дом и переезжаем туда с детьми» [3, с.9], «of how Karen and I bought a small house in the country and moved into it with children» [4, p.8], но никто не мог предположить к чему в последствии «труд» главного героя приведет.

В качестве эпиграфа к седьмой главе автор взял отрывок из рассказа «Костер» Джека Лондона: «но все это – таинственная, уходящая в бесконечную даль снежная тропа, чистое небо без солнца, трескучий мороз, необычайный и зловещий колорит пейзажа – не пугало человека. Не потому, что он к этому привык. Он был чехако, новичок в этой стране, и проводил здесь первую зиму. Просто он, на свою беду, не обладал воображением» [3, с.86] «but all this – the mysterious, far-reaching hair-line trail, the absence of sun from the sky, the tremendous cold, and the strangeness and weirdness of it all made no impression on the man. It was not because he was long used to it. He was a newcomer in the land, a chechaquo, and

this was his first writer. The trouble with him was that he was without imagination» [4, p.80]. В данной главе автор повествует об участниках экспедиции, о том, что каждый из них принимает участие «в расследовании таинственной загадки» [3, с.87] «in investigation» [4, p.81], внося свою лепту, но при этом, не осознавая с чем им придется столкнуться. Эпиграф вводит читателя в обстановку действия, создавая понимание специфики изображения действий и характеров героев данной главы.

Эпиграф к тринадцатой главе является фрагментом стиха Х.Л. Борхеса «Другой тигр» «когда пересекает луг широкий, как тень, скользя, но стоит помянуть его или представить полную картину, явится тигр словом порожденным, а не живым созданием из плоти» [3, с.333] «alarga en la pradera una pausada sombra, pero ya el hecho de nombrarlo y de conjeturar su circunstancia lo hace ficcion del arte y no criatura viviente de las que andan por la tierra». Автор повествует об экспедиции, из которой Том и Рестон вернулись живыми, а Нэвидсон исчез в коридоре. Эпиграф отражает содержание главы и задает эмоциональную тональность главе, в которой автор олицетворяет тигра с неким существом в доме.

Эпиграф к шестнадцатой главе представляет собой цитату А. Эйнштейна «если теоремы математики прилагаются к отражению реального мира, они не точны; они точны до тех пор, пока не ссылаются на действительность» [3, p.398] «when mathematical propositions refer to reality they are not certain when they are certain, they do not refer to reality» [4, p.370]. В данной главе идет исследование дома с точки зрения «как этот дом относится к самому себе» [3, с.398] «house as it relates purely to itself» [4, p.370], так как до определенного времени рассматривалось только его воздействие на людей. Эпиграф обращает внимание читателя на содержание главы, на то, что дом представляет собой лишь маленькую толику ужаса, нежели в действительности.

Таким образом, паратекстуальные отношения между околотекстовым пространством и основным текстом в романе «Дом листьев» характеризуются сложными диалогическими отношениями. Паратекстовые составляющие, в свою очередь, выполняют информативную функцию. Псевдоним указывает на связь с исследуемым романом, заглавие частично раскрывает содержание произведения, а эпиграф направляет и акцентирует внимание читателя на определенные события, действия и характер героев.

Библиографический список

1. Женетт Ж. Фигуры / пер. с фр. и ред. С. Зенкина. В 2-х т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. 472 с. Т. 2. 472 с
2. Меламедова Е. А. Паратекстовые элементы в англоязычной научной и научно-популярной литературе: лингвопрагматический аспект: дис.... канд. фил. наук: 10.02.04.Германские языки. Самара, 2009. 181 с.
3. Данилевский М. З. Дом листьев / Быков Д., переводчик. Екатеринбург: Гонзо; 2019. 748 с.

4. Danielewski M.Z. House of leaves. New York: Pantheon books; 2000.
708 p.

«НОВЫЙ ЛЕЙПЦИГСКИЙ ЦИКЛ» НАЗЫМА ХИКМЕТА: ОБРАЗЫ И МОТИВЫ

В статье анализируются стихотворения из «Нового лейпцигского цикла» Назыма Хикмета, которые объединены общими образами и мотивами (разлука, приближающаяся смерть, расставание, любовь и т.д.). Спасением для поэта является любовь к Вере Туляковой, в которой заключена радость и смысл жизни. Также мы обращаемся к стихотворениям, не вошедшим в «Новый лейпцигский цикл», что расширяет представления о личности и творчестве Хикмета.

Ключевые слова: Назым Хикмет, «Новый лейпцигский цикл», мотивы, образы, Вера Тулякова.

The article is devoted to the poems from “New Leipzig Cycle” by a Turkish poet Nazim Hikmet. We analyze the images and motives of this “cycle”, they are: separation, approaching death, parting, love etc. The key image in the poems is Vera Tulyakova who symbolizes life, vitality, love. Vera saves Hikmet from death. We also analyze poems, which were not included in “New Leipzig Cycle”, but they are important for understanding of Hikmet’s personality and creative activity.

Key words: Nazym Hikmet, “New Leipzig Cycle”, motives, images, Vera Tulyakova.

Лирика турецкого поэта Назыма Хикмета до сих пор не оставляет равнодушным вдумчивого читателя. На страницах своих произведений писатель рассуждает о мире, человеке, своей Родине, любимых людях, впечатлениях о разных странах, которые он посетил. Интересный факт – в сборниках произведений Хикмета на русском языке стихотворения структурированы, объединены, говоря метафорически, по локальному принципу – «В Праге» (или «Пражский цикл»), «Письма из тюрьмы» и т.д. Осенью 1960 года Хикмет посетил Лейпциг и многие стихотворения писал там, в том числе и поэтические письма его любимой женщине Вере Туляковой. В советском издании стихотворений Н. Хикмета 9 стихотворений образуют так называемый «Новый лейпцигский цикл»: они пронумерованы и расположены не по хронологии их написания. В турецких изданиях, напротив, стихотворения представлены отдельно, указана датировка их создания (и некоторые даты в турецком и русском изданиях отличаются), тексты не объединены в цикл. Почему в русских изданиях это «цикл» и к тому же «новый Лейпцигский»? В этом, очевидно, есть своя логика.

Цель нашей статьи – проанализировать стихотворения, включенные в «Новый лейпцигский цикл», и понять логику эту объединения. Для нашего исследования мы привлекаем также дополнительные материалы, которые находим в книге Веры Туляковой «Последний разговор с Назымом» [1] и

сборнике стихов Хикмета на турецком языке [2], что значительно обогащает представление о лейпцигском периоде в жизни поэта.

Все произведения «Нового лейпцигского цикла» объединяет, безусловно, место их создания – Лейпциг. Ключевые темы – это город и любимая женщина, которая далеко, но мысли о ней заставляют сердце поэта учащеннее биться, чувствовать себя живым, спасают от одиночества. Об этом и письма Хикмета из Лейпцига. Одно из них Вера получила с запиской, где мелким почерком были написаны стихи:

В моих объятьях вы голые –
Город, вечер и ты.
Ваш свет бьет в лицо мое,
это волосы
пахнут так
или цветы?
Чье-то сердце стучит
над голосами,
над нашим дыханьем –
тук-тук.
Это чье?
города,
вечера
или твое?
А может быть, мое?
Где кончается вечер,
где начинается город?
Где кончается город,
где начинаешься ты?
Ощущаю
под кожей своей
ваше тепло,
тепло наготы.
Ваша кровь в моих жилах
смешалась
с кровью моей...
вы во мне –
город, вечер и ты [1, с. 113-114].

Тема города, как и во многих стихах Хикмета (например, «Париж без тебя») тесным образом связана с возлюбленной. Он остро ощущает свое одиночество без нее и при этом чувствует, что она рядом. Стихотворение наполнено тактильными ощущениями: любимая для него – это тепло и страсть. Вера ассоциируется в сознании поэта с вечером – романтическим временем суток. Город, вечер и Вера соединены воедино: «Ваша кровь в моих жилах / смешалась / с кровью моей... / вы во мне – / город, вечер и ты»).

В другом письме он отправил Вере не менее чувственное поэтическое послание. Здесь Хикмет использует прием контраста, делая акцент на ноге Веры,

которая подобна белой птице, спящей на черной тахте. Он пишет о своей страсти, желании, которое сжигает его изнутри. Знойные дни – это не только описание климата, но и воспоминания о недавнем времени, проведенном вместе. Другой чувственный образ – это шея (налицо параллель с поэмой «Солома волос» («круглая шея высока и бела» [3, с. 247]). В стихотворении вновь укрупняется тема одиночества в момент их разлуки:

В эти знойные дни
думаю о тебе.
о твоей наготе,
о шее твоей,
кистях рук,
о ноге твоей,
спящей на темной тахте,
точно белая птица,
о словах, которые ты говорила.

В эти знойные дни
думаю о тебе.
Я не знаю, что в памяти больше осталось
из того, что встает перед глазами:
твоя шея, руки,

нога твоя голая

или слова,
которые ты говорила,
отдаваясь любви моей....

В эти знойные дни
думаю о тебе.
Я раздеваю свое одиночество,
свое одиночество,
немного похоже на смерть [1, с. 114].

Данные стихотворения отличает приватность, они являются частью личной переписки Веры Туляковой и Назыма Хикмета, поэтому эти тексты не вошли в «Новый лейпцигский цикл». Нам они представляются важными с точки зрения углубленного понимания лейпцигского периода жизни поэта и того, как он переживает разлуку со своей любимой.

Как уже было сказано ранее, «Новый лейпцигский цикл» состоит из 9 стихотворений – перед нами словно 9 «частей» одной большой поэмы. В первом стихотворении от 27.08.1960 г. – признание в любви:

Я люблю тебя, как люблю есть хлеб, обмакнувши в соль,
как проснуться от жажды рано
и пить воду прямо из крана,
как с волнением, радостью и ожиданием
раскрывать посылку, неизвестно откуда, неизвестно с чем,
как впервые лететь в самолете над просторами океана,
как в Стамбуле в сумерки ощущать в себе странную тревогу.
Я люблю тебя, как слова: «Жив еще, слава богу!» [3, с. 215].

Хикмет использует кольцевую композицию, говоря о своей любви: он начинает со сравнения с хлебом (символ жизни) и заканчивает словами о любви к жизни. Также усиливает чувство окрылённости и переполненности любовью прием повтора. Любовь равна жизни, ее различным проявлениям. В стихотворении также использован прием сравнения, в котором прослеживается и определенная градация: есть, проснуться, пить, испытывать волнение, лететь, ощущать... Вера для поэта – источник этой жизни и радости. Любовь – это жизнь и жизнь – это любовь.

Во втором стихотворении от 27.08.1960 г. (в турецком издании 29 августа [2, с. 1735]) Хикмет испытывает чувство глубокой благодарности к Вере, которая дает ему силы жить, вселяет надежду:

Каждый мой день –
пахнувшая неведомым миром дынная долька –
благодаря тебе,
все деревья тянут ко мне плоды только
благодаря тебе,
сколько меда благодаря тебе собираю я с цветов надежды,
даже в одинокие вечера –
анатолийский ковер, смеющийся возле столика, –
благодаря тебе.

И то, что я, завершая путь, не дошел до города, –
мне не так горько – благодаря тебе.

Благодаря тебе – я к себе не пускаю смерть [3, с. 216].

Вера дает поэту силы противостоять смерти, которой он не страшится благодаря ей. Прием повтора («благодаря тебе») усиливает чувства поэта. Вера для него, как и в предыдущем стихотворении – источник жизни.

В третьем стихотворении от 1.09.1960 г. Хикмет рассуждает о смерти – это его философские умозаключения, мысли, которые не дают покоя. Он чувствует скорую разлуку с миром. Центральный образ – это шоссе, навстречу которому огоньки (символ некой надежды).

В четвертом стихотворении от 6.09.1960 г. и пятом от 8.09.1960 г. поэт продолжает размышлять о жизни. Пред нами словно пробуждение ото сна – «что-то меня обуяло, надвинулось и смешалось, как зло и добро, – дерево, стена, стекло одеяло...» [3, с. 217]. Хикмета одолевает страх, волнение, паника, упаднические настроения, о чем свидетельствует анафорический повтор «*duğur dururken*» в пятом стихотворении: «ни с того ни с сего – угрюмый волк начинает выть на луну», «ни с того ни с сего – вижу в могиле свою бледную тень» и т.д. Хикмет пишет о надвигающейся смерти, которая вскоре разрушит его счастье. В данных текстах мы видим, что спасением от нарастающей тревоги и приближающейся смерти вновь является Вера: «твое отраженье», «жёлтая солома» [3, с. 218].

В шестом стихотворении от 18.09.1960 поэт описывает дождливый Лейпциг, он вспоминает о былом. Повтор «и еще» усиливает мотив воспоминаний – прошедшие дни, «свет соломы, который мы не забыли» [3, с. 218].

В седьмом стихотворении от 14.09.1960 года показано начало нового дня – «Шесть утра. Все чисто и ново» [3, с. 218] – это словно награда после тревог. Новый день – это новая жизнь:

И встречаются меня в окне привкус юного и голубого,
а в зеркале след вчерашних морщин на лбу у меня,
и приставший к спине голос, нежный, как пушинка айвы.
и по радио весть из родимого края,
и насыщенный запахом юности и синевы,
буду прыгать с часа на час, как с ветки на ветку птица лесная.
И, надеюсь, милая, там за полночь будет ждать меня снова
привкус нового и голубого,
надеюсь... [3, с. 218].

Возрождение поэта показано через пробуждение всех его чувств. Вера – юная, молодая – олицетворяет полноту жизни: «Привкус юного и голубого, «привкус нового и молодого». О себе он пишет как о человеке с морщинами на лбу (пережитый опыт). Свою любимую он не только видит, но и чувствует, слышит («голос, приставший к спине»). Сравнение Веры с пушинкой айвы говорит о ее красоте, грациозности, легкости. Именно в этом стихотворении Хикмет ощущает Верину присутствие в своей жизни и воспринимает ее практически всеми органами чувств – зрением, осязанием, слухом, вкусом. Стихотворение отличает кольцевая композиция: «привкус юного и молодого» является тем самым кольцом, которое возвращает к юному образу возлюбленной. Голубое – это и небо, и свобода, и вера (параллель с именем любимой) в лучшее. Отсюда и прием сравнения – как «птица лесная» – также свидетельствует о свободе, окрыленности, жизненной энергии, которую поэту дает любовь.

В стихотворении восьмом от 14.09.1960 года (в турецком издании это 23 сентября [2, с. 1741]) и девятом от 27.09.1960 года вновь предчувствие скорой смерти и разлуки: в восьмом стихотворении, построенном как репортаж, их теперь четверо (он, Вера, осень, смерть). В девятом стихотворении встречается образ шоссе, на котором должно произойти свидание: «час свиданья» приближается неотступно (с возлюбленной и со смертью), падают капли на лоб, как на камень – все это усиливает трагическое мироощущение Хикмета.

В турецком и советском изданиях произведений турецкого художника слова находим стихотворение «İnsanların türküleri kendilerinden güzel» («Песни людские прекрасней, чем люди...») от 20.09.1960 года (на русском оно помещено вне цикла), которое было написано в этот лейпцигский период:

İnsanların türküleri kendilerinden güzel,
kendilerinden umutlu,
kendilerinden kederli,
daha uzun ömürlü kendilerinden.
Sevdim insanlardan çok türkülerini.
İnsansız yaşayabildim
türküsüz hiçbir zaman.
Hiçbir zaman aldatmadı beni türküler de.

Türküleri anladım hangi dilde söylenirse söylensin.
Bu dünyada yiyip içtiklerimin,
gezip tozduklarımın,
görüp işittiklerimin,
dokunduklarımın, anladıklarımın
hiçbiri, hiçbiri

beni bahtiyar etmedi türküler kadar... [2, с. 1740]

Перед нами лирическое отступление поэта – его рассуждения о народных песнях, которые он всегда любил, однако и тут песня связана с женщиной: «...я изменял любимой / но песням ее был верен, / и песни мне не изменяли, / я их понимал на любом языке» [3, с. 223]. Мир многообразен, но песни занимают в сердце и душе Хикмета особое место – это словно часть его мировосприятия. Данное стихотворение несмотря на то, что не вошло «Новый лейпцигский цикл», содержит ключ к пониманию личности турецкого поэта, как и другие тексты – «KIRKINCI YILIMIZ» («Наш сороковой год») от 25.09.1960 и «Üstümüze yazdıklarımın hepsi yalan» («Все, что писал о нас, – неправда») от 30.09.1960.

Первое стихотворение – это рассуждение о товарищах, близких Хикмету по духу. Он пишет о людях, которые принесли в жертву свою жизнь ради идеи, свободы. Они были заключены в тюрьмы, были изгнанниками и т.д. О них и себе Хикмет пишет как о сорокалетних, подчеркивая тем самым важный возрастной (и временной) рубеж в жизни человека – молодость, но вместе с тем внутренняя зрелость, опыт. Они, словно спутники на одной общей дороге, и они родились сегодня, в один день (в этом заключены важные идеи: рождение, единение и новый рубеж, новая жизнь):

Herimiz kırkına bastık bu sabah.

Yoldaşlar yeni yeni yıllara! [2, с. 1742]

(«Нам всем исполнилось сорок сегодня утром.

Товарищи, с днем рождения!»).

В стихотворении «Все, что я писал о нас, – неправда» (1960) поэт использует антитезу, что придает стихотворению драматизм и показывает противоречия в душе Хикмета, его волнение от переполняемых чувств. Сначала Вера для него – «недоступные мне гроздья винограда», воображенье, но затем поэт со всей присущей ему эмоциональностью перечеркивает свое утверждение «Все, что я писал о нас, – неправда», громко заявляя:

Нет! То, что я писал о нас, – одна лишь правда –

вся красота твоя, как фрукты на столе

или степная даль, где травы и прохлада;

разлука,

то есть я, – окраинный фонарь и одинокая ограда;

и ревность...

и счастье... [3, с. 221].

Хикмет пишет о себе и своих чувствах. Вера для него – источник счастья. Она – изобилие (прием сравнения – ее красота, как фрукты на столе) и свобода. Он – одинокая ограда без нее. Почему это стихотворение не вошло в «цикл» остается загадкой.

Таким образом, в стихотворениях «Нового лейпцигского цикла», как и в других поздних стихах Хикмета, здесь звучит мотив расставания, приближающейся смерти. Душа поэта переполнена любовью, тоской по Родине, размышлениями о жизни и ее конечности. Спасением является любовь к Вере, которая в стихах поэта осязаема, зрима, она дарует жизнь и излучает свет, вселяет веру и отсрочивает трагический «час свиданья». В стихотворениях, не вошедших в данный «цикл» (из книги В. Туляковой и турецкого издания), мы находим подобные темы и мотивы, которые являются хорошим дополнением к сказанному выше, а также новые.

Библиографический список

1. Тулякова В. Последний разговор с Назымом. М.: Время, 2009. 400 с.
2. Nazim Hikmet Bütün Şiirleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008. 2094 s.
3. Хикмет Н. Стихотворения. Поэмы : пер. с тур. М. : Худож.лит., 1983. 286 с.

РАЗНООБРАЗИЕ НОВЕЙШЕГО АФРОАМЕРИКАНСКОГО РОМАНА

Современный афроамериканский роман отмечен многоголосием и жанровой полифонией. Традиционные элементы сочетаются с новейшими экспериментами, вытекающими из эпохи глобализации и пересмотра культурной парадигмы. Ведущим мастерам слова удалось ярко передать ощущение времени – как прошлого, так и настоящего, а также заглянуть в будущее.

Ключевые слова: афроамериканская литература, роман, жанр, транскультурализм

Modern African American novel is marked by polyphony and genre versatility. Traditional elements are combined with experiments stemming from the era of globalization and rethinking of the cultural paradigm. Leading writers have managed to convey a vivid sense of time – both past and present – and to look into the future.

Key words: African American literature, novel, genre, transculturalism.

Новое столетие отмерило немногим более 20 лет, но для американской литературы это был важный период, ознаменовавшийся двумя Нобелевскими премиями (Боб Дилан, Луиза Глюк) и появлением целого ряда оригинальных произведений, написанных в разных жанрах и стилевых манерах и свидетельствующих о тенденциях, которые, возможно, будут определять литературный процесс в США в ближайшие годы. Поскольку отбор книг, которые кажутся репрезентативными для понимания новейшей американской литературы, представляется делом достаточно субъективным, пришлось обратиться к спискам наиболее серьезных англо-американских изданий, ведущих своеобразный учет имен и названий. В списке «Би-Би-Си. Культура» из 12 лучших книг начала XXI в., изданных в Великобритании, Канаде и США, оказалось 7 наименований произведений американских авторов, представляющих (за небольшим исключением) мульти- или транскультурных авторов: Джеффри Евгенидис, Хунот Диас, Эрнест П. Джонс, Джонатан Франзен, Майкл Шейбон. В более широком списке Би-Би-Си присутствуют имена недавно ушедших первой афроамериканской Нобелевской лауреатки Тони Моррисон и Филипа Рота. В списке Википедии повторяются имена Евгенидиса, Шейбона и добавляется имя нигерийско-американских писателей Чимаманды Нгози Адичи и Теджи Коула и ганско-американской писательницы Яаа Гьяси.

Бросается в глаза присутствие авторов, представляющих национальные меньшинства – как афроамериканцев, индейцев, азиато-американцев, так и формирующихся на наших глазах (тайванские, сингапурские, гонконгские американцы, русскоязычные американцы и т.п.). Можно говорить о движении литературы поликультурных стран к транскультурной или транснациональной литературе, где принципиально важно транскультурное многоголосие писателей, переселяющихся в страны типа США, но не теряющих своей самобытности, тем

более что их не разделяет проблема языка. Транскультурализация становится своеобразной формой гибридизации, взаимопроникновения и взаимообогащения литератур, что наблюдается во всех крупных литературах мира. Среди таких авторов – белоруска Светлана Алексиевич, пишущая по-русски, американские писатели Теджу Коул, Чимаманду Нгози Адичи и Яао Гьяси, греческо-французский писатель Василис Алексакис, британский киприота Алекс Михаэлидис, греко-американец Джеффри Евгенидис, француз из Ливана Амин Маалуф, турецко-немецкий поэт и прозаик Зафер Шеноджак и т.д.

Американская действительность вошла в канву произведений Теджу Коула, Чимаманды Нгози Адичи и Яаа Гьяси как в позитивном, так и в негативном плане. Их романы «Американха», «Открытый город» и «Возвращение домой», отталкиваясь от африканских корней с их мифологизмом и опорой на устное творчество, вобрали в себя и европейско-американскую романную традицию и стали заметным явлением в современной американской и мировой литературе. «Открытый город» представляет собой саморефлексию молодого стажера-психиатра Джулиуса, который, как и сам автор, родом из Нигерии. Место действия – Нью-Йорк, но примерно в середине книги герой летит в Брюссель, благодаря чему в дополнение к актуальным для США темам (терроризм, расизм, историческая память, одиночество человека, экология) возникают отсылки к сегодняшним проблемам Европы (мультикультурализм, политкорректность, мигранты). Герой постоянно возвращается в свое прошлое, вспоминая родину с ее этническими конфликтами и хаосом, нелегкий путь в Европу, откуда он перебирается в США. Разговор о жизни, ведущийся неторопливо, постоянно перебивается воспоминаниями, обрывками бесед со встречными людьми, музыкальными фрагментами, звучащими в голове Джулиуса. Особое место занимают размышления героя и его споры о жизненных ценностях: универсальны ли они, или каждое сообщество определяет только себе присущие черты?

Семейная сага Яаа Гьяси «Возвращение домой» повествует о семи поколениях ветвей семьи, тянущихся от двух сводных сестер, которые не знали о существовании друг друга. Книга стала результатом архивной работы автора, знакомства с документами трех столетий. На побережье Ганы она увидела замок, который станет отправной точкой ее романа. В его верхней части жил англичанин, губернатор провинции, а в подземелье содержались проданные в рабство африканские пленники. Писательница прослеживает судьбу героев а Африке и в США, куда попадает одна из сестер. В книге всего четырнадцать основных героев, но Гьяси удалось создать многомерный мир, идет борьба между добром и злом за душу человека. Гьяси избрала форму романа, увлекательную для сегодняшнего читателя, любящего квесты: он состоит из отдельных глав, связанных друг с другом фигурой главного героя главы, который продолжает семейную историю с тем, чтобы в финале слились судьбы потомков двух сестер Марджори и Маркуса. Как верно замечает Т.Н. Маркова, «Для большинства современных писателей основной тенденцией становится движение в направлении массовой литературы. На границе экспериментальной и массовой культуры функционируют наиболее известные авторские стратегии, все активнее

использующие приемы коммерческой литературы» [1, с. 119]. Драматические ситуации, скрытые тайны, недосказанность, мозаичность повествования, сопоставление судеб африканцев и афроамериканцев, неожиданные любовные истории, отсутствие главного героя усиливают напряжение и способствуют популярности романа.

Публикация в 2001 г. романа Элис Рэндалл «Ветер унесся» (“The Wind Done Gone”; другой возможный перевод названия – «Ветер стих») вызвала настоящий скандал, в который оказались вовлечены Нобелевский лауреат по литературе Тони Моррисон, автор романа «Убить пересмешника» Харпер Ли, другие именитые деятели литературы и искусства, вставшие на защиту Рэндалл. Ее книга стала предметом судебных разбирательств из-за обвинений в плагиате, поскольку в сюжете имеются отсылки к американскому бестселлеру всех времен – роману «Унесенные ветром» М. Митчелл. Удалось доказать, что роман Рэндалл – всего лишь пародия на произведение Митчелл. Писательница создала книгу, отталкивающуюся от «Унесенных ветром», но переосмысливающую прошлое Америки с позиции черной женщины-феминистки. Героиня романа Синара всю жизнь размышляет о своей странной судьбе и сводной сестре по имени Другая (а это Скарлетт О’Хара!), которая определила развитие событий. Это горестные раздумья, в которых сестры – соперницы в борьбе за любовь близких.

Роман Рэндалл «Пушкин и Пиковая дама» (Pushkin and the Queen of Spades, 2004) связан с великим русским поэтом по касательной. Пушкин – это имя сына главной героини, профессора русской литературы Виндзор Армстронг. Конфликт между матерью и сыном проецируется в более широком смысле на конфликт между чернокожими американцами, которые приспособляются к системе, и теми, кто бросает ей вызов. Интерпретируя жизнь русского гения и его сложные отношения с отчизной, семьей, женой, героиня романа приходит к пониманию необходимости не отрешиваться от себя, своей крови, своих предков и тем самым обретает идентичность. Творения А.С. Пушкина дают ей возможность проникнуть внутренним взором в собственную судьбу, увидеть свои ошибки и пересмотреть отношение к жизни. После мучительных переживаний она принимает себя и свое прошлое. Книга полна столкновений культурных символов, подчеркивающих, однако, неразрывную взаимосвязь белой и черной культур.

Удостоенный Пулитцеровской премии роман «Известный мир» (The Known World, 2003) вывел Эдварда П. Джонса в число ведущих мастеров американской прозы. В центре внимания писателя – история черного рабовладельца Генри Таунсенда, его жены и их плантации, которая приходит в упадок после смерти хозяина. Автор создает длинную цепочку эпизодов, характеризующих поведение многочисленных персонажей, связанных с плантацией и перемещающихся в пространстве и времени. Благодаря свободной структуре книги, Джонсу удается убедительно высказаться по важнейшим проблемам расовых взаимоотношений, уроков американской истории и современной Америки. Роман соткан из виньеток, складывающихся в целое благодаря взаимосвязям героев, соединяющим прошлое, настоящее и будущее,

Север и Юг, свободу и рабство, сочувствие к человеку и презрение к нему, доброту и жестокость и т.д.

Для своей книги «Пой, непогребенный, пой!» (Sing, Unburied, Sing, 2017) Джесмин Уорд выбирает жанр «романа дороги», показывая путешествие героини с детьми по сельской глубинке с Юга на Север и убеждая, как мало изменились в США расовые взаимоотношения. Прошлое представлено тюрьмой Парчмен Фарм, где большинство составляют чернокожие и где когда-то сидел глава семьи «папа», а теперь отбыл свой срок муж героини Майкл. Более дальнее прошлое вызывает воспоминания о рабовладельческих плантациях. Э. Рэндалл объясняет тяготение афроамериканского романа к прошлому тем, что «современные афроамериканские романы бьются за будущее, на которое наложило отпечаток прошлое, не ставшее для него помехой. ... Некоторые из нас передвинули главный исторический момент нашего прошлого в период борьбы за гражданские права (1960-е гг.) и формирование разных ветвей идентичности и культуры, которые возникли из него»¹ [3, р. 330]. Роман насыщен призраками прошлого, которые не хотят исчезать, оставляя на всем глубокую печать травматического коллективного опыта афроамериканцев.

Колсон Уайтхед – один из наиболее заметных современных американских прозаиков среднего поколения. В большой мере он продолжает жанровую линию так называемого нео-невольничьего повествования. В романе «Подземная железная дорога» (Пуллитцеровская премия 2017 года, международная литературная Дублинская премия, медаль Карнеги) автор, опираясь на элементы альтернативной истории, выявляет специфическую связь религиозного фундаментализма, лежащего в основании пуританской Америки, с функционированием механизма рабства. Реальность в романе перемежается с вымыслом. Перед читателем возникает мир настоящей подземной дороги, где на каждом отрезке есть свои машинисты и кондукторы, благодаря которым беглой рабыне Коре удастся попасть на Север. В реальности никакой железной дороги не существовало. Писатель фантазирует на тему исторического прошлого афроамериканцев, стремясь подчеркнуть, что прошлое не так уж далеко отстоит от настоящего. В романе сочетаются черты нео-невольничьего повествования, исторического романа и фантастики.

Роман «Мальчики из Никелевской колонии» («Nickel Boys», 2019) принес Уайтхеду вторую Пулитцеровскую премию. Он рассказывает историю исправительной колонии для мальчиков во Флориде, основанной расистом мистером Никелем, где воспитанников подвергают физическому и сексуальному насилию, а некоторых убивают. Толчком к созданию книги стали недавние события в Фергюсоне, Стейтен Айленде в Нью-Йорке и других местах, давших начало движению «Жизнь чернокожих имеет значение». Ситуация главного героя романа Элвуда Кёртиса повторяет стандартные обстоятельства жизни многих чернокожих подростков: они виноваты уже потому, что они черные. Юный Кёртис попадает в колонию за преступление, которого не совершал. «Мальчики из Никелевской колонии» доказывают не только творческий диапазон самого писателя, но и разнообразие современной афроамериканской литературы как важной ветви американского литературного процесса. М. Грэм отмечает, что в

настоящее время многие произведения афроамериканцев преодолевают границы между «высокой» и «массовой» литературой, и в то же время «уничтожаются различия между и внутри жанров» [2, р. 60]. Форма романа, избранная Уайтхедом, находки, выразившиеся в сочетании разных жанровых моделей, определили успех книги у широкого читателя.

Весьма интересна книга Энджи Томас «Вперед, к успеху!» (On the Come Up, 2019). Ее можно причислить к рэп- или хип-хоп-романам, которые отличаются тем, что включают тексты песен в стиле рэп, созданных в виде рифмованных речевок и рваных ритмов. На протяжении романа читатель знакомится с несколькими песнями, в которых героиня выражает свое отношение к происходящему с ней и с окружающими, как и с реакцией людей на них. Книга вышла на гребне волнений, вызванных убийством белым полицейским черного подростка Трейвона Мартина и появлением движения Black Lives Matter, распространившегося по всему миру в знак протеста против полицейского насилия. Писательнице удалось убедительно показать, почему подросток с таким упорством пытается осуществить свое главное желание – выбраться из нищеты и убогой повседневности, осознавая, что талант репера дан ей не просто для того, чтобы нравиться сверстникам. Она занята поиском нужных слов и рифм, в результате чего возникает песня, ставшая ее девизом и метафорой книги – “On the Come Up”.

Современный афроамериканский роман привлекает своей многожанровостью и полифонией. В нем соседствуют традиционные элементы прозы чернокожих писателей и новейшие эксперименты, вытекающие из эпохи постмодерна. Палитра ведущих мастеров поражает своим разнообразием и умением передать ощущение времени – как прошлого, так и настоящего, а также способностью заглянуть в будущее.

Примечание

¹ Здесь и далее – перевод автора. – Ю.С.

Библиографический список

1. Маркова Т.Н. Способы коммуникации «писатель – читатель» в современном медиапространстве // Филологический класс. 2013. № 3(33). С. 119–121.
2. Graham Maryemma. Black Is Gold: African American Literature, Critical Literacy, and Twenty-First-Century Pedagogies // Contemporary African American Literature: The Living Canon / eds Loyalie King and Shirley Moody-Turner. Bloomington & Indianapolis: IUP, 2013. Pp. 55–90.
3. Randall A. Afterword // [Graham, Maryemma. Black Is Gold: African American Literature, Critical Literacy, and Twenty-First-Century Pedagogies / M. Graham // Contemporary African American Literature: The Living Canon / eds Loyalie King and Shirley Moody-Turner. Bloomington & Indianapolis: IUP, 2013. Pp. 328–331.

ПРЕОДОЛЕНИЕ ГЕНДЕРНЫХ СТЕРЕОТИПОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVII ВЕКА С ПОМОЩЬЮ ИМЕЮЩИХСЯ ПЕРЕВОДОВ ЖЕНСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

В статье рассматривается проблема исключенности писательниц XVII века из курсов зарубежной литературы, несмотря на формирование традиции женского литературного творчества в этот период. Для решения этой проблемы предлагается использовать имеющиеся переводы женских текстов на русский язык.

Ключевые слова: семнадцатый век, женское творчество, Лафайет, Севинье, Х.И. де ла Крус, д'Онуа.

The article deals with the problem of the exclusion of female writers of the 17th century from the courses of foreign literature, despite the formation of the tradition of women's literature in this period. To solve this problem, it is proposed to use the available translations of women's texts into Russian.

Keywords: seventeenth century, women's literature, La Fayette, Sevigne, Sor Juana Ines de la Cruz, d'Aulnoy.

Хотя само понятие литературного канона в настоящее время является проблематичным, вопрос адекватной репрезентации литературных произведений того или иного периода еще предстоит решить как в интересах литературоведов, так и для рядовых читателей. Произведения, включенные в учебники и сборники, автоматически становятся частью канона. Именно российский, а до этого советский подход к изучению европейской литературы, воплотившийся в курсах по истории зарубежной литературы и восходящий к идее Гете о мировой литературе, позволяет учащимся получить представление о литературном процессе, не ограниченном одной национальной литературой.

Для литератур прошлых веков значительной проблемой является гендерный дисбаланс в представлении писателей вплоть до полного игнорирования женщин-авторов в программах по истории литературы. Западноевропейская литература XVII века не является исключением. Между тем, в Европе семнадцатого века женщины-писательницы и поэтессы работали в самых разных жанрах художественной прозы и поэзии и в некоторых случаях являлись первопроходцами. Так, в колониях Испании и Великобритании – Мексике и Новой Англии первыми значительными авторами, выпустившими поэтические сборники в XVII веке, были именно женщины – Сор Хуана Инес де ла Крус и Анна Брэдстрит. Во Франции женщины-литераторы существовали в благоприятном для них пространстве салона. Салонные беседы и дискуссии, а также игры и конкурсы давали возможность писательницам овладеть собственным голосом в литературе и совершенствовать свой стиль. Женщинам-

авторам в Англии повезло меньше с собственным пространством, но им удалось создать новаторские произведения в различных жанрах художественной прозы. Можно ли дать представление о роли женщин-авторов в литературном процессе Западной Европы семнадцатого века, используя имеющиеся опубликованные переводы их произведений на русский язык? Хотя в Интернете немало русскоязычных публикаций, посвященных писательницам прошлых веков, обратимся именно к печатным изданиям, ведь, как точно выразилась Т.Н. Маркова, «в ситуации, когда почти не осталось школ, где учат понимать и проживать тексты в полном смысле этого слова, книга становится подлинно культурным актом, она показывает, как можно быть свободным благодаря способности мыслить и сопереживать» [1, с. 29]. Рассмотрим наиболее известные хрестоматии, антологии и отдельные издания произведений писательниц XVII века на русском языке.

Основополагающая хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века под редакцией Б.И. Пуришева, изданная в СССР еще в 1940 году и используемая до сих пор (переиздание 2002 года), содержит произведения трех женщин-авторов из Франции и одной из Англии [2]. Это исключительно прозаики: Мадлен де Скюдери (1607-1701), Мари де Рабютен-Шанталь, маркиза де Севинье (1626-1696), Мари-Мадлен де Лафайет (1634-1693) и Афра Бен (1640-1689). Все четыре писательницы работали в жанре романа (Скюдери, Лафайет, Бен) и в эпистолярном жанре (Севинье). Роман все еще оставался неканоническим жанром в европейской литературе XVII века. Более того, внутри этого жанра существовало важное разделение: с одной стороны, зарождающаяся жанровая разновидность “novel” и, с другой стороны, “romance,” зародившийся во времена античности. Обе жанровые разновидности стали популярны у читателей, особенно “romance,” если мы говорим о Франции и странах континентальной Европы. Для истории женской литературы важен тот факт, что в семнадцатом веке женщины внесли значительный вклад в обе жанровые разновидности романа, а также в различные жанры «малой» прозы, такие как новелла и сказка, и в эпистолярный жанр. В хрестоматии Пуришева представлены примеры галантно-героического романа “romance” («Великий Кир» и «Клелия» Скюдери), романа “novel” («Принцесса Клевская» Лафайет и «Оруноко» Бен) и эпистолярного жанра (Севинье). Скюдери, Лафайет, Севинье и Бен чаще всего встречаются на страницах российских учебников по европейской литературе XVII века, а иногда фигурируют в списках для чтения – в основном это касается «Принцессы Клевской» Лафайет, регулярно издаваемой в русском переводе [3; 4]. Отдельным сборником изданы и «Письма» Севинье [5]. Скюдери считается важным автором галантно-героического романа, Севинье – писательницей, достигшей совершенства в эпистолярной форме, Лафайет – создательницей психологического романа во Франции, а Бен – просветительского и аболиционистского романа в Англии. Что упускают из виду и антологии, и учебники, – это связи между писательницами, как личные, как в случае со Скюдери, Лафайет и Севинье, так и литературные, как в случае Бен и Скюдери, а также Бен и Лафайет. В связи с этим рассмотрим, что такое

литературная традиция применительно к женскому литературному творчеству в Европе XVII века.

Литературная традиция – это не только воспроизводство уже существующих моделей. Традиция предполагает не только наличие образцов художественного творчества, но и самих творцов, выступающих в качестве авторитетов. Мы не пытаемся искусственно сконструировать традицию женской литературы в Европе XVII века и скорректировать литературный канон. Наша цель состоит в том, чтобы показать, что в европейских странах в XVII веке были писательницы, которые осознавали свою принадлежность к женскому полу и выбирали в качестве ориентиров представительниц своего пола, о чем открыто заявляли в своих произведениях. В отличие от частной переписки, их литературные произведения выходили за рамки индивидуального опыта и становились частью художественного наследия эпохи. Особого внимания заслуживают и те писательницы, которые сами становились ориентирами для своих последовательниц. В результате к концу XVII века можно говорить о некоем «пантеоне» выдающихся писательниц – женском варианте литературного канона. Пространство литературной традиции применительно к женской литературе XVII века – это не абсолютное статичное прошлое, а современность, находящаяся в процессе становления и вступающая с прошлым в диалог и в борьбу за первенство («Спор древних и новых» с его прославлением «новой» литературы и отказом от непререкаемого авторитета античной культуры).

Пространство литературной традиции – это виртуальное пространство женского литературного творчества. Если же мы обратимся к более осязаемому, физическому пространству, то следует обсудить еще несколько вопросов. Была ли у писательниц, по выражению Вирджинии Вульф, «своя комната» в Европе XVII века? Писали ли они в исключительно мужской среде и для мужчин, или у них была женская аудитория? Если мы обратимся к Франции, мы найдем физическое пространство, которое имеет решающее значение для развития женской литературной традиции в этой стране. Это пространство салона. Большинство французских салонов семнадцатого века были организованы женщинами, и туда приходили как мужчины, так и женщины. Некоторые из салонов продвигали в основном мужские литературные произведения, но были и такие, которые помогали женщинам найти свой особый голос в литературе. Обратимся к тем салонам, которые дали жизнь писательницам-прозаикам. Первым из них стал салон Мадлен де Скюдери. Он доминировал в культурной жизни Парижа во второй половине XVII века. Встречи назывались «субботами», так как происходили именно в этот день. Благодаря важному документу об этом салоне – «Хроникам суббот мадемуазель де Скюдери», мы можем увидеть способы, с помощью которых, цитируя Анн Дугган, «салон Скюдери функционировал как место для развития и продвижения новой элиты – не говоря уже о производстве текстов» [6, р. 91]. Части самого известного романа Скюдери – «Клелия» (1660 г.) «выросли из салонных игр» [6, р. 91]. Мадлен де Скюдери объединила вокруг себя выдающихся женщин своего времени. Она общалась с мадам де Лафайет, на творчество которой оказала определенное влияние, с

мадам де Севинье, которая с интересом следила за ее произведениями, и с другими современницами. Дружеские отношения связывали Скюдери с поэтессой Антуанеттой Дезульер. Госпожа Дезульер в письме от 1 декабря 1676 года назвала Скюдери «прекрасной и дорогой героиней» и пригласила на чтение пьесы герцога де Невера: «Компания не будет большой, но Вам понравится» [7, р. 467]. Дезульер подхватила у Скюдери эстафету активного участия в литературных конкурсах, правда, не в качестве поэтессы, а в качестве судьи. Близкой подругой Скюдери в последние десятилетия ее долгой жизни была еще одна известная писательница того времени Мари-Жанна Леритье де Вилландон (1664-1734), племянница Шарля Перро, которую любили за ум и добрый нрав.

Антуанетта Дезульер (1638-1694) – единственная французская поэтесса, переводы стихотворений которой включены в русскоязычные антологии европейской поэзии XVII века [8; 9]. В свое время она прославилась как автор идиллий и именно в этом качестве получила известность в России, начиная с конца XVIII века. В русскоязычных антологиях она обычно представлена единственным стихотворением «Моим детям», которое подчеркивает ее образ идеальной супруги и матери. Антологии европейской поэзии XVII века также знакомят русскоязычного читателя с произведениями видной португальской поэтессы Виоланте до Сеу (1601-1693), крупнейшей немецкоязычной поэтессы Катарины Регины фон Грейфенберг (1633-1694) – автора более двухсот духовных сонетов, и звезды первой величины в испаноязычной литературе эпохи Сор Хуаны Инес де Ла Крус (1651-1695). Произведения Грейфенберг также присутствуют в сборниках стихов немецких поэтов в переводе Льва Гинзбурга [10; 11]. На Катарину Регины фон Грейфенберг определенное влияние оказало творчество Мадлен де Скюдери. Учитель Грейфенберг И.В. фон Штуденберг перевел на немецкий роман Скюдери «Клеллия». Кроме того, Грейфенберг и литератор Зигмунд Биркен использовали в своей переписке знаменитую «Карту нежности» Скюдери. Что касается сестры Хуаны Инес де ла Крус, ее произведения, как поэтические, так и прозаические, еще в 1960-е и 70-е годы были дважды изданы отдельным сборником, таким образом, ее творчество наиболее доступно для русскоязычных читателей и исследователей [12; 13].

В антологию американской поэзии включено несколько стихотворений Анны Брэдстрит (1612-1672), сборник стихотворений которой «Десятая муза, недавно появившаяся в Америке» (1650) пользовался в свое время большой популярностью [14]. Интерес к этой поэтессе сохраняется и в наши дни [15; 16].

В сборнике «Испанская новелла Золотого века» присутствуют две новеллы испанской писательницы Марии де Сайяс-и-Сотомайор (1590-1661?) [17]. Это единственная женщина-автор в этом сборнике, произведения которой имели большой успех в XVII-XVIII вв. и были переведены на французский язык. Ее влияние на французских писательниц еще предстоит установить.

В 1690-е годы волшебная сказка становится любимым предметом салонных бесед. Об этом в предисловии к сказке «Мармуазан» говорит Леритье де Вилландон, хозяйка известного парижского салона, считавшегося преемником «Суббот» мадемуазель де Скюдери. Французская литературная сказка конца XVII века широко представлена в русских переводах. Переведены

и изданы на русском не только сказки Шарля Перро, но также отдельные произведения Леритье де Вилландон и ее современниц Катрин Бернар и Комон де ла Форс [18; 19; 20]. Однако «матерью» французской литературной сказки была Мари-Катрин Лежюмель де Барневиль, графиня д'Онуа (1651-1705). Именно она включила сказку о «русском князе Адольфе» в авантюрный роман «История Иполита, графа Дугласа» 1690 года. В то время она вернулась во Францию и стала хозяйкой популярного литературного салона. Сказки графини д'Онуа наиболее доступны российскому читателю, так как в 2015 году в серии «Литературные памятники» вышло их полное собрание на русском языке [21].

Проведенный обзор переводов женских литературных произведений XVII века на русский язык показывает, что в курсы зарубежной литературы можно и нужно включать их сочинения. Особенно это касается жанра романа, эпистолярного жанра и жанра волшебной сказки. Несколько хуже обстоит дело с женской поэзией, однако и здесь имеются отдельные переводы поэтесс XVII века, включенные в антологии.

Библиографический список

1. Маркова Т.Н. Культуртрегерский проект В. Кальпиди в Челябинске // Прагматика поэтики: стратегии продвижения регионального текста. Пермь, 2014. С. 26-31.
2. Пуришев Б.И. (сост.) Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия / Сост. Б.И. Пуришев. М.: Высш. шк., 2002. 686 с.
3. Лафайет М.-М. де. Принцесса Клевская: Принцесса де Монпасье; Графиня де Танд / Мари Мадлен де Лафайет; [Предисл. и примеч. Н.В. Забабуровой]. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1991. 202 с.
4. Лафайет М.-М. де. Принцесса Клевская; Принцесса де Монпансье; Графиня де Танд. Москва: Мир книги, 2008. 254 с.
5. Севинье М. де Р.-Ш. Письма / мадам де Севинье. Санкт-Петербург: Азбука, 2012. 300 с.
6. Duggan, Anne E. *Salonnières, furies, and fairies: the politics of gender and cultural change in absolutist France*. Cranberry: University of Delaware Press, 2005. 288 p.
7. Rathery, Boutron. *Mademoiselle de Scudéry. Sa vie et sa correspondance*. Paris : Léon Techener, 1873. 540 p.
8. Европейская поэзия XVII века / Сост. И. Бочкаревой и др. М.: Издательство «Художественная литература», 1977. 927 с.
9. Колесо фортуны: Из европейской поэзии XVII в. / [Сост. А.В. Парина и др.]. М.: Моск. рабочий, 1989. 637 с.
10. Гинзбург Л.В. Колесо фортуны: Стихи нем. поэтов в пер. Льва Гинзбурга / [Предисл. М. Алигер]. М.: Прогресс, 1976. 245 с.
11. Немецкая поэзия XVII века / В пер. [сост., с предисл. и примеч.] Л. Гинзбурга. М.: Худож. лит., 1976. 205 с.
12. Крус Х.И. де ла. Десятая муза / Пер. с исп. И. Чежеговой. М.: Худож. лит., 1966. 135 с.

13. Крус Х.И. де ла. Десятая муза / Пер. с исп. И. Чежеговой. М.: Художественная литература, 1973. 173 с.
14. Поэзия США. Пер. с англ. / [Сост., вступ. ст., коммент. А. Зверева]. М.: Худож. лит., 1982. 831 с.
15. Шамгулов Ф. Ш. Англоязычная поэзия: Англия, Новая Зеландия, Австралия, Америка: избранные переводы с английского / Фарид Шамгулов. Севастополь: Рибест, 2020. 287 с.
16. Избранные страницы американской поэзии = Selected pages from american poetry / Составление, перевод, предисловие и комментарии Григория Кружкова. Москва: Текст, 2021. 428 с.
17. Испанская новелла Золотого века: Сборник: Пер. с исп. / Сост. З. Плавский. Л.: Худож. лит., 1989. 784 с.
18. Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. Пер. с фр. / Под ред. А. Строева. М.: Худож. лит., 1990. 718 с.
19. Французская литературная сказка XVII-XVIII веков / Пер. с фр. М.: Худож. лит., 1991. 381 с.
20. Сказки былых времен / Пер. с фр. Михаила Яснова; 20 иллюстраций Умберто Брунеллески. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2017. 153 с.
21. Онуа М. К. д' Кабинет фей / мадам Д'Онуа; подгот. М. А. Гистер. М.: Ладомир, 2015. 998 с.

**УЧЕБНАЯ ИГРА КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ИГРЫ ПО ИСТОРИИ ДРАМЫ В РАМКАХ
ДИСЦИПЛИНЫ «ПОЭТИКА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ДРАМЫ»)**

В статье рассматривается игровая деятельность как средство подготовки к дальнейшей деятельности ребёнка в социуме и «первичную стихийную школу». Приводится теоретическая база в виде трудов Аристотеля, Я.А. Коменского, Д. Локка, Дж. Руссо. В работе приводится описание процесса создания и содержание учебной игры по истории драмы, разработанной в рамках дисциплины «Поэтика русской и зарубежной драмы». При разработке игры активно привлекались такие важные источники как «Словарь театра» Б. Пави, историко-теоретический труд «Жизнь драмы» Э. Бентли, книга «Постдраматический театр» Х.-Т. Лемана, учебник «Драма как явление искусства» В.Е. Хализева, многотомное издание по теории драмы А.А. Аникста, теоретический труд «Игровая терапия: искусство отношений» Г.Л. Лэндрет. Приводятся примеры заданий и карточек. Делается вывод о том, что введение игры в учебный процесс со временем становится всё более популярным. Данный вид работы обеспечивает увлекательный учебный опыт для студентов, а также создает образовательный контент, который может быть широко распространен в учебной среде. Образовательные игры выполняют развлекательную функцию, коммуникативную, диагностическую, а также дают возможность ученику социализироваться посредством игры.

Ключевые слова: учебная игра, познавательная деятельности, история драмы, теория драмы, зарубежная драматургия.

The article considers play activity as a means of preparing for the further activities of the child in society and "primary elemental school". The theoretical base is given in the form of the works of Aristotle, Ya.A. Comenius, D. Locke, J. Russo. The paper provides a description of the process of creating and the content of an educational game on the history of drama, developed within the framework of the discipline "Poetics of Russian and foreign drama". When developing the game, such important sources as B. Pavi's Dictionary of the Theatre, the historical and theoretical work The Life of Drama by E. Bentley, the book Postdramatic Theater by H.-T. Leman, textbook "Drama as a phenomenon of art" by V.E. Khalizeva, multi-volume edition on the theory of drama by A.A. Aniksta, theoretical work "Game therapy: the art of relationships" G.L. Landreth. Examples of tasks and cards are given. It is concluded that the introduction of the game into the educational process is becoming more and more popular over time. This type of work provides an engaging learning experience for students and also creates educational content that can be widely shared in the learning environment. Educational games perform an entertaining function, communicative, diagnostic, and also enable the student to socialize through the game.

Keywords: educational game, cognitive activity, history of drama, theory of drama, foreign dramaturgy.

Игра как уникальный деятельностно-социальный фактор, активно формирующий сознание познающего человека, изучается во многих областях науки: философии, педагогике, психологии и др. Аристотель определял ее как развлечение, связывал со всеми формами деятельности человека и считал необходимой формой воспитания ребёнка. По мнению Аристотеля, игра должна подводить познающего субъекта к учению, работе – к различным формам неигровой деятельности: «Препровождение времени не должно состоять в шутках и играх, ибо иначе цель жизни растворится в игре» [1]. В аристотелевских трудах игра – одна из форм миметической деятельности, моделирующей основные формы поведения и наиболее частотные ситуации их применения. Современные исследователи опираются на позиции античных философов и определяют игру как средство эстетического, этического, интеллектуального развития ребёнка.

Изучение теории игр связано с именами Я.А. Коменского, Д. Локка, Дж. Руссо. Я.А. Коменский в работе «Великая дидактика» (1657 г.) определял игру как «необходимое средство воспитания и обучения детей» [2]. Этапными в понимании функций и роли игры стали «Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера: если до него игра трактуется как форма осознания, упражнения и отработки социальных навыков в преимущественно стереотипных ситуациях, то Шиллер впервые заговорил об игре как форме развития творческих способностей. Особое место в истории игровой педагогики занимают труды немецкого психолога К. Гросса, трактующего игру как средство подготовки к дальнейшей деятельности ребёнка в социуме и «первичную стихийную школу, в которой кажущийся хаос предоставляет ребенку возможность ознакомления с традициями поведения людей, его окружение» [3]. Среди последователей К. Гросса можно назвать Э. Клапареда, Р. Гауппа, В. Штерна, К. Бюлера, Н.Д. Виноградова, В.П. Вахтерова и др.

Образовательные игры выполняют следующие функции: развлекательную, коммуникативную, диагностическую, а также дают возможность ученику социализироваться посредством игры. Игра допускает изменение статуса участников коммуникации: «преподаватель – обучающийся» – они становятся в равные позиции, что позволяют ребенку почувствовать себя комфортно и быстрее адаптироваться и усвоить материал.

Применение игры в учебном процессе позволяет активизировать познавательную деятельность учащихся. Как отмечает В.А. Ситаров, учебная игра, являясь одновременно формой организации познавательной деятельности и методом обучения, осуществляется на основе целенаправленно организованной деятельности учащихся по специально разработанному игровому сценарию с опорой на максимальную самоорганизацию учащихся при моделировании опыта человеческой деятельности» [4].

В рамках дисциплины «Поэтика русской и зарубежной драмы» филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического была разработана настольная учебная игра по драматургии. Цель работы заключалась в разработке настольной игры по истории и теории

драматургии для дальнейшего использования в курсах «Истории зарубежной литературы» и «Поэтики современной русской и зарубежной драматургии».

Настольная игра предназначена для студентов-бакалавров, осваивающих программу филологического образования и студентов-магистров, осваивающих программу педагогического образования и направлена на подготовку учащихся в освоении указанных курсов.

При разработке игры активно привлекались такие важные источники как «Словарь театра» Б. Пави [5], в содержании которого отражена динамика художественных театральных форм и зафиксирована переходность современного театра, активно обращающегося как к классической парадигме театрального искусства, так и экспериментирующего с новыми эстетическими подходами. Не менее важен историко-теоретический труд «Жизнь драмы» Э. Бентли [6], в котором дается описание «канонических» жанровых форм и система взаимоотношений актера, материала и зрителя («А изображает В на глазах у С»). Ещё один привлекаемый источник – Книга Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» [7], в которой представлена целая эпоха развития театральной истории. Леман соединяет теорию и историю театра, начиная от «Аристотеля – через Лессинга и Гегеля – вплоть до Вальтера Беньямина и Роланда Барта» [8]. В учебнике Хализева В.Е. «Драма как явление искусства» [9] рассматриваются дискуссионные проблемы драмы и театра, прослеживаются исторические изменения между словом и действием, словом и актёрской игрой. Важным источником является многотомное издание Аникста А. А. по теории драмы [10]. Книга содержит обзор «различных теоретических воззрений на драматическую форму, начиная с античных мыслителей и поэтом, предшественников Аристотеля, и кончая корифеями эстетической мысли конца XVIII века Гёте и Шиллером» [11, с. 218]. Ещё один привлекаемый теоретический труд «Игровая терапия: искусство отношений» [12], в которой рассматривается как через игровую терапию помочь ребёнку выстраивать отношения с обществом. Учебно-практическое пособие Сейбель Н.Э. «Практикум по истории зарубежной литературы (Античная литература)», который «представляет собой сборник заданий, видов самостоятельной работы и проверочных, контрольных и текстовых заданий для изучения истории зарубежной литературы (античная литература) студентами» [13], и направлен на «уточнение траектории самостоятельного освоения студентом материала с целью формирования у него как знаний конкретных тем, так и общепрофессиональных умений и навыков анализа текста и работы с использованием различных методических приемов» [14].

В рамках игры студенты делятся на команды. Команды по очереди вытягивают карточки с вопросами. На ответ даётся тридцать секунд. Если команда не отвечает, то соперники могут дать свой вариант ответа. Карточка идет тому, кто дал правильный ответ, или – в случае его отсутствия – забирается ведущим. Побеждает тот, кто даст большее количество правильных ответов.

В игре представлены задания, которые «направлены преимущественно на знания (запоминание, воспроизведение, понимание) и умения (систематизация по предложенному признаку), то есть предлагают репродукцию как основной

вид деятельности студента и постепенно разнообразят её продуктивной, имитационной (игровой) и творческой» [14, с. 70]. Примеры вопросов и заданий, включенных в игру:

1. Перечислить структурные части классицистической трагедии.
2. Назвать не менее трех известных вам античных драматургов.
3. Откуда взялись ремарки в русских изданиях античных трагедий?
4. У каких авторов в драматургических текстах появляются лирические ремарки?
5. Назвать этапы бытования драмы, когда ремарка была настолько развернутой, что почти вытесняла текст диалогов и монологов.
6. Назвать не менее пяти известных Вам форм театра, которые появились в постдраматическом театре?
7. Назвать не менее пяти существующих в постдраматическом театре синтетические жанровые формы.
8. Исключить «лишний» термин, образ или сюжет из ряда: трагедия, сатирическая драма, прадос, комедия.
9. Соотнести характеристику с жанром драмы: герои-представители третьего сословия, исторический сюжет, авторский сюжет, повседневные и частные события, исторические деятели и мифологические герои, общезначимые события, возвышенный стиль повествования, разговорный стиль повествования, стихотворный текст, прозаический текст.

Комедия	Трагедия

10. Выбрать изменения, произошедшие в тексте постдраматической драмы: исчезает деление на реплики; импровизационная игра актёров; персонажи становятся второстепенными, на первое место выходит зрительское восприятие; поведение героя диктуется не сутью характера, а ситуацией; персонаж пассивен, а его функция рефлексивна; персонажи – это фольклорные маски, исключая индивидуальные черты.

11. Выбрать изменения, произошедшие в метадраме: распад на множество сюжетных линий; кинопоказ внесценических событий; появление ремарок; удвоение (высокий и низкий варианты); 4-х актное построение драмы.

12. Выбрать изменения, произошедшие в постдраматическом театре с конфликтом: если отсутствует герой, то конфликта нет; двойственность конфликта (бытовой и духовный); происходит конфликт зрительского восприятия; зритель втянут в происходящее, интерактивная драма с выбором.

13. Соотнести пьесу и автора:

«Камень»	М. фон Майнбург
«Корабль дураков»	Николай Коляда
«Золотой дракон»	Р. Шиммельпфеннинг
«Top girls»	К. Черчилл
«Про коров»	В. Леванов
«Что случилось после того, как Нора ушла от мужа»	Э. Елинек
«Психоз 4.48»	С. Кейн

14. Расставить идейно-эстетические направления драматургии и театра по хронологии: Экспрессионистская драма, «новая» драма, театр абсурда, экзистенциальная драма, метадрама, постдраматический театр, новая «новая» драма

15. Выбрать из списка пьесы, продолжающие традиции.

а. «Пробуждения весны» Ф. Ведекинда

б. «На улице, перед дверью» В. Борхерта

в. «Вишневый сад» А.П. Чехов

«Левиафан» Д. Лоэр, «Камень» М. фон Майенбург, «Женщина и фронт» А. Польц, Д. Лоэр «Татуировка», Д. Штоккер «Куриная слепота», Й. Розельт «Трюфели», М. Вишnek «Чехов-машина», В. Гавел «Уход», В. Леванов «Смерть Фирса».

Пример карточек, входящих в набор:

<p>ЗАДАНИЕ</p> <p>ВЫБРАТЬ ПРИЁМЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В ЭПИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ: ЗАИМСТВОВАНИЕ СЮЖЕТА, МИНИМАЛИЗМ ДЕКОРАЦИЙ И КОСТЮМОВ, ДОСТОВЕРНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА</p> <p>ЗНАНИЕ</p>	<p>ЗАДАНИЕ</p> <p>РАСПРЕДЕЛИТЬ АВТОРОВ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ ПО СТРАНАМ: БЕН ДЖОНСОН, ЖАН РАСИН, ЛОПЕ ДЕ ВЕГА, ТИРСО ДЕ МОЛИНА, КРИСТОФЕР МАРЛО, УИЛЬЯМ ШЕКСПИР, ПЕДРО КАЛЬДЕРОН, ПЬЕР КОРНЕЛЬ, ЖАН-БАТИСТ МОЛЬЕР, МИГЕЛЬ СЕРВАНТЕС, ДЖОРДАНО БРУНО</p> <table border="1"> <tr> <td>Италия</td> <td>Англия</td> </tr> <tr> <td> </td> <td> </td> </tr> <tr> <td>Испания</td> <td>Франция</td> </tr> <tr> <td> </td> <td> </td> </tr> </table> <p>ЗНАНИЕ</p>	Италия	Англия			Испания	Франция				
Италия	Англия										
Испания	Франция										
<p>ЗАДАНИЕ</p> <p>СООТНЕСТИ АВТОРА И НАЗВАНИЕ ТРУДА ПО ИСТОРИИ НОВЕЙШЕЙ ДРАМЫ</p> <table border="1"> <tr> <td>Х.-Т. Леман</td> <td>Постдраматический театр</td> </tr> <tr> <td>П. Пави</td> <td>Перформансы насилия</td> </tr> <tr> <td>М.Л. Липовецкий</td> <td>Эстетика перформативности</td> </tr> <tr> <td>Э. Фишер-Лихте</td> <td>Словарь театра</td> </tr> <tr> <td>А. Сиерц</td> <td>Театр вам-в-лицо</td> </tr> </table> <p>ЗНАНИЕ</p>	Х.-Т. Леман	Постдраматический театр	П. Пави	Перформансы насилия	М.Л. Липовецкий	Эстетика перформативности	Э. Фишер-Лихте	Словарь театра	А. Сиерц	Театр вам-в-лицо	<p>ЗАДАНИЕ</p> <p>НАЗВАТЬ ЧАСТИ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА, НА ФОТО</p>  <p>УМЕНИЕ</p>
Х.-Т. Леман	Постдраматический театр										
П. Пави	Перформансы насилия										
М.Л. Липовецкий	Эстетика перформативности										
Э. Фишер-Лихте	Словарь театра										
А. Сиерц	Театр вам-в-лицо										

Рисунок 1 – Каточки, входящие в набор

Проведенная серия игр показала, что такая форма работы результативна, поскольку заставляет учащегося мобилизовать знания и быстро актуализировать

содержащуюся в пассивной памяти информацию. Важно, что при этом образуются новые ассоциативные связи, позволяющие участнику игры по-новому систематизировать материал и найти наиболее удобную для него форму его запоминания. Дополнительным стимулом становится ответственность перед членами команды, заставляющая активнее включаться в процесс обсуждения.

Таким, образом, можно сделать вывод, что введение игры в учебный процесс со временем становится всё более популярным. Данный вид работы обеспечивает увлекательный учебный опыт для студентов, а также создает образовательный контент, который может быть широко распространен в учебной среде. Образовательные игры выполняют развлекательную функцию, коммуникативную, диагностическую, а также дают возможность ученику социализироваться посредством игры. Игра допускает изменение статуса участников коммуникации: «преподаватель – обучающийся» – они становятся в равные позиции, что позволяют ребенку почувствовать себя комфортно и быстрее адаптироваться и усвоить материал.

Библиографический список

1. Аристотель. Поэтика. Риторика ; пер. с древнегреческого В. Аппельрота, Н. Платоновой. Санкт-Петербург : Азбук-классика, 2010. 346 с.
2. Коменский Я. А. Великая дидактика. Москва : Книга по требованию, 2021. 320 с.
3. Классификация и определения игры как основного вида деятельности ребенка-дошкольника / АНЭКС-СПБ : [сайт]. – URL: <http://aneks.spb.ru/doshkolnoe-obrazovanie/klassifikatciia-i-opredeleniia-igry-kakosnovnogo-vida-deiatelnosti-rebenka-doshkolnika.html> (дата обращения: 02.04.18)
4. Ситаров В. А. Дидактика : учебное пособие для студентов высших пед. учебных заведения / под. ред. В. А. Слостенина. Москва : издательский центр «Академия», 2004. 386 с.
5. Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
6. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. 368 с.
7. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Москва : ADCdesign, 2013. 311 с.
8. Исаева Н. Театр и его сумерки. О книге Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр» // Театр. № 10. 2013. URL: <https://oteatre.info/teatr-i-ego-sumerki-o-knige-hans-tisa-lemana-post-dramaticheskij-teatr/> (дата обращения: 11.11.2022).
9. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусства, 1978. 240 с.
10. Аникст А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М.: Наука, 1983. 287 с.
11. Штейн А. Теория Драмы в ее историческом движении // Вопросы литературы. 1969. № 2. С. 218-220.

12. Лэндрет Г.Л. Игровая терапия: искусство отношений / Пер. с англ. М.: Междунар. пед. академия, 1994. – 368
13. Сейбель Н. Э. Практикум по истории зарубежной литературы (Античная литература) : учебно-практическое пособие. Челябинск : Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2021. 170 с.
14. Сейбель Н. Э. Система работы с умениями и навыками анализа текста в рамках преподавания истории античной литературы // Античные контексты: дисциплинарные и междисциплинарные стратегии. Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2021. С. 67-73.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В ПРЕПОДАВАНИИ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ И ВУЗЕ

Гимранова Ю.А.,
г. Челябинск

МОБИЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ «CASTLE QUIZ» КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ЗАВЕРШАЮЩЕГО ЭТАПА ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕМЫ

Федеральный государственный образовательный стандарт диктует важнейшую задачу литературного образования – формирование самостоятельной, креативной личности компетентного читателя на уроках литературы, способной к активному творчеству, обладающей критическим мышлением, что предполагает использование новых методов обучения. Мобильные приложения на уроке литературы как в школе, так и в вузе являются эффективным подспорьем для учителя. Навыки грамотного использования данного способа обучения необходимы для изучения будущими учителями-филологами в современной высшей школе. В исследовании были использованы методики сопоставительного и герменевтического анализов. Статья содержит анализ основных проблем использования данного вида работы, рассмотрение основных мобильных приложений, рекомендованных к использованию на конкретном этапе урока, а также проанализированы вид актуальных приложений для урока литературы на примере Castle Quiz.

Ключевые слова: Castle Quiz, мобильное приложение, методика, урок литературы, творческий читатель.

Federal state educational standard dictates the most important task of literary education – the formation of an independent, creative personality of a competent reader in literature lessons, capable of active creativity, with critical thinking, which involves the use of new teaching methods. Mobile applications in the literature lesson both at school and at the university are an effective tool for the teacher. The skills of competent use of this method of teaching are necessary for studying by future teachers-philologists in modern higher education. The study used methods of comparative and hermeneutic analyses. The article contains an analysis of the main problems of using this type of work, a review of the main mobile applications recommended for use at a particular stage of the lesson, and also analyzes the type of relevant applications for a literature lesson on the example of Castle Quiz.

Keywords: Castle Quiz, mobile application, methodology, literature lesson, creative reader.

В настоящее время все активнее вводится в педагогический процесс цифровизация, использование ИКТ методов работы (дистанционное ведение уроков, использование диагностических онлайн-платформ, обращение к мобильным приложениям), что диктует необходимость в высшем педагогическом образовании обучать будущих учителей использованию данных технологий на занятиях.

Организация педагогического процесса с использованием мобильных и ИКТ технологий – это «сложный процесс, требующий серьезного подхода и скоординированных действий администрации учебного заведения и педагогического состава» [1, с. 133]. А применение таких методов на уроках литературы, которые чаще всего строятся на традиционной схеме «прочитали – проанализировали» и далеки от каких-либо технологических новшеств, тем более затруднительно.

Структурирование процесса обучения с помощью системного подхода к мобильным технологиям возможно на разных этапах урока: от мотивации к рефлексии учебной деятельности. Представим образовательные мобильные приложения, которые могут быть использованы педагогами при конструировании образовательного процесса на уроках литературы.

Рассмотрим варианты применения популярных в сети интернет приложений и представим в таблице 1 соотнесение этапа урока по ФГОС с применением мобильного приложения на уроке литературы.

Самыми популярными мобильными приложениями, помогающими в организации урока литературы являются репродуктивные, которые содержат в себе художественные тексты, краткие содержания, пересказы от лица разных персонажей. Такие приложения позволяют учащимся быстрее ориентироваться в тексте, находить необходимые цитаты для анализа («Домашняя библиотека», «Краткие содержания», «Живой пересказ», «Школьная литература», «Книга вслух» и пр.).

Приложения, содержащие вопросники, викторины, тестовые задания, помогают готовиться к контрольным и проверочным работам, а некоторые даже содержат подборки вопросов из ОГЭ и ЕГЭ («ЕГЭра: литература», «Литератор!», «ЕГЭ. Литература», «Castle Quiz» и пр.). Такой вид условно называют обучающим.

Еще выделяют репрезентативные приложения, которые позволяют учащемуся встать на место программиста и создать свои задания, вопросники, тестирования по определенной теме («Testity», «Test maker», «Мои тесты» и пр.).

В статье мы обратимся к анализу методического обучающего приложения «Castle Quiz», которое изначально создавалось как подспорье для подготовки к ОГЭ и ЕГЭ по различным школьным предметам: русский язык, история России, литература, музыка, математика, английский язык, физика, всеобщая история, биология, география, химия, информатика.

В каждом разделе приложения можно выбрать определенную тему и назначить игровую дуэль. Программа сама выбирает онлайн-соперника и с помощью небольшой викторины устанавливает победителя, начисляя баллы за правильные ответы. Обратим внимание на то, что можно выбрать какую-то

конкретную тему или же играть, включив вопросы по всем темам. При этом количество тем ограничено, поэтому мы не сможем воспользоваться данным приложением на всех уроках литературы, если возникнет такая необходимость.

В интересующем нас разделе «Литература» доступно тестирование по произведениям, изучающимся в старших классах, а именно: Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание», Л.Н. Толстой «Война и мир», М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита», А.С. Пушкин «Евгений Онегин», М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени», Н.В. Гоголь «Мертвые души», М. Горький «На дне», А.С. Грибоедов «Горе от ума», А. Платонов «Котлован», А.П. Чехов «Вишнёвый сад», А.С. Пушкин «Капитанская дочка», И.А. Гончаров «Обломов», Н.В. Гоголь «Ревизор», А.С. Островский «Гроза», М.А. Булгаков «Собачье сердце», Н.А. Некрасов «Кому на Руси жить хорошо», А. Солженицын «Матренин двор», Л.Н. Толстой «Анна Каренина», И.С. Тургенев «Отцы и дети», лирика И. Бродского.

Несомненный плюс данного приложения заключается в том, что после пройденного сражения, каждый ученик может посмотреть пояснение к правильному ответу и понять свои ошибки. Допущенные «промахи» не исчезают, они сохраняются в профиле, где можно нажать на кнопку «разобрать ошибку». Таким образом, программа надежно фиксирует в голове ранее неизвестный материал. Кроме того, в приложении есть дополнительные поощрения в виде достижений (яркие эмблемы), рейтинг игроков (уровень участника, а также количество набранных очков), количество побед и поражений, а также возможность клановых битв (участники могут как создавать свои кланы, так и вступать в уже существующие). Все это активизирует интерес учащихся к предмету «Литература».

Следует отметить, что нами была проанализирована бесплатная версия приложения. Платная же предоставляет более широкий выбор тематики заданий, а также безлимитное прохождение уровней в день.

Мы предлагаем методические рекомендации к организации работы с приложением «Castle Quiz» на уроках литературы, которые помогут в планировании деятельности учителя и учащихся. Данные рекомендации были апробированы на практических занятиях со студентами 4 курса филологического факультета ЮУрГГПУ в рамках изучения предмета «Методика обучения и воспитания (по литературе)».

Эти советы отвечают основным целям обращения к мобильным приложениям на уроках в школе:

1. Повышение качества обучения.
2. Разнообразие методов и приемов подачи программного материала.
3. Эффективное использование времени урока.
4. Увеличение проблемно-поисковой деятельности учащихся.

Роль педагога на уроке с применением мобильных методических приложений меняется: он не только координирует деятельность учащихся, но и активизирует ее, консультирует учеников и направляет. Школьники же становятся активными, самостоятельными исследователями художественного

текста. Главной задачей педагога на таком уроке становится создание и обеспечение условий для творческой инициативы учащихся.

Традиционно приемы работы на уроках литературы строятся по времени обращения к тексту художественного произведения: до чтения, во время чтения и после чтения. Приложение «Castle Quiz» лучше всего использовать на этапе после чтения, как завершающем элементе работы с художественным произведением. Работа с текстом после прочтения служит корректировке читательской интерпретации учащихся, углублению восприятия и понимания текста, формулировке выводов об авторской идейно-художественной концепции. На данном этапе можно обратиться к следующим заданиям:

1. Решите вопросы викторины в разделе «Игры в слова».
2. Придумайте вопросы для своей викторины по сюжету произведения.
3. Напишите черты героев, которые можно отметить в их характеристике.
4. Сочините тест по биографии писателя.
5. Угадайте героя по цитате.
6. Создайте квест по мотивам произведения. Определите цель данной игры и те вопросы, которые нужно будет разгадать участникам. Обоснуйте свой выбор.

Также учитель в рамках приложения «Castle Quiz» может провести соревнование между учащимися класса: групповое или индивидуальное. В итоге прохождения соревнования можно выставить отметку, исходя из количества очков, набранных учащимися (в приложении есть возможность просчитать максимальное и минимальное количество баллов и, в связи с этим выставить отметки, заранее просчитав, какое количество баллов какому результату соответствует). Также необходимо заранее озвучить пропорции «балл-отметка», чтобы учащиеся работали более сосредоточенно. Групповое соревнование логично проводить на заключительных уроках семестра или четверти, так как у детей в это время снижается мотивация к обучению ввиду уже сформированных средних баллов. Разделив учащихся на группы и включив использование мобильной игры «Castle Quiz» как первый из этапов соревнования между группами, учитель обеспечит сплоченность команд и увеличит внимание и концентрацию к последующим заданиям.

Функция создания кланов в приложении позволяет еще в начале семестра или четверти разделить класс на несколько кланов и организовать игру, итоги которой будут подводиться с выставлением итоговых оценок. В течение этого времени каждый участник клана должен будет играть в режиме соревнования и набирать бонусные баллы, педагог же будет вести контроль, вывешивать на доске сводную ведомость о том, какой клан какое количество баллов за неделю набрал. Система наблюдения, которая доступна педагогу в приложении позволит вывести различные номинации в поощрительных оценках учащимся, например, «Самый активный игрок», «Игрок, совершивший меньше всего ошибок», «Игрок, набравший большее количество бонусов» и т.д. Таким образом возможно обеспечить вовлечение в игру даже слабоуспевающих учеников, которые ради выведения команды на призовое место, будут проходить игру и повышать уровень знания по литературе.

Таким образом, в процессе обучения с помощью приложения «Castle Quiz» повышается педагогическая мотивация. Но важно помнить, что за игрой стоит образовательный процесс, а задача учителя состоит в том, чтобы позволить ребенку определить свои силы и выполнять серьезную работу увлекательным и продуктивным способом. На уроке необходима такая организация работы с приложением, чтобы учащиеся самостоятельно находили необходимую информацию, обсуждали найденные материалы с одноклассниками и учителем, формулировали выводы.

Использование мобильных приложений на уроках литературы в сочетании с другими методами и приемами организации обучения позволяет усилить мотивацию к изучению предмета, поддерживать интерес, увлеченность процессом, вызывать положительные эмоции и проявлять индивидуальность. Такое обучение является одной из любимых форм работы на занятиях, оно раскрывает творческие возможности детей, вызывает чувства взаимного сопереживания, взаимопомощи в решении сложных задач.

Навыки учащихся свободно ориентироваться в художественном тексте, быстро отвечать на вопросы по содержанию, находить цитаты, знать описание персонажей, соотносить описываемое в книге с историческими реалиями – необходимые условия для развития интерпретационной компетентности в рамках ФГОС. Они позволят не только гармонизировать читательское восприятие, но и вникнуть в содержание художественного произведения.

Обращение педагогом к мобильному приложению «Castle Quiz» позволяет разнообразить учебный процесс, сделать его увлекательным, активизировать внимание учащихся. Несомненно, что в современном мире «рынок обучения с помощью портативных устройств будет расти, что обусловлено потребностью людей в мобильности, быстрым развитием технологий передачи данных» [2, с. 379], поэтому будущие учителя-словесники должны быть обучены и готовы к использованию во время урока литературы мобильных приложений (например, «Castle Quiz»), что, в свою очередь, является одной из первостепенных задач высшей педагогической школы.

Библиографический список

1. Касаткина Н. Н. Исследование готовности студентов вуза к мобильному обучению / Н. Н. Касаткина // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 6. С. 133–138.

2. Хоменко О. В. Реализация мобильного обучения на примере Портала мобильного контента ОмГТУ / О. В. Хоменко // Образовательные технологии и общество. 2018. № 2. Т. 21. С. 374–380.

ТЕМА СКУЛШУТИНГА В ПОДРОСТКОВОЙ ПОВЕСТИ В. ХАРЕБОВОЙ «Я ЗНАЮ КАЖДУЮ МИНУТУ»

В статье рассказывается о таком понятии как «скулшутинг» и его негативных последствиях. Работа осуществлена на материале подростковой повести Влады Харебовой «Я знаю каждую минуту». Автору удалось с помощью изображения частной жизни обычных бесланских школьников усилить терапевтический эффект не только подростковой прозы, но и намеченной проблематики. В выводах мы заключаем, что произведение, главными образами которого становятся подростки, будет полезно для прочтения школьникам, учителям в рамках уроков добра.

Ключевые слова: скулшутинг, Влада Харебова, повесть «Я знаю каждую минуту», исторические сводки, репроспективная композиция, антитеррористический пафос, копинг-стратегия, терапевтическая функция.

The article tells about such a concept as "schoolshooting" and its negative consequences on the material of Vlada Kharebova's teenage prose "I know every minute". By depicting the private life of ordinary Beslan schoolchildren, the author succeeded in enhancing the therapeutic effect not only of teenage prose, but also of the problems outlined. In the conclusions, we conclude that the work, the main images of which are teenagers, will be useful for reading to schoolchildren and teachers as part of the lessons of kindness.

Key words: schoolshooting, Vlada Kharebova, story "I know every minute", historical summaries, reprehensive composition, anti-terrorist pathos, coping strategy, therapeutic function.

Скулшутинг (колумбайн) – вооруженное нападение учащегося или постороннего человека на территорию образовательного учреждения, нередко оборачивающееся массовыми убийствами [1].

В настоящее время во всём мире стали чаще наблюдаться явления скулшутинга. Данная проблема не может не привлечь внимания, поэтому существует ряд статей, обращённых к этой теме. В.Д. Никишин в своей статье «Колумбайн (скулшутинг): сущность, правовая квалификация, криминалистическая диагностика» [3] отражает результаты комплексного юридическо-лингвистического исследования субкультуры «колумбайн» («скулшутинг») с позиций криминологии. Несмотря на некоторую условность устоявшегося термина «скулшутинг», заимствованного из английского языка, автор исходит из того, что под скулшутингом следует понимать любую форму насильственных действий в образовательных учреждениях, совершаемых учащимся (группой учащихся) или посторонним лицом в отношении преподавателей и обучающихся с использованием оружия. Эту тему затрагивает

и А. Слабиев в статье «Кто такие «колумбайнеры», и как школе с ними бороться?»[4]. В ней он обращается к истокам проблемы, вспоминает случаи вооруженных нападений на школы. Ю.И. Карачева в статье «Скулшутинг – школьные нападения» [2] упоминает одно из самых страшных событий в истории Америки – нападение на школу Колумбайн в городе Литтлтон. «Колумбайнеры – прежде всего подражатели...» [2].

Эту актуальную и страшную проблему освещают многие авторы современной подростковой литературы. Они по-своему видят проблему и переносят её в эмотивную плоскость переживаний пострадавших, реализуя терапевтическую функцию литературы.

В повести «Я знаю каждую минуту» В. Харебова рассказывает о вооружённом нападении в 2004 году на школу в Беслане. Из исторических сводок об этом событии известно, что 1 сентября 2004 года группа террористов захватила городскую школу №1, вместе с находившимися там учениками, их родителями и сотрудниками учебного учреждения. Организатором теракта считается чеченский полевой командир Шамиль Басаев, который сам взял на себя ответственность за захват школы.

Жертвами теракта стали более 350 человек, половина из которых – дети. Некоторые из них погибли от выстрелов, другие – в результате начавшегося в здании школы после взрывов пожара.

Отражая это событие в повести «Я знаю каждую минуту», Харебова раскрывает происходящее с помощью рассказчиков-подростков: Марка и Элины. Героиня этой мини-повести тринадцатилетняя Элина оказалась в числе заложников теракта в школе № 1 г. Беслан.

Важнейшим приёмом повести является ретроспективная композиция. Начинается текст со знакомства с Марком, чей портрет поражает физическим здоровьем, в котором сложно узнать в прошлом болеющего 14 летнего подростка. Раскрыть образ персонажа позволяют такие детали, как: «... здоровенный кавказец с черной бородой и выпученными глазами» [5, с. 2]. Однако память о событии, произошедшем 12 лет назад, до сих пор травмирует юношу. В отголосках воспоминаний присутствует и Анжела, общая подруга подростков, с ней связана завязка повести: в обычной прохожей герой-повествователь видит черты Анжелы, но ошибается, испугав девушку, успевшую вызвать полицию. Именно в полиции Марк пишет объяснение, вспоминая травмирующее прошлое. Поэтому жанр произведения – записка-объяснение, имеющая исповедальный характер.

Главным образом, сохранившимся в памяти юноши, является Элина, которую мы видим глазами Марка. Так появляется речевой портрет-впечатление. Он обращает внимание на все подробности её внешности и характера, выделяя такие художественные детали, как: «рыжеватые волосы», «тонкие руки, обхватывающие железную боковинку качели», «ясные глаза» [5, с.7], – всё в этой хрупкой девушке, стремящейся к жизни, кажется ему особенным. После появления Элины Марк начинает меняться в лучшую сторону: он посещает школу контроля, становится более спокойным и жизнелюбивым.

Образ четырнадцатилетнего Марка, близок Элине: «кудрявый худой парень со взглядом, как у хаски» [5, с. 2]. Зоологическое сравнение с собакой выполняет характерологическую функцию, подтверждая такое положительное качество персонажа, как преданность, умение дружить. Он спортсмен, и спорт является той копинг-стратегией, которая отвлекает юношу от мыслей о болезни.

В центре изображения трогательная история двух подростков, дополнить образ которых позволяют и второстепенные персонажи. К таковым относится Анжела – девушка, которая также борется с недугом в клинике, где находятся Марк и Элина. Описывая портрет героини, писательница умышленно противопоставляет ее Марку и Элине, обращая внимание на такие детали, как: «длинные ноги, голубые глаза и черные волосы» [5, с. 8] – яркая внешность – это тоже копинг-стратегия, попытка забыть о болезни и сместить акценты на внешнюю привлекательность.

Другой второстепенный герой, который представлен в рассказе – Алан. Он «выглядел как накачанный бандит из девяностых, и этим радовал. Приятно было, что среди таких крутышей тоже есть диабетики первого типа» [5, с. 12] – говорит о нём Марк. Стилю Харебовой свойственно использование портретов-сравнений, это делает их понятными для читателей-подростков, которым легче постигать жизнь сопоставляя. Алан работает в полиции, диабетом болеет последние 4 года. Для персонажа копинг-стратегией стала любимая работа.

Мы видим обычную жизнь типичных подростков, наполненную заботой о себе и близких: они вынуждены каждый день проверять уровень сахара в организме и принимать инсулин. Персонажи ждут утра, радуются новым встречам.

Привычное восприятие жизни изменяется в кульминации повести. 1 сентября 2004 года для многих жителей Беслана становится роковым. Всех, кто был на линейке, посвященной дню знаний, террористы берут в заложники и не выпускают из школы. Среди них оказывается и Эля.

Автору удаётся очень точно передать состояние людей возле школы. Харебова использует различные приёмы психологизма, чтобы показать переживания персонажей: многие теряют сознания, бьются об стены, кричат, задыхаются. «Когда я увидел женщину, которая уткнулась лбом в стену дома и стонала, мне стало максимально тревожно. Я потолкался в толпе и заметил, что многие в таком состоянии: отчаяние, паника, дрожащие ладони, растерянные взгляды» – рассказывает Марк в записке [5, с. 50]. На улице раздаются крики, слышатся звуки сирен, все люди понимают, что время идёт, убитых и раненых становится больше, но ничем не могут помочь любимым и близким. Даже Алан, которому всегда удавалось сохранять спокойствие, озверев, кричит на всех.

Пейзаж вторит страданиям людей: начинается ливень и создаётся ощущение настоящего потопа, но даже это не испугало собравшихся возле школы. Стресс усиливает болезнь Марка: от нервного истощения у него поднимается температура, падает сахар и герой, обессилив, засыпает. Психологическую функцию выполняет сон о настоящем: юноше снится Эля, просящая о помощи («Эля была уже на самом дне, я еще чувствовал ее: кровь загустела и почти не двигалась. Кровеносные сосуды, а затем и внутренности

постепенно стекленели, сантиметр за сантиметром, превращаясь в тяжелые леденцы. Планета навалилась на тело и давила всей своей тяжестью. Вокруг меня кипела суэта, но я оглох, я был вместе со своей сестрой и знал каждую минуту ее последнего часа. Я принял последнюю слабую волну ее пульса, а дыхание кончилось еще раньше. И слышал, какая наступила тишина, какая немота, вакуум» [5, с. 78]), – этот сон стал пророчеством: утром Марку сообщают, что жизнелюбивая Элина умерла, поскольку не получила вовремя лекарства. Этот день оставляет в душе подростка раны, которые не заживают даже спустя десятилетие.

Так, погружая читателя в мир страданий подростков, отстраняясь от массовых батальных сцен, В. Харебова достигает терапевтического эффекта, позволяя почувствовать антитеррористический пафос. Это произведение непременно должно быть рекомендовано для прочтения как школьникам, так и взрослым.

Библиографический список

1. Виноградова Р.В., Усманова А.А. Словник Dataslov / Р.В. Виноградова, А.А. Усманова. [Электронный ресурс]. URL: <https://dataslov.ru/word/skulshuting> (дата обращения: 22. 09. 2022)
2. Карачева Ю.И. Скулшутинг – школьные нападения / Ю.И. Карачева. [Электронный ресурс]. URL: <https://nsportal.ru/shkola/psikhologiya/library/2020/02/16/skulshuting-shkolnye-napadeniya?ysclid=I9r7sk10bo542138027> (дата обращения: 23.09.2022)
3. Никишин В.Д. Колумбайн (скулшутинг): сущность, правовая квалификация, криминалистическая диагностика / В.Д. Никишин. М.: Lex Russia Наука криминального цикла, 2021. Т. 74 № 11. С 62-74.
4. Слабиев А. Кто такие «колумбайнеры», и как школе с ними бороться? / А. Слобиев. [Электронный ресурс] URL: <http://www.pravoslavie.ru/121772.html> (дата обращения: 23.09.2022)
5. Харебова В. Я знаю каждую минуту / В. Харебова. М.: Абрикобукс, 2021. 80 с.

ИЗ ОПЫТА ПРОВЕДЕНИЯ ОЦЕНКИ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ ГРАМОТНОСТИ СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА

В статье описан и проанализирован опыт автора по оценке читательской грамотности студентов колледжа республики Казахстан. Сделан вывод о необходимости развития у студентов на уроках литературы навыков работы с прозаическим текстом в аспектах ретроспекции произведения, раскрытия его предметного мира, художественных деталей, составления связных текстов, написания эссе, а также развития воображения студентов, их логического мышления.

Ключевые слова: функциональная грамотность, читательская грамотность, читательские компетенции, оценка понимания текста.

The article describes and analyzes the author's experience in assessing the reading literacy of college students of the Republic of Kazakhstan. The conclusion is made about the need for students to develop the skills of working with prose text in the aspects of retrospection of the work, disclosure of its subject world, artistic details, compilation of coherent texts, writing essays, as well as the development of students' imagination, their logical thinking.

Keywords: functional literacy, reading literacy, reading competencies, evaluation of text comprehension.

Грамотность имеет важнейшее значение для социально-экономического благосостояния населения. В мае 2015 года в Республике Корея была принята Инчхонская декларация «Образование–2030», где одной из целей повышения качества образования названо, в том числе владение функциональными навыками грамотности.

В последние годы функциональная грамотность также является предметом международных исследований (Program for International Student Assessment – PISA, проводимой под эгидой Организации экономического сотрудничества и развития (ОЭСР)). В основе функциональной грамотности лежит читательская компетенция.

По результатам PISA – 2018, по исследованию читательской грамотности Казахстан занял 69 место (387 балла), тогда как в 2015 было 52 место, в 2012–63, в 2009–59. Это означало, что Государственная программа развития образования и науки Республики Казахстан на 2016–2019 годы не была реализована, т.к. по индикатору читательской грамотности к 2018г. страна должна была достигнуть 434 балла. В связи с этим фактом, были внесены коррективы в национальный проект «Качественное образование «Образованная нация»» от 12 октября 2021 года, где по оценке качества школьного образования

по результатам теста PISA по чтению, должны будут достигнуты показатели к 2022 г.–392, 2023 г.–392, 2024 г.–392, 2025 г.–450 б. [1; 2].

В новых обстоятельствах процесс обучения студентов в колледже должен быть ориентирован на развитие компетентностей, способствующих реализации концепции «непрерывного образования через всю жизнь». Одной из таких компетентностей и является читательская компетентность.

По мнению Н. Н. Сметанниковой, читательская компетентность – «это качество сохранения прочитанного, сформированное на основе общей культуры человека, обеспечивающее возможность решения возникающих учебно-академических, социальных и профессиональных задач адекватно ситуациям в широком социальном взаимодействии и образовательно-профессиональной деятельности» [2, с. 53].

Наличие определённого уровня функциональной грамотности через формирование и развитие читательских компетенции обуславливает тот образовательный базис развивающейся личности, который следовательно, формирует функциональную грамотность студентов как будущих специалистов.

В связи с этим в колледже необходимо проводить на регулярном уровне оценку читательской грамотности студентов с целью постановки и решения образовательных задач.

Для анализа читательской грамотности студентов в сентябре 2021г. была проведена оценка уровня сформированности читательской грамотности среди студентов по заданиям разработанным на основе методики по разработке заданий, изложенных в статье Н. П. Терентьевой, Е. В. Баталовой «Олимпиада по смысловому чтению как ресурс формирования функциональной грамотности» [3].

Задания оценочной олимпиады для студентов 1 курса были подготовлены на бумажном носителе и включали 2 задания: первое – анализ прозаического текста Н. Г. Гарина-Михайловского «Счастливый день» (макс. –120 балл); второе – творческое «Представьте, что у Вас появилась возможность взять интервью у одного из героев произведений или известного поэта, или писателя (на Ваш выбор). Составьте вопросы и ответы для интервьюера. (макс. – 30 балл). Всего 150 баллов. В олимпиаде приняли участие 10 человек. Результаты представлены в таблице 1.

Таблица 1 – Результаты оценки читательской грамотности студентов гр. Вет-021 (сентябрь 2021г.)

№	ФИО	анализ прозаического текста 120						творческое 30			150	
		приемы	функция пейзажа	значимость предметов	ретроспекции	смысл	законченный текст	вопросы	ответы	объем 5	итог и	%
1	М. Сергей					10					10	11,1
2	Л. Вероника	20	20		10		10	10		10	80	53.3
3	М.Кирилл	20	20	5	10	10		10		10	85	56.7

4	С. Мадияр	10	10	10		10		10	10	10	70	46.7
5	С. Дмитрий		10		10			10		10	40	26.7
6	И. Полина					20		10		10	40	26.7
7	М. Владислав	20				20		10	10	10	70	46.7
8	О. Сарсенбай		20					10		10	40	26.7
9	Д. Вероника	20						10		1	31	20.7
10	У.Глеб	10	10			20		10		10	60	40
	<i>итого</i>	10 0	90	15	30	90	10	90	20	81	52.6	35.5
	<i>Из возможных</i>	20 0	200	200	20 0	200	200	10 0	10 0	10 0		

Читательская грамотность характеризуется активностью субъекта, которая направлена на художественный текст и проявляется в определенных способах его понимания. Анализ и интерпретация рассказа студента по данным заданиям дает возможность диагностировать необходимый уровень для определения читательских умений: Первое задание – раскрывает способность к творческому прочтению, усвоению её на личностном уровне и понимание специфики построения информации, языка художественного произведения.

Второе задание направлено на раскрытие умений студентов вступить в диалог «читатель – автор».

Проводя анализ прозаического текста Н. Г. Гарина-Михайловского «Счастливый день» студенты должны были определить смысл произведения, раскрыть приемы автора, определить функцию пейзажа, значимость предметного мира и ретроспекции.

Смысл рассказа Н. Г. Гарина-Михайловского «Счастливый день» заключается в том, что, потеряв родную дочку, родителей не сломили: они готовы принять в свою семью и удочерить чужого ребенка, так жизнь для семьи начинается снова. Рассказ Н. Г. Гарина-Михайловского «Счастливый день» несет ценности любви, милосердия, которые и наполняют жизнь любого человека радостью и счастьем.

Рассматривая результаты анализа прозаического текста, можно констатировать, что это задание вызвало у студентов больше затруднений, чем при выполнении творческого задания. В-первых, не все студенты умеют различать главных и эпизодических героев, во-вторых, анализируя приемы описания, выделяют лишь внешнее описание героев, которые использует автор для создания образов. Например, определяют главного героя как «крупного, бородатого мужчину» (Мадияр С.). Только один учащийся смог определить внутреннее описание героя «Ася – девушка, которая дарила своим родным счастье и радость» (Владислав М.). Функцию пейзажных зарисовок, определяют верно: «описывает (автор) все в ярких красках и резко погрузился в грусть» (Вероника Л.) – передача горя родителей после смерти Аси, но без деталей «пейзажные зарисовки, по моему мнению, созданы для того чтобы показать, как прекрасен мир вокруг Анны», определяют цель пейзажа –

«почувствовать читателю атмосферу тех мест и событий» (Глеб У.). Верно определили смысл приемов автора в произведении 60% студентов.

Затруднение вызвало определение значимости элементов предметного мира (справились только 20% чел.); смысл описания предметного мира Кирилл М. видит для «*понятия чувств героев*», однако большинство студентов не может сравнить, сопоставить изображаемый предмет – явлений, объектов природы – и найти общие признаки.

Роль ретроспекции в рассказе Глеб У. определяет как «*раскрытие героев и ситуации через воспоминание*». (справились только 30% чел.). 60 % студентов правильно передали смысл рассказа. Четверо студентов передали смыслом кратким пересказом текста.

Срезовые работы студентов в 90% не представляли цельный, связный и законченный текст. Обозначили проблематику и авторский смысл, философскую многомерность произведения смогли 60 % студентов, связав смысл с названием произведения. «Счастливый день» – это «*радостный день, после скорби*», «*второй шанс*», «*день, когда меняется вся жизнь героев*», «*цените, что имеете*» и др.

Работы студентов как ответ на задание в 90% случаях не представляли собой цельный, связанный, законченный текст; также рассказ не нашел эмоционального отклика у студентов, никто не поделился впечатлением о прочитанном.

В творческом задании студентам не представляло сложности в формулировании вопросов героям или авторам произведений, причем их выбор в большинстве случаев – это знаменитые писатели из школьной программы: А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, также Н. Г. Гарин-Михайловский и др. С заданием справились 90% студентов, у 80% студентов объем вопросов был в соответствии с требованием более пяти. Однако воображаемые ответы на вопросы от имени писателя смогли предположить только 20% студентов.

Ниже средних баллов получили Сергей М. – 10б. и Виктория Д. – 31б. Лучшее всего справился Кирилл М. – 85 б. Общий набранный балл равен 52,6 что составило 35.5% максимальной оценки функциональной грамотности читателя.

Анализ показал низкий уровень читательской грамотности. Студенты умеют извлекать те единицы информации, которые прямо названы в тексте, только на основе этого они могут размышлять о прочитанном, высказывать свою позицию, устанавливать логические связи. Также студенты испытывают трудности с формулированием собственных суждений через построение связанного текста (текст понимается фрагментарно и неточно), искажают и интерпретируют смысл образных выражений. Отметим слабое развитие эмоционально-чувственной сферы студентов, понимание ценностно-значимых качеств личности.

Таким образом, очевиден вывод о необходимости развития студентов на уроках литературы навыков работы с прозаическим текстом в аспектах ретроспекции произведения, раскрытия его предметного мира, художественных

деталей, составления связных текстов, написания эссе, а также развития воображения студентов, их логического мышления.

По мнению Н.П.Терентьевой, педагогу важно понимать, что «от умения читать зависит сначала успеваемость ученика по любому предмету, а потом и жизненный успех» ... [5, с. 3]. Поэтому результаты данной олимпиады легли в дальнейшем в основу для разработки Программы по развитию читательских компетенций студентов колледжа.

Библиографический список

1. Нурбаев Ж.Г. Почему казахстанские школьники провалили международный экзамен PISA? // 2020. URL: <https://forbes.kz/process/education>. (дата обращения: 11.11.2022).

2. Об утверждении национального проекта «Качественное образование «Образованная нация» Постановление Правительства Республики Казахстан от 12 октября 2021 года № 726. // URL: <https://adilet.zan.kz>. (дата обращения: 11.11.2022).

3. Сметанникова Н.Н. Как разорвать замкнутый круг// Чтение и грамотность. Размышления в контексте Национальной программы поддержки и развития чтения / сост. Е.И. Кузьмин, О.К. Громова. М., 2007. С. 53-59

4. Терентьева Н.П., Баталова Е.В. Олимпиада по смысловому чтению как ресурс формирования функциональной грамотности // Филологический класс. 2019. №3. С. 108–113.

5. Терентьева Н. П., Баталова Е. В. Смысловое чтение: тексты и тесты: учебно-методическое пособие для высших и средних учебных заведений / Н. П. Терентьева, Е. В. Баталова; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. Челябинск: Южно-Уральский научный центр РАО, 2021. 197 с.

МЕСТО СЕТЕВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ РЕСУРСОВ В ОБУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЕ В ШКОЛЕ

В статье рассмотрена проблема чтения в современном мире. В качестве эффективного средства ее решения выдвигается использование сетевых ресурсов. В качестве примера приведены источники сети Интернет, которые являются наиболее продуктивными и интересными среди всего многообразия медийно-сетевых ресурсов.

Ключевые слова: чтение, читательские компетенции, сетевые ресурсы, Интернет.

The article considers the problem of reading in the modern world. The use of network resources is put forward as an effective method of solving this problem. The article provides as an example those Internet resources that are the most productive and interesting among the variety of media and network content.

Key words: reading, reading competencies, network resources, Internet.

В современном мире сетевые ресурсы и интернет стали неотъемлемой частью жизни каждого из нас. Интернет необходим во всех сферах жизни человека: в работе, учебе и даже отдыхе. Ежедневно мы просматриваем множество страниц и сайтов в пространстве Интернета.

С одной стороны, текст окружает нас сегодня повсюду. Это не только книги в привычном для нас формате, но и реклама, бесконечные билборды и публикации в интернете. Таким образом, читательская грамотность становится наиболее важной компетенцией для современного человека. Однако, с другой стороны, рождаются проблемы в сфере чтения.

1. Снизилась мотивация к свободному чтению, процесс чтения становится более узконаправленным.

2. В современном мире на чтение художественной литературы люди отводят очень мало времени.

3. Возрастает интерес к массовой литературе, носящей развлекательный характер. Растет популярность книг с наименьшей смысловой и духовно-нравственной нагрузкой. Такая литература с легкостью определяется по своему облегченному для восприятия языку с незамысловатыми речевыми конструкциями. Сюжет обычно линейный и достаточно простой для понимания.

4. Главным конкурентом для традиционной книги становятся электронные носители – флешки, смартфоны, планшеты, ноутбуки. Книга в бумажном воплощении вытесняется из жизни человека [1].

Таким образом, становится актуальной проблема продвижения чтения, а популяризировать чтение можно лишь при условии возникновения к нему интереса. Актуальность проблемы состоит и в том, что сетевые ресурсы и Интернет активно проникают в гуманитарную сферу, в том числе в литературное

образование, стимулируя популяризацию книги и чтения среди молодежи. Так, в статье Н. П. Терентьевой звучит важная мысль: «Важен поиск баланса методологии и технологии – литературы, художественного образа, живого слова и цифры» [2].

В связи с этим возникает ряд вопросов. Как вернуть чтение в сферу интересов школьника? Какие ресурсы могут стать подспорьем в нелегком призвании быть учителем литературы? Как встать на одну «волну» с поколением Z?

Для нас, учителей-словесников становится важной миссией мотивировать школьников чтением художественной литературы, необходимой для развития личности. Чтение в интернете захватило около трети младших школьников, из них порядка 60% читают с экрана компьютера, 24% – с помощью электронных книг, 7% – с экрана телефона; 67% – подростков, из них 57% читает с экрана компьютера, 29% – с помощью электронных книг, 19% – с экрана телефона. Бумажные книги предпочитают 48% подростков, только электронные – 23%. Для трети подростков не имеет значения, в каком виде читать [3].

Информацию о книжных новинках и отзывах литературоведов и читателей большинство школьников находит в социальных сетях и блогах, и лишь малая часть посещает другие сайты.

Разумеется, современная литература очень популярна среди современных читателей. Наиболее покупаемыми являются детективные романы, а также целые серии книг, сюжет которых развивается вокруг определенного типа героев. Но даже при такой популярности стоит понимать, что современное литературное образование невозможно без классики. Именно эта литература позволяет формировать читательский вкус.

Жизнь современного школьника наполнена гаджетами, которые упрощают повседневную жизнь. Восприятие книги современным читателем тоже изменилось, так как имеет ее на различных носителях. В связи с этим необходимо адаптировать литературу для современного читателя и создавать книгу сразу в двух носителях, иначе литература потеряет свой статус как социально значимая единица. Появляется необходимость в создании профессиональных виртуальных рекомендательных и образовательных площадок.

Одним из наиболее перспективных направлений работы со школьниками в формировании их читательских компетенций, интереса к чтению и медийно-информационной грамотности является использование сетевых ресурсов.

В Сети Интернет есть множество сайтов, блогов учителей, интересных подкастов. Во всем этом многообразии необходимо выделить наиболее популярные и качественные интернет-хостинги. Так, средством продвижения книги становится буктрейлер. Буктрейлер позволяет визуализировать произведение. Цель таких роликов – пропаганда чтения, привлечение внимания к книгам при помощи визуальных средств. В ходе работы ребенок отыщет «ниточки», которые связывают книгу с современным миром: есть множество экранизаций, как любительских, так и профессиональных, созданных киностудиями. При подготовке буктрейлера можно обратиться к следующим сайтам:

1. BOOKtrailers

Ссылка: <https://booktrailers.ru/>

На данном сайте более четырех тысяч зарегистрированных пользователей, которые выкладывают свои буктрейлеры. Для ознакомления можно будет взять несколько и продемонстрировать их учащимся.

2. Школа вдохновения. Литературные курсы on-line

Ссылка: <https://school-of-inspiration.ru/pamyatka-dlya-sozdaniya-buktrejlera?ysclid=19dwf6v1wr264981703>

Обратившись к этому ресурсу, учащиеся смогут ознакомиться с правилами создания буктрейлера, увидеть примеры.

3. Программы для создания буктрейлера

Ссылка: <https://soft.mydiv.net/win/collections/show-Programmy-dlya-sozdaniya-buktrejlera.html>.

Здесь размещены платные и бесплатные программы для создания буктрейлера. У учащихся будет возможность выбора именно того ресурса, который будет отвечать их возможностям и требованиям.

В сети Интернет набирают популярность электронные журналы. Одним из наиболее интересных является электронный журнал «Папмамбук». Ссылка на сайт: <http://www.papmambook.ru>. Здесь можно найти разнообразные подборки книг по темам, новинки детской литературы, зная о которых учитель сможет понять, что заинтересует юного читателя. Также на сайте публикуются творческие работы подростков. Представим в качестве примера следующую ситуацию. Подросток вдруг узнаете о том, что его знакомый опубликовал на известном сайте свою работу. Не захочется ли ему так же «прославиться»? Возникает ряд вопросов: как опубликовать свое сочинение? О чем писать? Как создается литература? Ответить на эти вопросы поможет именно чтение! И вот он долгожданный «крючок», который подтолкнет подростка к книге. Журнал регулярно проводит конкурсный отбор в собственную редакцию.

Еще один увлекательный сетевой ресурс – образовательная и творческая платформа для учителей и школьников «Книжный шкаф поколения next». Ссылка на сайт: <http://knignyjskaf.blogspot.ru>. Как упорядочить то, что читаешь и сохранить это надолго и быстро восстановить в памяти? Именно здесь Вам в этом помогут – расскажут, как создать и вести электронный читательский дневник. Кроме того, создатели платформы проводят конкурсы на лучший дневник. Придя работать в школу, каждый учитель-словесник сталкивается с проблемой: дети «для галочки» заполняют и ведут читательский дневник, не считая это чем-то интересным и важным. Давайте найдем для них новый формат! Создатели сайта успешно с этим справились, а мы можем воспользоваться их опытом и советами. Учителя могут для себя найти вебинары по проблеме детского чтения.

Сетевые технологии предлагают нам множество других форматов работы. Так, в 2020 году проводился сетевой марафон «ДвестиФет», который был приурочен к юбилею Афанасия Афанасиевича Фета. Участники марафона записывали оригинальное выразительное чтение стихотворений поэта, выкладывая их в социальных сетях под хэштегами #ДвестиФет и

#Фетопредставление. Организатором марафона стала Марина Волкова, создатель группы «Однажды Фет» на платформе социальной сети «ВКонтакте». Марафон захватил читателей не только России, но и других зарубежных стран, что можно отследить по google-картам: на этих картах были представлены абсолютно все участники марафона со всех концов света. Таких марафонов проводится немало, обычно их приурочивают к юбилеям писателей и поэтов. Участие в них поможет осознать учащимся масштабность, всеохватность литературы как культурного явления.

Чтобы такие ресурсы не исчерпали себя, необходимо открывать их школьникам. Чем больше аудитория, тем интереснее и разнообразнее будет контент. Важно понимать, что при большом объеме информации в Интернете не каждый ребенок способен отыскать подобный проект и грамотно им пользоваться. Школа должна выступать проводником между учеником-читателем и читательским интернет-пространством.

Библиографический список

1. Галактионова Т. Г. Чтение школьников как социально-педагогический феномен открытого образования: проблемы исследования: специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования»: Автореферат на соискание доктора педагогических наук Санкт-Петербург, 2008. 14 с. URL: https://lib.herzen.spb.ru/text/galaktionova_6_14_177_190.pdf (дата обращения 27.10.2022).

2. Терентьева Н. П. Трансмедийные проекты студентов-филологов по продвижению книги и чтения: возможности и риски [Электронный ресурс] // Вестник культуры и искусств. 2022. № 2. С. 26-33. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transmediynye-proekty-studentov-filologov-po-prodvizheniyu-knigi-i-chteniya-vozmozhnosti-i-riski?ysclid=laphidir12556792988> (дата обращения 12.11.2022).

3. Проект «Книжный шкаф поколения «Next»: сайт. URL: <http://knignyjshkaf.blogspot.ru> (дата обращения: 01.11.2022)

4. Князева Е. А. Роль интернет-проектов в продвижении чтения художественной литературы в школе [Электронный ресурс] // Язык. Культура. Коммуникации. 2017. № 2. URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/543/699> (дата обращения 28.10.2022).

**О ПРАКТИКЕ РАБОТЫ С ПОНЯТИЕМ
«ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ» В РАМКАХ
ПРОВЕДЕНИЯ ДИСТАНЦИОННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ
ПРОГРАММЫ «КРОСС-КУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ»
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ**

В статье описывается практика организации десятидневного образовательного интенсива для старшеклассников, проведенного в рамках реализации курса дополнительного образования «Кросс-культурная коммуникация». Для учащихся 9–11 классов было актуализировано понятие «Петербургский литературный текст», ставшее основой для реализации проекта по созданию цифрового лонгрида «Петербург: превосходя ожидания», объединившего литературное, кинематографическое и аудиовизуальное творчество школьников.

Ключевые слова: петербургский литературный текст, диалог с искусством, коммуникация, цифровые образовательные инструменты, образовательный интенсив, старшеклассники

The article describes the practice of organizing a ten-day educational intensive for high school students, provided as a part of the implementation of the "Cross-cultural communication" additional education course. For students of grades 9-11, the concept of "Petersburg literary text" was updated, which became the basis for the implementation of the project to create a digital essay "Petersburg: surpassing expectations", combining literary, cinematographic and audiovisual creativity of students.

Keywords: Petersburg literary text, dialogue with art, communication, digital educational tools, educational intensive, high school students.

«Можно почти без преувеличения сказать, что вся русская литература XVIII и XIX веков своим отчим домом полагала Петербург», – пишет Д.Н. Мурин, заслуженный учитель Российской Федерации, известный методист, в статье «Петербургский литературный текст» [1, с. 60], актуализируя для педагогического сообщества и современных школьников понятие, введенное в конце XX века в гуманитарный обиход В.Н. Топоровым [2, с. 7-22].

Учитель-словесник, стремящийся вовлечь в активный образовательный процесс как можно большее количество учеников, учитывающий особенности возрастной психологии, интересующийся конвергентной реальностью и формами существования в ней подростка, неизбежно стремится к привлечению в пространство урока разнообразного аудиовизуального материала, а тренд системы образования – «теоретические и методические подходы к использованию современных медиатехнологий в изучении школьных предметов гуманитарного цикла» [3, с. 161]. Кроме того, перед отечественной школой

поставлена задача реализации национально-регионального компонента ФГОС, и чем более деликатно и изобретательно это воплощено, тем более грамотно осуществляется образование и воспитание человека, взросление которого происходит в городе с богатым культурным наследием. И цифровая образовательная среда становится инструментом, обогащающим форматы проведения уроков, а также проектных и исследовательских работ.

Отдельного внимания заслуживает вопрос отношения к понятию «Петербургский литературный текст» произведений фольклорно-песенной, живописной, графической, кинематографической культуры, художественных репрезентаций образа города в новых медиа. Доктор педагогических наук, профессор Н.М. Свирина пишет: «Диалог <...> старшеклассника с искусством возможен только на уроках, где тема помещена в широкий культурный или историко-культурный контекст, контекст художественной культуры» [4, с. 182]. Модель Н.М Свириной, описывающая поэтапное выстраивание коммуникации с миром искусства через диалог, интерпретацию, ведущую к пониманию многомерности мира и нахождению своего места в нем [4, с. 182], кажется идеальной базой для реализации гуманитарного образовательного интенсифика.

В представленной далее программе была предпринята попытка актуализировать для старшеклассников возраста 15-18 лет понятие «Петербургский литературный текст», выстроить на его основе многоуровневый кросс-культурный диалог, который мог бы послужить содержательным и мотивационным базисом для создания собственных художественных текстов, и далее – для их оформления в цифровой лонгрид, где под понятием «лонгрид» понимается формат представления материала, особенность которого – «большое количество текста, разбитого на части с помощью различных мультимедийных инструментов: фотографий, видео, инфографики и прочих» [5, с. 167].

Интенсивная десятидневная образовательная программа «Кросс-культурная коммуникация» проводилась в каникулярное время на базе Санкт-Петербургского Регионального центра выявления и поддержки одаренных детей и основана на годовом 76-часовом одноименном курсе. Программа была реализована в дистанционном формате, что потребовало от организаторов разработки сложного расписания. Участниками стали 58 старшеклассников, проявивших способности в литературном творчестве, активно участвовавших в региональном и федеральном олимпиадном движении.

Обозначенный возраст был выбран по нескольким причинам. Во-первых, в большинстве программ по литературе, реализуемых в современной отечественной школе, начиная с 9 класса для филологического анализа ученикам предлагаются произведения, относимые В.Н. Топоровым к «Петербургскому литературному тексту». Таким образом все участники программы обладали необходимой пресуппозицией, которая стала объединяющим началом кросс-культурного диалога. Во-вторых, обозначенная возрастная группа – это школьники, уже демонстрирующие способность мыслить аналитически, владеющие азами технологий и методов культурологического, лингвистического, семантического и литературоведческого анализа. Наконец, ученики 9-11 классов зачастую уже получают возможность свободно

передвигаться по городу и могут самостоятельно пройти фрагменты маршрутов обсуждаемых героев, чтобы собрать «фактуру» для создания собственных текстов. При этом следует помнить, что, хотя учеников 9-11 классов принято объединять в условную категорию «старшеклассники», это группа учащихся, неоднородная по возрасту и объему знаний. Организаторы интенсива также учитывали различия в приоритетном для каждого из учеников канале восприятия (аудиальном, визуальном, кинестетическом). В соответствии с этими факторами были подобраны разнообразные форматы работы с опорой на преимущественно цифровую коммуникацию.

На старте программы среди учащихся был проведен опрос, показавший, что школьники из Петербурга и Ленинградской области заинтересованы в углублении знаний по литературе и в работе с новыми цифровыми инструментами. Учащиеся из регионов (7 человек) отметили также стремление познакомиться с городом, который часть опрошенных еще не успела посетить, но о котором сформировала представление с опорой на прочитанные тексты и просмотренные видео.

Содержание образовательного интенсива базировалось на изучении «Петербурга Пушкина», «Петербурга Гоголя» и «Петербурга Достоевского» [6, с. 47-75] через лингвистический, синтаксический и семантический анализ текстов писателей XIX века. Учащимся было предложено поработать с фрагментами труда Н.П. Анциферова «Душа Петербурга», с комментарием Ю.М. Лотмана к «Евгению Онегину», проанализировать иллюстрации А.Н. Бенуа к «Медному всаднику», М.М. Шемякина к «Преступлению и наказанию», графические и акварельные работы петербургского цикла М.В. Добужинского, А.П. Остроумовой-Лебедевой. Из массива текстов XX века школьники познакомились с поэзией О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой, З.Н. Гиппиус, И.А. Бродского, выдержками из прозы В.С. Шефнера, Э.С. Кочергина и С.Д. Довлатова. Из новейшей литературы были выбраны короткие рассказы Т.Н. Толстой и фрагменты малой прозы авторов сборника «В Питере жить: от Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной. Личные истории». Также были организованы погружающие в контекст эпохи рубежа XX–XXI веков «Кинематографические путешествия сквозь время и пространство» по городу из фильмов «Брат» (режиссеры – А. Балабанов, В. Переверзев, 1997 год), «Прогулка» (режиссер – А. Учитель, 2003 год), «Питер FM» (режиссер – О. Бычкова, 2006 год), «Полторы комнаты, или сентиментальное путешествие на родину» (режиссер – А. Хржановский, 2009 год). В интенсив были включены аналитические разборы фотографий Б. Смелова и В.С. Антощенкова. Таким образом организаторам удалось, с одной стороны, обращаясь к уже знакомым старшеклассникам программным произведениям, а с другой, демонстрируя актуальность «Петербургского текста» как сквозной темы для творческой интерпретации, мотивировать участников к изучению образа города в художественных произведениях разных эпох и к созданию собственных текстов, обнаруживающих знание источников и личное отношение к пространству Петербурга.

Программа содержала работу таких форматов, как актовые лекции от организаторов и приглашенных экспертов в начале каждого дня, мастер-классы по работе с цифровыми инструментами, работа с кураторами в малых группах, имитирующей деятельность редакции журнала, занятия в мастерских («Видеоконтент», «Аудиоконтент», «Изображение» и «Текст»), литературные зарядки (система физической активности под мультипликационные ролики, сопровождаемые шуточными зарисовками «Зарядка с Пушкиным», «Прогулка с Достоевским» и пр.), «Кинематографические путешествия сквозь время и пространство», нарративные игры «Петербургская мафия», «Кура в бадлоне» и др., творческая рефлексия в конце каждого дня и итоговое мероприятие – круглый стол «Постскриптум: взгляд на Петербург».

Групповая работа была организована на онлайн-доске Padlet, позволяющей проводить анкетирование, фиксировать рефлексию участников и разрабатывать маршруты героев (а позднее – и собственный путеводитель) на онлайн-карте города. Итоговый продукт – лонгрид «Петербург: Превосходя ожидания» – был сверстан на платформе Tilda (конструктор сайтов, не требующий навыков программирования).

Еще на этапе проектирования образовательного интенсива организаторы обратились к экспертам: научным сотрудникам Государственных литературно-мемориальных музеев Ф. М. Достоевского, А. Ахматовой, Государственного Русского музея, Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО, спикерам АНПО «Школьная лига», профессорско-педагогическому коллективу Института педагогики СПбГУ и Института философии человека РГПУ им. А.И. Герцена. Успешно реализованное социальное партнерство позволило сделать программу полифоничной, насыщенной редким иллюстративным материалом, ценной и для старшеклассников, и для организаторов: администрации, педагогов, тьюторов, учителей.

Авторам программы было важно как актуализировать для школьников понятие «Петербургский литературный текст» в лекционном формате, так и выстроить через аналитическое соприкосновение с реалиями города и его мифом, развивающимся и в историко-культурной перспективе, и в рамках современности, такую работу, результатом которой станет совместный цифровой продукт – лонгрид, для которого школьники собрали банк фотографий, отсняли и смонтировали видеоматериалы, создали тексты-путешествия по городу настоящего и прошлого, записали аудиопрогулки.

Выстраивание диалога вокруг понятия «Петербургский литературный текст» позволяет расширить читательский и зрительский опыт, по-новому открывает город для молодого человека, который взрослеет и воспитывается в контексте отечественной культуры. Цифровые инструменты оказываются помощниками организатора образовательного события гуманитарной сферы, педагога, наставника группы школьников, специалиста организации-партнера, систематизирующего материал для лекций онлайн- и офлайн-форматов. Эти же инструменты могут быть полезны и даже рекомендованы к использованию учителю-предметнику, стремящемуся разнообразить формы работы с текстами разной природы в рамках урока. Настоящая практика может быть

воспроизводима не только в петербургской школе, но и далеко за ее пределами. Она должна обладать высокой степенью вариативности, интегрировать в себя примеры, коррелирующие с региональной спецификой, достижениями культуры к конкретному моменту действительности, стремиться к привлечению широкого круга специалистов, в том числе негуманитарного профиля.

Библиографический список

1. Мурин Д.Н. Слово и смысл: учителю о русской литературе. Санкт-Петербург: Издательство «Пушкинского фонда», 2016. 272 с.
2. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труд. Санкт-Петербург: «Искусство–СПб». 2003. 616 с.
3. Терентьева Н.П. Педагогический подкаст как методический ресурс в обучении студентов-филологов // Литература в контексте современности: сборник материалов XIII Всероссийской научно-методической конференции с международным участием (Челябинск, 10 декабря 2021 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова. Челябинск: ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2021. 188 с.
4. Методика обучения литературе в школе: учебник для студентов филологических факультетов педагогических вузов: в 2 кн. / под общ. ред. д-ра пед. наук, проф. Н.М. Свириной. Кн. 2. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2021. 304 с.
5. Климко А.Ю. Портретный очерк в формате лонгрида // Медиасреда. 2017. № 12. С. 166–169.
6. Анциферов Н.П. «Непостижимый город...» Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / Сост. М.Б. Вербловская. СПб: Лениздат, 1991. 335 с.

ПУТИ АНАЛИЗА ПОВЕСТИ Н.С. ЛЕСКОВА «ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК» И САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ

В статье подняты проблемы современного филологического образования, место самостоятельной работы студентов. На примере изучения повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» автор статьи показывает конкретные пути решения образовательных задач. На первом этапе погружения в текст используются технологии «обучения чтению», «выразительное чтение», «медленное чтение», «комментированное чтение». Следующие этапы предполагают технологию конспектирования и применения научных методик анализа в практике самостоятельного анализа эпизода. Завершающим этапом становится разработка собственных научных студенческих стратегий.

Ключевые слова: самостоятельная работа студентов, комментированное чтение, анализ эпизода, «Очарованный странник» Лескова, мифопоэтика, фольклоризм, амбивалентность.

The article raises the problems of modern philological education, the place of independent work of students. Using the example of studying N.S. Leskov's story "The Enchanted Wanderer", the author of the article shows specific ways to solve educational problems. At the first stage of immersion in the text, the technologies of "learning to read", "expressive reading", "slow reading", "commented reading" are used. The following stages involve the technology of taking notes and applying scientific methods of analysis in the practice of self-analysis of the episode. The final stage is the development of their own scientific student strategies.

Keywords: Independent work of students, commented reading, episode analysis, Leskov's "Enchanted Wanderer", mythopoetics, folklore, ambivalence.

В последние годы, помимо традиционных курсовых и выпускных квалификационных работ, в профессиональной подготовке студента-филолога все больше внимания уделяется такому виду самостоятельной работы, как написание научной статьи, участие в конкурсах научных работ и др. Важно, чтобы тема студенческого исследования имела не только научный интерес, но и обладала определенной степенью новизны. Следовательно, студент должен владеть компетенциями научного исследования, ориентироваться в современных методах и путях анализа литературного произведения. Роль преподавателя в руководстве научной работы студента – показать возможности различных методологических подходов, наиболее репрезентативно интерпретирующих художественный мир писателя. Студенты педагогического вуза имеют возможность применить опыт самостоятельных научно-исследовательских компетенций на педагогической практике.

Практика вузовского преподавания показывает сложности понимания природы лесковского текста, связанные не только с некоторой архаикой стиля

писателя, но в большей степени с несформированностью навыков чтения, направленных на полноценное восприятие художественных смыслов. Первоочередной причиной становится некачественное чтение, низкий уровень филологической и общей эрудиции, к этому добавляется отсутствие живых эстетических впечатлений, неспособность эмоционального отклика на произведения искусства и литературы. Как следствие, сниженная мотивация к чтению классической литературы вообще. Эти же причины определяют драматизм отношений студента-филолога с академической наукой, литературоведением и теорией литературы. Эти вопросы мы поднимали в предшествующих статьях [1]. Таким образом, мы формулируем для себя цели профессиональной подготовки студентов-филологов, они связаны с формированием компетенций «умения читать» и навыков самостоятельной научной работы.

В данной статье речь пойдет о путях анализа повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» и возможностях реализации научного интереса студентов при ее изучении. Мы уделим внимание первоначальной стадии погружения в текст, для нас это следующие технологии: выразительное чтение, медленное чтение, комментированное чтение. Следующий этап – технология конспектирования литературоведческих статей и применение методологии и методики научного анализа в самостоятельной работе по анализу эпизода. И наконец, итоговые результаты могут быть представлены в конспекте урока по изучению повести Н.С. Лескова в школе и в написании и публикации научной студенческой статьи.

Ученые-методисты предложили много интересных путей анализа «Очарованного странника» Большая работа проделана Н.Н. Старыгиной, крупнейшим лескововедом, ею издано серьезное, обширное по охвату произведений писателя методическое пособие в серии «Библиотека учителя» «Лесков в школе» [2]. Предложены методические рекомендации, материалы к урокам по изучению повести Н.С. Лескова. Концепция праведничества, понимание русского национального характера, смыслы заглавия повести, ее жанровая специфика, сказовая форма, фольклорная и житийная традиция – все это составляющие содержательной стороны методических рекомендаций. Предложены разнообразные приемы активации понимания и интереса к тексту повести, варианты организации работы на уроках. Обозначены важнейшие рубрики эмоционально-смысловых центров жизненной истории Флягина и константы текстов Н.С.Лескова: «сказовая ситуация», «сон, видения», характеристика героя рассказчиком и др. Есть рекомендация к просмотру фильма «Очарованный странник» и организации зрительской конференции. Это все неотъемлемая часть анализа «Очарованного странника» в контексте не только школьного, но и вузовского изучения. Однако мы готовы предложить и свое видение путей анализа этой повести.

Одной из важнейших для нас стратегий анализа повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» на первом этапе является чтение текста, «выразительное чтение», «медленное чтение», «комментированное чтение». На практических занятиях читаются вслух и комментируются важнейшие эпизоды

жизненного пути героя. Важно подчеркнуть: звучащее выразительное слово сложного, архаического для современного студента текста Н.С. Лескова проникает в сознание, возбуждает живые эстетические впечатления, эмоциональный отклик молодых людей. Комментированное чтение эпизодов расширяет общую эрудицию, делает зримой далекую от современного читателя жизнь России в ее реалиях второй половины 19 века, позволяет выстраивать горизонты ценностных представлений русского человека. И что очень важно для формирования профессиональной подготовки филолога, вырабатывается филологическая зоркость и эстетическое чутье!

Сложнейшие эпизоды начала повести и ее финала требуют особого внимания «комментированного чтения». Н.С.Лесков мастерски вводит приемы сократического диалога: ситуация беседы, рассказчик-повествователь, современник, человек наблюдательный, прозорливый, его глазами мы видим собеседников, он акцентирует внимание на важных приметах русской жизни, которые будут повторяться и обыгрываться в судьбе главного героя: «та русская скука, от которой весело даже удавиться». Повторяющиеся мотивы губительного пьянства, убийства-самоубийства, а главное, безысходности русской жизни, одним словом, «некуда». Очевидны повторяющиеся мотивы не только в «Очарованном страннике», но и в других узнаваемых произведениях писателя.

Нуждается в выразительном чтении и комментарии эпизод со святейшим Филаретом, его странный сон с апокалипсическим видением. Этот невероятный эпизод в качестве аргумента, примера из жизненной ситуации в духе сократического диалога, его расскажет уже главный герой Иван Северьяныч Флягин, продолжает еще один мотив лесковских текстов – обесценивание жизни человека и актуализация покаяния и греха. С точки зрения жанра, этот маленький эпизод соединяет в себе притчу и анекдот – профанные жанры, но несущие в себе невероятно глубокие смыслы понимания жизни, которыми не обладает культурный герой – и Филарет, высочайший владыко, и слушатели Ивана Северьяныча поначалу относятся к рассказу Флягина и ситуации с недоверием, с непониманием. Между тем, ответ рассказчика еще больше обескураживает: «А потому, что «толщитесь»; ведь это от него же самого повелено, так ведь уже это не переменится же-с».

Финал повести, последние ее страницы, повествующие о пророческом даре героя одновременно анекдотичны и загадочны, мифологичны. Герой, сидя в яме-тюрьме, перемалывает соль, занят очень тяжелой физической работой, молится о более достойном духе, памятуя совет старца «пусть, говорит, помолится, как должно, и тогда, чего нельзя ожидать, ожидает», читает газетки и житие преподобного Тихона Задонского. А далее разворачивается анекдотическая, трагикомическая ситуация, полная метафизических смыслов. Герой начинает пророчествовать, сутью его становится боль за Русскую землю, «за народ помереть хочется». «Повествования своего минувшего он исповедал со всею откровенностью своей простой души, а провещения его остаются до времени в руке сокрывающего судьбы свои от умных и разумных и только иногда открывающего их младенцам». Авторская позиция в финале представлена в ритмизации, стилевой архаике, религиозной символике, символике

литературной полемики с «Современником». Финал однозначно отсылает к жанру эпопеи, герой становится олицетворением могучих потенциальных сил русского народа, ищущего свою правду на путях, ведомых только Божественному провидению. Очевидно, что в комментированном чтении нуждаются важнейшие, ключевые эпизоды повести.

Для освоения самостоятельного анализа лесковского текста необходима предварительная подготовка. Речь идет о компетенциях работы с научными текстами и их отбором. Это один из самых интеллектуально трудоемких путей постижения лесковских смыслов. Изучение научных работ, понимание концепции, методологии, приемов, в том числе оформления научной статьи, не просто углубляет представление о писательской стратегии, но и формирует научное сознание студента-филолога. Мы предлагаем для конспектирования следующие статьи, в которых предложены оригинальные подходы к анализу, проясняющие специфику Лескова-художника. На сегодняшний день существует целый ряд статей и диссертаций, где уделено внимание «Очарованному страннику». Ученые-лесковеды едины во мнении, что лесковские тексты содержат такие модусы художественности, как трагическое и комическое [3], [4], такие константы художественного мира писателя, как мифопоэтика [5], фольклоризм [6], древнерусская традиция [7], принцип амбивалентности [8], [9]. Формат статьи не позволяет нам подробно остановиться на научных концепциях каждого автора в отдельности, это предмет отдельного изложения. Системная работа с использованием технологии конспектирования очень плодотворна и имеет смысл, когда ее результаты наложатся на практическую самостоятельную работу, например, в анализе эпизода. Об этом речь пойдет ниже.

Следующим этапом работы по постижению смысловой и эстетической природы текста Лескова предлагаем анализ эпизода. Примером такого анализа может послужить один из ключевых эпизодов повести «Флягин в татарском плену». Цель анализа – выделить то новое, что открывает Флягину жизнь, новое знание о жизни, и что новое открывается в характере героя и его сознании?

1. Место данного эпизода в истории «хождений» Флягина. Какие события привели Флягина в азовские степи к татарам? (Эпизод на «на перепорках», желание избежать законного наказания за убийство татарина Саввакирея, обида на «своих» христиан, которые хотели сдать Флягина полиции).

2. Каково отношение героя к убийству (какое по счету в его истории?), есть ли понимание греха, покаяния и вообще религиозных ценностей? (Спящее, мифологическое сознание: видит во сне убиенного попа, но не испытывает ни угрызений, ни мук совести; не придает значения пришельцу с «того света», игнорирует его пророчества). Есть ли ценности родной земли? (Легко бежит вместе с татарами в ЧУЖУЮ землю).

3. Какое видение пророчествовало татарский плен? (видения отражают мифологическое сознание героя).

4. Сколько лет провел в ЧУЖОЙ земле? Как он рассказывает о своей жизни в татарском плену? Какие расставляет акценты в своем рассказе? (Например, отношение к нему татар (любили его татары, подрезали ступни,

«подсчитали»), чтобы не убежал), его отношение к собственному пленению, татарские жены, дети, рожденные от него – нехристи!).

5. Какие картины, образы и видения возникают в его сознании, чем они вызваны? (Тоской по РОДНОЙ земле. Он начинает сопоставлять, как здесь и как там, в РОДНОЙ земле. Сравнение в пользу РОДНОЙ земли. Какая литературная традиция? (древнерусская, жанр хождений!)

- Созерцание приазовской степи, ее однообразие, солончаки, а самое главное, осознание чуждости его народно-эстетическим представлениям (Плач его по родной земле дается в фольклорно-поэтических образах «..инда травка прорастет из-под снега, где слезы капали»).

- Актуализируется мотив свободы и возможности покинуть ЧУЖУЮ землю (он видит птичку, бегущую иноходью, как конь!) Сделайте выводы о «новом» знании героя о жизни.

- Видение белого монастыря вызывает в его сознании картины русского КРЕЩЕНОГО мира: русская еда в сравнении с вялым татарским мясом (русские щи, жирные-прежирные, гуси, утки к празднику), пьяненький попик, славящий Христа, просящий бумажку, чтобы завернуть кусок мяса для своей попадейки и т.д. – все это СЧАСТЬЕ, от которого он отлучен!

- Найдите предложение, в котором особенно сильно проявляются чувства героя? «Ах, судари, как это все с детства памятное житье пойдет вспоминаться, и понапрет на душу, и станет вдруг загнетать на печенях, что где ты пропадаешь, ото всего этого счастья отлучен и столько лет на духу не был, и живешь невенчаный и умрешь неотпетый, и охватит тебя тоска, и... дождешься ночи, выползешь потихоньку за ставку, чтобы ни жены, ни дети и никто бы тебя из поганных не видал, и начнешь молиться... и молишься... так молишься, что даже снег инда под коленами протает и где слезы падали — утром травку увидишь».

- Лексическая работа над пониманием устаревшей лексики: памятное житье, понапрет, загнетать на печенях, на духу, в каком значении «пропадаешь» и др;

- «Живешь невенчаный, умрешь неотпетый» – сигналы христианского мира!

- Понаблюдайте над ритмической организацией данного фрагмента. В моменты наивысшего драматического напряжения мы видим ритмическую организацию текста! Стилизацию под народно-поэтическую речь!

6. Важно! Как воспринимают его рассказ слушатели?

7. Какие перемены происходят в сознании героя (не в характере!), что прозревает в его сознании, какие ценности? Речь не идет об обращении к религии!! Это лишь первый серьезный шаг на пути к пробуждению сознания героя. Для человека простого, низового, характерно именно прозревание! От спящего, мифологического сознания к прозреванию! Сознание так и останется мифологическим! В конце повествовательной истории мы увидим, что герой направляется на Соловки, к святым старцам, но он еще не обладает религиозным сознанием, это только мифологически, т.е. интуитивно, осознаваемый порыв! Сидя в яме и читая Тихона Задонского и газеты, в молитвах и трудах, герой стал

пророчествовать! На него снизошло! Мы можем говорить об особенностях авторского религиозного сознания (Лесков был глубоко религиозным писателем), но не героя.

8. Сделайте вывод. Какие проявления обнаруживаются в сознании героя, связанные с мифологическим началом, личностным, а что уже не сводимо к персонажу, имеет отношение к национальной жизни?

Методика анализа данного эпизода опирается на методологию научных статей и применима к анализу любого эпизода из жизненной истории Флягина. Близкая методика анализа, с некоторой адаптацией к школьному анализу была применена в разработке урока в 10 классе при изучении повести «Очарованный странник» Шахматовой Юлией на практических занятиях по методике литературы.

От выразительного чтения, комментированного чтения, через анализ эпизодов, жанровой специфики мы предлагаем перейти к разработке собственных студенческих научных стратегий и определений методики анализа литературного произведения. Примером может послужить студенческая научная статья Макушевой Марии «Природа как ценность в повести Н. С. Лескова «Очарованный странник»: аксиологический аспект [10]. Работа получила 1 место в конкурсе студенческих работ и была напечатана в сборнике конференции молодых ученых в 2019 г.

Таким образом, опыт нашей системной работы по анализу художественного произведения на практических занятиях и самостоятельной работы студентов может стать основанием для собственных научных стратегий студентов-филологов, что на сегодняшний день соответствует современным требованиям вузовского образования.

Библиографический список

1. Поздина И.В. Проблемы изучения лирики Н.А. Некрасова в вузовской практике // В сборнике: Литература в контексте современности. Сборник материалов XIII Всероссийской научно-методической конференции с международным участием. / отв. ред. Т.Н. Маркова. Челябинск: ЗАО "Библиотека А. Миллера", 2021. – 188 с. – С. 148-154.

2. Старыгина Н.Н. Лесков в школе. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. 360 с. (Б-ка учителя-словесника).

3. Майорова О. Опыт реинтерпретации «Очарованного странника» Н. С. Лескова, in: Русско-французский разговорник, или / ou Les Causeries du 7 Septembre: Сборник статей в честь В. А. Мильчиной, Москва, 2015. С. 352–363.

4. Неустроев Д.В. «Очарованный странник» Н. С. Лескова: Генезис и поэтика: дис. канд. филол. наук. М., 2008.

5. Телегин С.М. Национальное и мифологическое у Лескова. «Очарованный странник» // Литература в школе. 1996. № 1. С. 16–19.

6. Горелов А.А. Н.С. Лесков и народная культура. Л.: Наука, 1988. 296 с.

7. Яхненко Е.В. Древнерусские традиции в повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» // Литература в школе. 2003. № 2. – С.19-21.
8. Ранчин А.М. Трансформации агиографического кода в «Очарованном страннике» и принцип амбивалентности в поэтике Н.С. Лескова // Slovene. Институт славяноведения РАН (Москва). 2017, Т. 6, № 2. С. 413-443.
9. Поздина И.В. Жанровая специфика прозы Н.С. Лескова 1860-х годов: монография. Челябинск: Изд-во Челябинского государственного педагогического университета, 2012. 193 с.
10. Макушева М.В. Природа как ценность в повести Н.С. Лескова «Очарованный странник»: аксиологический аспект // В сборнике статей VIII Международной научной конференции молодых ученых. В 2-х частях. Том Часть 2. 2019. С. 18-22.

КОММУНИКАТИВНАЯ РАЗМИНКА КАК ЭЛЕМЕНТ РАБОТЫ НАД ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ГРАМОТНОСТЬЮ СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА

В данной статье рассматривается понятие «функциональной грамотности» и работа над её развитием на парах по литературе. Предлагается набор «карточных игр», направленных, во-первых, на объяснение слова, термина, исторического события, литературного героя, во-вторых, адекватное восприятие и понимание данного объяснения, и в-третьих, формулирование понятного и лаконичного вопроса, способствующего коммуникации. При этом учитывается, что один и тот же набор раздаточных материалов должен функционировать в разных контекстах, способствовать формированию нескольких навыков и давать широкие возможности для увлечения и вовлечения обучающихся в процесс игры. Такого рода разминка, кроме всего прочего, позволяет мобилизовать внимание, мозговую активность, настроить на работу в команде, с одной стороны, и дать возможность проявить свои индивидуальные способности и умения, с другой.

Ключевые слова: Функциональная грамотность, развитие, колледж, игровые технологии.

This article discusses the concept of "functional literacy" and work on its development in pairs in literature. A set of "card games" is proposed, aimed, firstly, at explaining a word, term, historical event, literary hero, secondly, adequate perception and understanding of this explanation, and thirdly, formulating a clear and concise question that promotes communication. This takes into account that the same set of handouts should function in different contexts, promote the formation of several skills and provide ample opportunities for enthusiasm and involvement of students in the game process. This kind of warm-up, among other things, allows you to mobilize attention, brain activity, set up to work in a team, on the one hand, and give you the opportunity to show your individual abilities and skills, on the other.

Keywords: Functional literacy, development, college, game technologies.

Функциональная грамотность определяется как «способность человека вступать в отношения с внешней средой, быстро адаптироваться в ней» [1]. Во многом она становится основой саморазвития и самообразования, активизацией творческих способностей и даёт толчок для выбора своего профессионального пути: «Развитие современной школы ориентировано на последовательное достижение следующих уровней образованности: элементарной грамотности (начальная школа), функциональной грамотности (основная школа)» [2, с. 16]

Леонтьев определяет функционально грамотного человека как «человека, который способен использовать все постоянно приобретаемые в течение жизни

знания, умения и навыки для решения максимально широко диапазона жизненных задач в различных сферах человеческой деятельности, общения и социальных отношений» [3]. Также важнейшей частью функциональной грамотности является способность к адекватной коммуникации обучающихся среднего и старшего звена в соответствии с их возрастом.

Изучение дисциплины «Литература» в педагогическом колледже включает чтение и анализ художественных произведений. Целостное восприятие и понимание текста во многом зависит от сформированности читательской компетенции, включающей также необходимый объём историко- и теоретико-литературных знаний и умений. Перед педагогическим колледжем стоит задача – сформировать у будущего педагога такие качества как мобильность, умение быстро и чётко решать различные задачи, быть конкурентоспособным.

Одним из важных элементов функциональной грамотности является читательская грамотность. Чтение как один из видов коммуникативной деятельности влияет на формирование личности будущего педагога. Одной из проблем современных студентов является отсутствие умений работать с информацией: воспринимать прочитанное, находить определенную информацию и трансформировать её в другую форму.

Помимо большого массива упражнений и тренингов, направленных на формирование этого навыка, имеет смысл использовать микроформаты, среди которых разминка, приходящаяся на начало пары одновременно обучающая, и мобилизующая студентов для дальнейшей работы, занимает едва ли не ведущее место.

Разминка как обучающая, так и игровая, может являться продуктивной формой развития функциональной грамотности. Умение работать с информацией и решение задач являются важными признаками функциональной грамотности.

В рамках дисциплины «Литература», изучаемой в педагогическом колледже, были разработаны наборы «карточных игр», направленных, во-первых, на объяснение слова, термина, исторического события, литературного героя, во-вторых, адекватное восприятие и понимание данного объяснения, и в-третьих, формулирование понятного и лаконичного вопроса, способствующего коммуникации. При этом учитывается, что один и тот же набор раздаточных материалов должен функционировать в разных контекстах, способствовать формированию нескольких навыков и давать широкие возможности для увлечения и вовлечения обучающихся в процесс игры. Такого рода разминка, кроме всего прочего, позволяет мобилизовать внимание, мозговую активность, настроить на работу в команде, с одной стороны, и дать возможность проявить свои индивидуальные способности и умения, с другой.

Первый вариант коммуникативной разминки предполагает работу с карточками. Как ведущий, так и участники игры должны выделить типологические признаки в группе слов и терминов. Например, найти объединяющие характеристики, на основании которых ведущий выделяет один термин, явление или героя из предлагаемого ряда. Таким образом задание

позволяет сформировать как содержательные связи, по принципу «от большего к меньшему», так и причинно-следственные.

Второе задание напоминает известную всем игру «Крокодил». Перед студентами находятся карточки со словами. Задача отвечающего объяснить слова своему партнеру, не используя данное слово, однокоренные слова и перевод. Поскольку важным условием задания является работа на скорость, то студент не просто воспроизводит то или иное определение, понятие, характеристику, он должен продемонстрировать владение терминологией, в том смысле, что у него нет времени озвучивать развёрнутое выученное определение из учебника. Студент должен выделить главные характеристики, опорные слова, концептуальные, дифференцирующие признаки, по которым партнёр должен опознать указанное в карточке слово. Кроме того, в процессе работы, он имеет возможность активно привлечь исторический, культурологический и ассоциативный контекст, через связи с которыми можно объяснить то или иное понятие.

Задача третьего упражнения – собрать картинку из кубиков, опознать изображенный сюжет и его рассказать. Такая работа способствует перекодированию информации из вербальной в визуальную и обратно, что существенно расширяет ассоциативный план восприятия и способствует запоминанию сюжета, а также подключает помимо логики образное, пространственное и колористическое мышление. Существенную роль в данном случае играют и тактильные ощущения, возникающие в связи с тем, что каждый кубик нужно рассмотреть, подержать в руках, воспринять его вес, материал и т.д. В процессе пересказа студент синтезирует все эти впечатления, получает время на осмысление и создает собственный переосмысленный текст.

Ниже приведён примерный терминологический минимум [4]. Слова могут использоваться как все вместе, так и выборочно в зависимости от темы, которая сейчас проходит и степени освоенности материала.

Термины по теории литературы: автор-повествователь, акмеизм, аллегория, аллитерация, амфибрахий, анапест, анафора, антитеза, ассонанс, афоризм, баллада, белый стих, верлибр, гипербола, говорящая фамилия, градация, гротеск, дактиль, деталь, диалог, дольник, драма, завязка, звукопись, идея, инверсия, интерьер, ирония, историзм, классицизм, комедия, комическое, композиция, конфликт, кульминация, лирика, лирический герой, литота, метафора, метонимия, модернизм, монолог, народность, образ автора, ода, оксюморон, олицетворение, очерк, пафос, пейзаж, персонаж, песня, повесть, повтор, подтекст, портрет, постмодернизм, поэзия, поэма, поэтика, притча, проза, психологизм, развязка, рассказ, реализм, ремарка, ритм, риторический вопрос, рифма, роман, романтизм, роман-эпопея, сарказм, сатира, сентиментализм, символ, символизм, система образов, сказ, сонет, сравнение, стиль, строфа, сюжет, тема, тип, трагедия, трагическое, фабула, фольклор, футуризм, хорей, художественное время, художественный образ, экспозиция, элегия, эпиграмма, эпиграф, эпилог, эпитет, эпос, юмор, язык художественного произведения, ямб.

Герои художественных произведений: Чацкий, Онегин, Печорин, Обломов, Простаков, Простакова, Митрофан, Стародум, Правдин, Фамусов, Молчалин, Емельян Пугачев, Петр Гринев, Маша Миронова, Ленский, Татьяна Ларина, Ольга Ларина, Хлестаков, Акакий Акакиевич Башмачкин, Чичиков, Коробочка, Манилов, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин, Катерина («Гроза»), Кабаниха, Дикой, Тихон, Кудряш, Базаров, Николай Перович Кирсанов, Павел Петрович Кирсанов, Аркадий Николаевич Кирсанов, Кукшина, Ситников, Штольц, Ольга Ильинская, Агафья Пшеницына, Андрей Болконский, Пьер Безухов, Наташа Ростова, Марья Болконская, Раскольников, Лужин, Свидригайлов, Порфирий Петрович, Соня Мармеладова, Любовь Андреевна Раневская, Фирс, Лопухин, Мастер, Маргарита, Воланд.

Предложенные задания позволяют активизировать познавательную и речевую деятельность обучающихся и направлены на «уточнение траектории самостоятельного освоения студентом материала с целью формирования у него как знаний конкретных тем, так и общепрофессиональных умений и навыков анализа текста и работы с использованием различных методических приемов» [5].

Библиографический список

1. Лоренц О. В. Формирование функциональной грамотности школьников. Математика в быту. URL: <https://infourok.ru/formirovanie-funkcionalnoy-> (дата обращения: 30.10.22).
2. Перминова Л. М. Формирование функциональной грамотности учащихся : Культурологический подход : учебно-методическое пособие. Москва, 2009. 131 с.
3. Евтыхова Н. М. К вопросу о функциональной математической грамотности учителя начальных классов // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2015. Т. 9. С. 81-85.
4. Мещерякова М. Литература в схемах и таблицах. М.: Айрис-Пресс, 2017. 224 с.
5. Сейбель Н. Э. Система работы с умениями и навыками анализа текста в рамках преподавания истории античной литературы // Античные контексты: дисциплинарные и междисциплинарные стратегии. Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2021. С. 67-73.

БУКТРЕЙЛЕР КАК ТРАНСМЕДИЙНЫЙ ТЕКСТ НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье рассматривается вопрос о «присвоении» текстов классической литературы младшими подростками через создание буктрейлеров. Описан алгоритм работы над буктрейлером как трансмедийным текстом в 5-7 классах.

Ключевые слова: буктрейлер, трансмедийный текст, функциональная грамотность, читательская грамотность.

The article deals with the issue of "appropriation" of texts of classical literature by younger teenagers through the creation of book trailers. The algorithm for working on a booktrailer as a transmedia text in grades 5-7 is described.

Keywords: booktrailer, transmedia text, functional literacy, reading literacy.

Сегодня перед учителем-словесником стоит непростая задача: увлечь подростков чтением произведений, далёких от их восприятия и понимания. Помимо того, что в большинстве случаев школьникам непонятна проблематика текстов 18-19 веков, не вызывает у них отклика и язык и стиль, нацеленные на размеренное, вдумчивое, медленное чтение. В то же время обучающимся необходимо не только освоить определённый пласт культурного наследия («пройти» Державина / Фонвизина / Гоголя / Толстого...), но и осмыслить, «присвоить» его. Поэтому, по мнению А.Н. Архангельского и А.А. Новиковой, современный учитель-словесник должен быть «медиатором» между текстами устоявшегося канона классической литературы, изучаемого в школе, и школьниками; посредником, учитывающим тенденции развития современной культуры, основным признаком которой становится медиатизация, и особенности восприятия информации подростками [1]. Это созвучно идеям Е.С. Романичевой, которая говорит о зарождении «новой методики, которая выстраивается от ученика как (не)читателя, а не от школьного канона, который ему нужно освоить и усвоить при изучении программы. <...> Современная методика обучения предмету должна быть погружена в поле современной культуры в целом» [2, с. 15-16].

В связи с этим актуальным становится использование на уроках разнообразных форм популяризации классических текстов, одним из которых является буктрейлер. В словаре-справочнике «Массовая литература в понятиях и терминах» буктрейлер представлен как короткий видеоролик по мотивам книги, основная задача которого – заинтересовать, заинтриговать читателя рассказом о книге при помощи видео, фотографий, иллюстраций, разворотов книг, перекодировав вербальное в визуальное [3, с. 26]. Авторы словаря-справочника классифицируют буктрейлеры

- по способу визуального воплощения текста (игровые, неигровые, анимационные. Здесь же отметим, что на видеохостинге YouTube на каналах

ряда издательств можно найти и такие типы буктрейлера по визуальному воплощению как «видеолисталка» и «распаковка»);

- по содержанию (повествовательные, атмосферные, концептуальные).

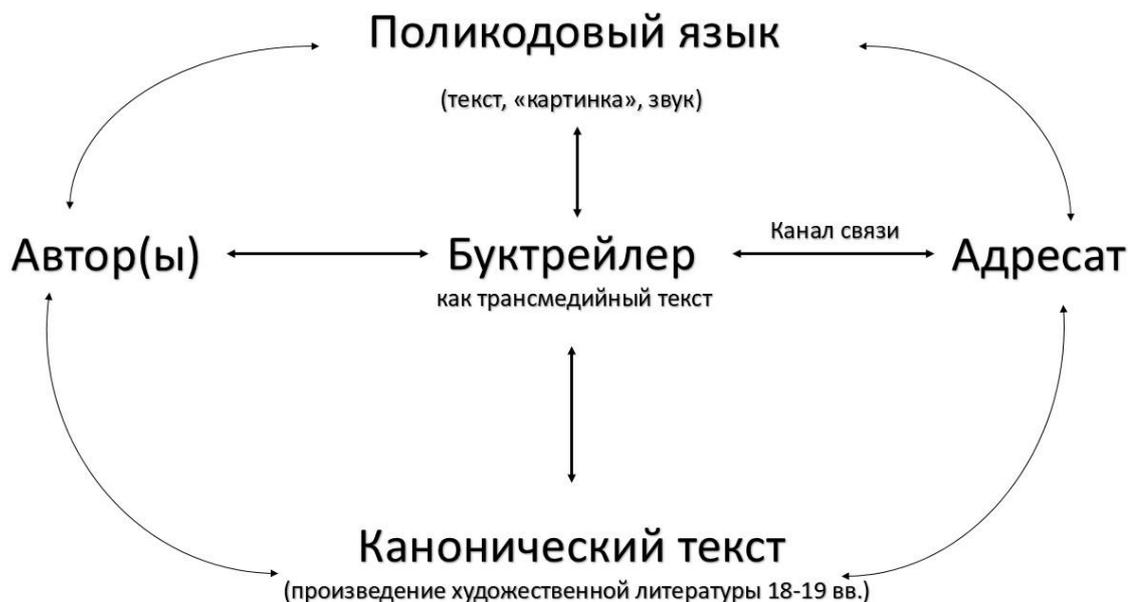
Изначально буктрейлеры создавались исключительно в рекламных целях, однако в настоящее время буктрейлерство становится медиаторством, своего рода искусством [4, с. 86], развиваясь и на любительском уровне. Это в немалой степени поддерживается библиотеками, разного рода конкурсами – как специфическими, нацеленными исключительно на создание буктрейлеров («Страна Читалия» <https://xn--80aaa5abrkwikf2d3f.xn--p1ai/>), так и иными, пропагандирующими книги и чтение (например, в ежегодном городском конкурсе детского и юношеского творчества «Моя любимая книга», который проводится Комитетом по делам образования г. Челябинска, есть соответствующая номинация) – и использованием буктрейлеров в школьной практике.

Камнем преткновения в данном случае могут стать суждения, высказанные ведущим специалистом по книговедению, профессором МПГУ Ю.В. Щербининой: «Способны ли такие практики [как буктрейлер] повысить интерес к чтению? Возможно. Способы ли они повысить качество чтения? Сомнительно» [4, с. 86]. Так ли это? Попробуем разобраться.

Использовать буктрейлер на уроке литературы можно в разных формах: как предтекстовую стратегию (для этого подойдут уже готовые ролики, которые можно найти на видеохостинге YouTube или на специализированных сайтах, например <http://www.booktrailers.ru/>), так и как послетекстовую, используемую в качестве рефлексии. Наиболее ценным и обоснованным с методической точки зрения нам представляется второй вариант, когда буктрейлер демонстрирует интерпретацию обучающимися прочитанного – основанную на диалоге с художественным произведением, с опорой на его содержательные компоненты (проблему, пафос, идею, образную систему и т.п.) – «через медиа» [5].

В обосновании коммуникативной сущности буктрейлера как трансмедийного текста оттолкнёмся от известной модели речевой коммуникации Р.О. Якобсона, поставив в центр не «обычный» текст, а поликодовый, трансмедийный, которым по своей сути является буктрейлер (Рис. 1).

Рисунок 1. Буктрейлер как текст в модели речевой коммуникации



Рассматривая буктрейлер в таком контексте, ещё раз подчеркнём, что этот *трансмедийный* текст является отражением восприятия, интерпретацией «традиционного» текста культуры 18-19 веков личностью его авторов – подростков 21 века. Для этого они используют поликодовый язык (текст, видео, звук, элементы геймификации), понятный адресату – в нашем случае одноклассникам, сверстникам. Этот момент представляется нам крайне важным: подростки «переводят», «перекодируют» тексты прошлых эпох с учётом собственной концептуальной и языковой картины мира, то есть при создании буктрейлера делают акценты на тех аспектах, которые будут интересны читателям *их* возраста, *их* круга, выбирают «код», соответствующий *своей* аудитории: текст (цитаты и комментарии к ним при необходимости), визуальный ряд, музыкальное сопровождение и т.д.

В сети интернет можно встретить множество рекомендаций по созданию буктрейлеров, но так как наша цель использования буктрейлера на уроке литературы не столько заинтересовать произведением (оно уже прочитано в классе), сколько поделиться его восприятием и предложить собственную интерпретацию, поделимся алгоритмом работы по созданию буктрейлера «с нуля» в 5-7 классах.

Для первого знакомства с буктрейлером как формой презентации книги желательно выделить отдельный урок, который проводится с использованием технологии проектного обучения.

На первом этапе ребятам предлагается последовательно посмотреть два ролика: трейлер к фильму по литературному произведению и буктрейлер по этому же произведению (важно, чтобы это не было то произведение, на который предстоит сделать буктрейлер). После каждого видео обсуждается, какие чувства, эмоции возникли после просмотра, что показалось интересным. Здесь же отметим общее и различное в обоих роликах. Ребята скажут, что оба носят рекламный характер, только один рекламирует фильм, а второй – книгу. На этом этапе вводится и обсуждается понятие «буктрейлер».

Далее работаем только с образцами буктрейлеров (одним или несколькими, в зависимости от поставленной задачи). Во время повторного просмотра просим ребят выделить его характерные особенности – то есть обращаем внимание на «полицодовый язык»: наличие текста, его особенности, визуальный ряд (игровой, неигровой, анимационный), звуковое оформление, содержательный компонент (повествовательный, атмосферный, концептуальный), отмечаем временные границы буктрейлера.

Если в школе есть технические возможности, этот этап можно провести в группах, предложив для просмотра каждой группе свой образец. Отметим, что выделенные особенности станут основой для критериев оценивания буктрейлера. Это важно, так как при работе над буктрейлером обучающиеся будут опираться именно на них.

Далее подростки – самостоятельно или совместно с учителем – разрабатывают план работы над буктрейлером. Для этого определяют его тип, отбирают литературный материал (цитаты, фрагменты текста, которые будут визуализированы или прокомментированы), определяют роли в группе, если выбран групповой вариант создания буктрейлера (сценарист, оператор, монтажёр; если необходимо – костюмер, гримёр).

Буктрейлер презентуется и оценивается по совместно разработанным на уроке критериям. Если нет возможности выделить отдельный час на презентацию, можно, предварительно оговорив с обучающимися сроки сдачи оценочных листов, предложить разместить ролик в соцсетях или в облачных сервисах, поделившись ссылкой с учителем и одноклассниками.

Таким образом, создание буктрейлера развивает у младших подростков основные аспекты функциональной грамотности: читательскую, информационную (отбор, структурирование, интерпретация, оценка); мягкие навыки (системное мышление, креативное мышление, критическое мышление, работа в команде, принятие решений, эмоциональный интеллект). Однако самым главным результатом, на наш взгляд, является формирование интереса к каноническим текстам школьной программы, расширение возможностей их восприятия и интерпретации за счёт возможности «перекодирования», а в итоге – «присвоения» тематики и проблематики произведений классической литературы.

Библиографический список

1. Архангельский, А.Н., Новикова, А.А. Трансмедийный поворот в стратегиях обучения: нарративные практики на уроках литературы // Вопросы образования. 2021. № 2. С. 63-81.

2. Романичева, Е.С. «Сад расходящихся тропок»: о разных способах освоения канона в школьных образовательных практиках // Вестник МГПУ. Сер. «Педагогика и психология», № 3. С. 8-18 URL: <https://rffi.1sept.ru/file/2020/11/87398e69-660f-41d5-90c4-98897ee36ebf.pdf> (дата обращения 21.02.2022).

3. Черняк, В.Д. Массовая литература в понятиях и терминах : учеб. словарь-справочник. 2-е изд., стер. Москва : Флинта, 2015. 192 с.
4. Щербинина, Ю.В. Время библиоскопов: Современность в зеркале книжной культуры. Неолит, 2020. 416 с.
5. Дженкинс Г. Конвергентная культура. Рипол-Классик, 2019. 384 с.
6. Асонова Е. Классика в зеркалах современной литературы // Детские чтения. 2019. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassika-v-zerkale-sovremennoy-literatury> (дата обращения: 28.02.2022).
7. Болотнова, Н.С. Филологический анализ текста : учеб. пособие. Москва : Флинта : Наука, 2009. 519 с.
8. Романичева Е.С., Пранцова Г.В. Читатель. Чтение. Книга. Словарь-справочник. Библиомир, 2018. 208 с.
9. Терентьева Н.П. Индивидуально-личностные читательские маршруты в исследовании литературы школьниками: ценности и смыслы // Поддержка и развитие чтения в библиотечном пространстве России. М.: МЦБС, 2007. С. 79–86.
10. Терентьева Н.П. Исследовательская деятельность по литературе: этап послепроектной рефлексии // Вопросы организации системной работы по выявлению, развитию и поддержке интеллектуально и творчески одаренных учащихся. Сб. статей / Под ред. О.М. Исаевой. Челябинск: Проспект-центр, 2011. С. 74–80.
11. Терентьева Н.П. Смыслоактуализирующая рецепционная установка на анализ и интерпретацию литературного произведения // Филологическое образование: современные стратегии и практики: сб. научно-методических статей. Вып. 2. СПб.: Изд-во ЛОИРО, 2012. С. 41–47.

ПРОБЛЕМА ШКОЛЬНОГО БУЛЛИНГА В СОВРЕМЕННОЙ ПОДРОСТКОВОЙ ПРОЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Е.НЕМЕШ «СУБТИТРЫ» И Е.БОДРОВОЙ «ДОМ, В КОТОРОМ ЖИВЕТ ГРОМ»)

Статья посвящена актуальной на сегодняшний день теме – проблеме буллинга в школьной среде. Данный феномен рассматривается на материале произведений Е. Немеш и Е. Бодровой. Цель работы – выявить и проанализировать факторы риска, способствующие развитию ситуации школьного буллинга. На основании проведённого литературоведческого анализа произведений подростковой прозы мы выделили основные причины травли среди детей: физические, социальные и личностные особенности участвующих в конфликте сторон. Проблема буллинга в современной детско-юношеской прозе представлена не только в социальном, но и психологическом аспекте. Стремление Е. Немеш и Е. Бодровой утвердить данную категорию в литературном пространстве становится своеобразной попыткой борьбы с травлей в школьной среде.

Ключевые слова: школьный буллинг, травля, причины буллинга, жертва, обидчик, буллер, Е. Немеш, Е. Бодрова.

The article is devoted to the current topic – the problem of bullying in the school environment. This phenomenon is considered on the material of the works of E. Nemesh and E. Bodrova. The purpose of the work is to identify and analyze risk factors contributing to the development of the school bullying situation. Based on the literary analysis of the works of adolescent prose, we have identified the main causes of bullying among children: physical, social and personal characteristics of the parties involved in the conflict. The problem of bullying in modern children's and youth prose is presented not only in a social, but also in a psychological aspect. The desire of E. Nemesh and E. Bodrova to establish this category in the literary space becomes a kind of attempt to combat bullying in the school environment.

Keywords: school bullying, bullying, causes of bullying, victim, abuser, buller, E. Nemesh, E. Bodrova.

Практически каждый подросток в современном мире, и не только, хотя бы раз сталкивался с насмешками, придирками, различными угрозами и иными видами негативного воздействия со стороны. Как правило, ситуации подобного рода не придаются огласке, что во многом способствует развитию такого социального явления, как буллинг. Буллинг – относительно новый термин, обозначающий старое явление – детскую агрессию. Однако в XXI столетии проблема травли в школьной среде приобретает новые, все более изощренные

формы (к примеру, кибербуллинг). Все это обуславливает актуальность выбранной нами темы.

Подростковый возраст представляется одним из самых сложных и специфичных этапов становления личности: происходят значительные изменения в развитии ребенка не только на физиологическом уровне, но также и на психологическом и социальном. У подростка меняется отношение учебной деятельности, к межличностному общению в среде сверстников, родителей и педагогов. В юношеском возрасте у ребенка формируется индивидуальная концепция собственного «Я», вследствие чего подросток стремится не только к самопознанию, но и к самореализации, и к самоутверждению. Подобные изменения личности ребенка влекут за собой смену ведущих ориентиров и критериев «хорошо» / «плохо». Поведенческие стратегии подросток начинает выстраивать, исключая авторитет родителей и учителей, и опираясь в большей степени на мнение сверстников, в связи с этим в жизни подростков происходят разные конфликтные ситуации (внешние и внутриличностные конфликты). Наиболее фатальным, распространённым и сложным конфликтом в школьной среде является буллинг, который представляет собой агрессию одних детей по отношению к другим, где ярко вырисовываются роли «жертвы» и «буллера». Причины и мотивы участвующих в травле сторон довольно разнообразны: это и «неблагополучные семьи», и окружение, в котором пребывает ребенок, и общение в школе, и даже влияние СМИ.

Н.А. Ларченко, один из исследователей в исследуемой нами области, выделяет целый ряд факторов, которые могут спровоцировать ситуацию буллинга в подростковой среде: неадекватная заниженная самооценка, повышенная импульсивность, низкий уровень воспитания ребенка, равнодушие или гиперопека со стороны родителей, низкий социально-экономический статус семьи, насилие в семье, негативные суждения по поводу происхождения и внешности ученика, унижение ученика, который не успевает в учебе и др.[1, с. 359]. Сюда также следует отнести те особенности подростков, становящихся жертвами травли, которые побуждают агрессоров на конфликтные ситуации, таковыми могут являться: наличие таланта у ребенка-«жертвы», наличие внешних особенностей (дети-инвалиды, дети с нестандартной внешностью), принадлежность к другой национальности или расе, «забитость» подростка, его неуверенность в себе, физическая слабость или отчужденность и др.

С проблемой буллинга в подростковой среде мы встречаемся в произведении Е. Бодровой – российской писательницы, композитора, художника-иллюстратора и музыканта – «Дом, в котором живет Гром». С первых страниц произведения писательница представляет нам конфликтную ситуацию, от которой так хочет сбежать главный герой Толя; психологически и физически над ним «издевается» Серый со своей «бандой», которого главный герой боится и старается избегать. Автор повести раскрывает нетипичные для буллинга причины: жертвой травли становится одаренный подросток, мечтающий стать скульптором, на уроках он показывает себя только с лучшей стороны, однако его новому однокласснику Серому это вовсе не нравится, что мы можем проследить в диалогах между героями: «А нечего выпендриваться, Тобик... И к уроку-то он

готов всегда, и пластилин у него есть, и горы он лучше всех в классе слепил. Просто золото, а не мальчик! Бабушка не нарадуется, да?» [2, с.30]. Опираясь на мнение психолога Д. А. Кутузовой, мы можем выделить одну из причин травли – «необычность ребенка» [3], Толя не вписывается в стандарты общества, талант делает его исключительным, так называемой «белой вороной».

Детальный анализ поведения «Дом, в котором живет Гром» позволяет сделать вывод о том, что «жертва» во многом сама провоцирует агрессора на противоправные действия. Главный герой становится мишенью для Серого и его «банды» потому, что является психологически слабым, трусливым подростком, который в силу неуверенности в себе, за счет страха перед агрессором не способен постоять за себя, поэтому герой становится легкодоступной жертвой травли: «Я, как тряпочка, весь обмяк в его руке, а он толкнул меня и впечатал спиной в забор» [2, с. 61]. Автор передает индивидуально-психологические особенности Толи, используя такие симптоматические жесты, как: «выдавил из себя бессмысленный вопрос», «все лежал», «оправдывался с тусклым видом», «промямлил» [4, с.31, 61]. Важно отметить также то, что повествование в произведении идет от первого лица, что позволяет читателям погрузиться во внутренний мир главного героя и понять особенности его рефлексивной личности. Важную роль в понимании истинных причин того, почему именно Толик становится объектом насмешек и издевательств, играют его внутренние монологи, где мы можем проследить особенности индивидуальной «Я»-концепции: «Я хотел, как вчера, нырнуть в огород бабы Фаи и с помощью колючих кустов оторваться от преследования...», «...и так знал, что Серому лишь бы поиздеваться», «Жалкая просьба. И дрожащий голос. Я ненавидел себя за это, но ничего не мог поделать». [2, с.31]. Таким образом, перед нами вырисовывается образ пассивной, виктимной «жертвы», которой сложно противостоять агрессору, поскольку ему мешают психологические барьеры.

Интересен также образ буллера в анализируемом нами произведении – Серый, поведенческие мотивы буллинга у которого связаны с мстостью, завистью, ревностью, конкуренцией или соперничеством, а также личной неприязнью к объекту насмешек [4, с.128]. Именно зависть, стремление к соперничеству Сергея Круглова с Толей становятся факторами, которые развивают серьезный конфликт между ними, где одна сторона терпит и всячески старается избежать травли, а другая – умышленно нападает. Серый отстаёт в учебе: «получил тройку с минусом» [2, с.27]; безответственно относится к урокам: «У меня дома нет никакого пластилина, я давно не ребенок» [2, с.24]; сравнивает себя с Толей, который «к уроку-то готов всегда», «горы лучше всех в классе слепил» [2, с.31] – все это наталкивает подростка на агрессию. Однако мы не можем утверждать, что это умышленная агрессия. Е. Бодрова изображает непростого персонажа: снаружи он груб, импульсивен, зол и черств, а внутри абсолютно слаб, и на это есть своя весомая причина, заявляет нам автор. Мальчик имеет отклонение – он дальтоник – «это тот, кто не различает цвета» [2, с.83], конечно же такую особенность подростку тяжело принять, он хочет быть таким же, как все, таким, как Толя, поэтому компенсировать свою внутреннюю слабость и неуверенность он может лишь с помощью агрессии, которая не приносит ничего хорошего ни

одной из участвующих в конфликтной ситуации сторон. Итак, проведенный анализ позволяет нам сделать вывод о том, что, как правило, жертвами буллинга становятся подростки, с одной стороны, выбиваемые из общей массы своим талантом, с другой – не ощущающие себя полноценной личностью из-за своего таланта, стремящиеся его скрыть. Е. Бодрова подчеркивает мысль о том, что в ситуации травли наибольший травмирующий эффект испытывает не только жертва, сколько сам буллер. Раскрывая внутренний мир агрессора, писательница делает его соучастником трагедии Толи. Одним из мотивов разрушающего акта агрессии обидчика, как отмечает автор, служит желание подростка самоутвердиться за счет причинения вреда другому. Такое явление оправдывается страхом буллера выбиться из принятых обществом стандартов, поскольку это чревато неприятными для него последствиями – получением статуса «изгоя». Однако от жестокости агрессора никому из участников буллинга лучше не будет, наоборот, Е. Бодрова подчеркивает факт деструктивности данного феномена – школьная травля имеет разрушающий характер касательно как ее «жертвы», так и обидчика, поскольку любой конфликт способен негативно отразиться на личности подростка. Отсюда следует вывод: победителей в буллинге нет, и быть не может.

Особенно интересным для анализа стало произведение Е. Немеш – автора публикаций и книг по детскому творчеству, выходящих в России и за рубежом – «Субтитры», где писательница, ориентируясь на читательскую аудиторию, которая в большинстве своем является активным пользователем интернета, «привносит в художественный текст компьютерные технологии», которые «наилучшим образом удовлетворяют потребности мышления нового типа» [5, с.157], поэтому сюжет повести раскрывается через призму блогов, интервью и видео-роликов. В произведении автор представляет читателям не только разные образы жертв травли, но и абсолютно различные причины: от социальных до личностно-индивидуальных. Ранее нами было отмечено, что ситуация буллинга может развиваться из-за физических, социальных и психологических особенностей унижаемого ребенка, а также из-за личностных особенностей агрессоров, их социального положения, желаний, потребностей и др. Е. Немеш отмечает: «лиц у буллинга тоже много» [6]. Поэтому важно отдельно рассмотреть каждый провоцирующий фактор.

Главный герой повести – Лера Хлебникова – девочка с приобретенной после аварии физической особенностью – ей приходится жить с «новой бионической рукой» и «фиолетовым слуховым аппаратом» [6]. Читателям сразу же становится очевидной причина школьных издевательств над ней: она инвалид – ребенок, отличающийся от сверстников. Здесь мы не можем не согласиться с ранее упомянутым нами мнением психолога Д. А. Кутузовой о том, что «необычность ребенка» зачастую становится самым существенным фактором в развитии конфликтных отношений между подростками в школе [3]. Эпизод, в котором нам представлено описание мер негативного воздействия одноклассников на Леру, очень интересно подается автором – это диалог-интервью между двумя блогерами, в ходе которого выясняется не только факт издевательств над героиней, но также и её эмоциональное состояние, отношение

к произошедшим событиям – все это Е. Немеш передает, используя прием диалогизации: «Ты упомянула хейтеров? Часто сталкиваешься с агрессией? В чём причина, как думаешь? / Мне на них плевать. Я больше не буду скрывать своё глухое ухо под длинной чёлкой. Я уже не боюсь дебилов, которые при встрече со мной морщились, как будто от меня воняет» [6].

Однако Лера Хлебникова подвергалась не только издевательствам в школе, она стала жертвой кибер-буллинга – «более современного и изощренного» [7, с.2] способа негативного воздействия на человека, которое представляет собой психологическое насилие, «осуществляемое с помощью электронных средств коммуникации» [7, с.2]. Агрессоры «в свою группу Хлебушки выкладывали» [6] реакцию подростка на травлю и тем самым оказывали серьезное отрицательное психологическое воздействие на нее. Автор отмечает, что подобные действия в современном мире становятся абсолютно обыденными: «Мы эти комментарии даже не удаляли. Они всегда будут – от этой желчи и ярости никуда не денешься. Всегда кто-то кому-то мешает и является виновником всех бед, неудач и неприятностей» [6].

Примечательной является пятая часть повести, где Е. Немеш описывает все возможные причины буллинга в подростковой среде. И одной из них, как мы уже отмечали ранее, является особенность внешности. Так, один из героев, Матвей Подушки, говорит о том, что в детстве его «из-за роста дразнили карликом» [6]. Однако подвергался он травле не только в школе, но и за ее пределами – на секции по гимнастике, где агрессоры в виду попустительского отношения тренера остались безнаказанными. Поэтому можно говорить о том, что влияние на девиантное поведение подростков способно оказать и равнодушие взрослых.

Интересен также рассказ героини Лены Крыловой, которая по причине своего слабого характера, страха перед «лидерами», боязни «оказаться изгоем» [6] стала участницей массовой травли одноклассницы. Автор подводит читателей к мысли о том, что фактором, провоцирующим ситуацию буллинга, может стать страх и слабость тех, кто не причастен к конфликту, поскольку «власть милых детей» становится «безграничной», так как их не способны остановить психологически слабые личности, такие как Лена [6].

Второй и довольно существенной причиной буллинга, как отмечает Е. Немеш, становится стремление подростков самоутвердиться, повысить свою самооценку за счет других: «ключевая характеристика обидчика – неуверенность в себе, хотя со стороны они выглядят довольно грозно. Но это всего лишь маска, роль. Большинство из них – трусы, пытающиеся самоутвердиться за счет других. Своих достижений и успехов у них нет» [6]. Автор также утверждает, что «проблемы возникают и тогда, когда и причин особых нет» [6] – здесь мы говорим о детях, склонных к агрессии по своей натуре.

В этой же части произведения «Субтитры» мы встречаемся с малораспространенной причиной буллинга – ей становится своеобразный негативный отпечаток, который накладывают родители на ребенка. В пример приводится мальчик Женя, «сын водителя, устроившего смертельное ДТП» [6], который становится жертвой жестокого буллинга из-за своего отца, отбывавшего наказание в тюрьме, и матери, имевшей проблемы с алкоголем.

Ввиду таких обстоятельств подросток был «предоставлен сам себе» и был вынужден терпеть нападки со стороны своих одноклассников, получив клеймо «сын у-бий-цы» [6]. Такая причина школьной травли носит социальный характер.

Так автор повести, используя большое количество персонажей и различных психологических образов, констатирует факт того, что буллинг является особо важной и специфичной проблемой современной подростковой среды, имеющий разнообразные причины, а главными его составляющими являются «жестокость детей и равнодушие взрослых» [6].

Итак, рассмотрев различные ситуации буллинга в представленной подростковой прозе, мы можем конкретизировать причины их появления. Во-первых, это особенности самой «жертвы» травли. Подобный фактор был отмечен в повести Е. Бодровой «Дом, в котором живет Гром», где «жертвой» стал одаренный ребенок Голя. Здесь автор также делает акцент на личностно-психологическую характеристику главного героя – его слабохарактерность, которая тоже становится значительным моментом в развитии конфликтной ситуации между «буллером» и «жертвой». Особое внимание проблеме буллинга было уделено в произведении Е. Немеш «Субтитры», где автор привел целый ряд возможных причин появления детской жестокости. Главным и довольно распространенным в наше время фактором по мнению Е. Немеш становится наличие отклонений здоровья у подростка, его серьезная болезнь, а также социальное положение ребенка. Помимо этого, автором была выявлена социальная природа причин буллинга, а также отмечен факт того, что отношение взрослых к ситуации травли в школьной среде играет одну из самых важных ролей, поскольку истоки подобных проблем начинаются с них. Во-вторых, значительную роль в развитии ситуации буллинга, как нами было отмечено, играют «обидчики». Е. Бодрова показала довольно распространенный тип «буллеров» – подросток, негативно воздействующий на «жертву», имел такую черту характера, как зависть, желание быть лучше, чем старался компенсировать свою внутреннюю слабость агрессией. Важно отметить то, что буллинг в школьной среде имеет деструктивный характер. Авторы проанализированных нами произведений подчеркивают факт того, что в ситуации буллинга не может быть победителей и проигравших, поскольку детская жестокость разрушает личность как «жертвы», так и агрессора, именно поэтому Е. Бодрова и Е. Немеш в своих повестях обращаются к данной проблеме, стремясь утвердить ее в литературном, социальном и философском аспектах. Поэтому основной целью обращения авторов подростковой прозы к теме школьного буллинга можно назвать стремление призвать современных детей и подростков к внимательному, терпимому и бережному отношению к личности другого человека, к отношению, не переходящему личные границы друг друга. Проблема буллинга в произведениях Е. Бодровой и Е. Немеш заявлена не только, как социальная, но и как определенный этап взросления, формирования и становления личности подростка.

Библиографический список

1. Сластихина О.А., Желонкина Ю.Н., Южакова И.О. Буллинг в школьной среде и его профилактика // Проблемы современного педагогического образования. 2019. №64-1. С. 358–362. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bulling-v-shkolnoy-srede-i-ego-profilaktika>
2. Бодрова Е. Дом, в котором живет Гром. Никому не нужно небо. М: Аквиллегия-М, 2021. 208 с.
3. Кутузова Д. А. Травля в школе: что это такое и что можно с этим делать // Психология и школа. 2006. №4. С. 54-72.
4. Шалагинова К.С., Куликова Т.И., Залыгаева С.А. Половозрастные особенности школьников как предикторы риска буллинга // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Психологические науки. 2019. №3. С. 126-138. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/polovozrastnye-osobennosti-shkolnikov-kak-prediktory-riska-bullinga/viewer>
5. Маркова Т.Н. Формы и способы коммуникации «писатель – читатель» в медиaprостранстве // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. №37 (328). С. 156-158. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formy-i-sposoby-kommunikatsii-pisatel-chitatel-v-mediaprostranstve/viewer>
6. Немеш Е. Субтитры [Электронный ресурс]. URL: <http://kniguru.info/korotkiy-spisok-odinnadtsatogo-sezona/subtitryi-eva-nemesh>
7. Осадчая А.В. Психологическое и психосоматическое воздействие кибер-буллинга на всех его участников // Вестник Таганрогского института управления и экономики. 2017. №2. С. 1-5. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskoe-i-psihsomaticheskoe-vozdeystvie-kiber-bullinga-na-vseh-ego-uchastnikov/viewer>

ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРЫ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ» В ШКОЛЕ

В статье представлен вариант организации диалога литературы и изобразительного искусства. Урок по изучению повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель» строится в форме сравнительно-сопоставительного анализа литературного произведения и лубочных картинок с сюжетом притчи о блудном сыне. Показано, какие параллели можно провести между притчей о блудном сыне и историей Дуни, это помогает учащимся приблизиться к пониманию авторского замысла. Обращение к изобразительному искусству в ходе изучения литературного произведения способствует установлению диалога между учениками и произведениями культуры, ведёт их к формулированию своей позиции и представлению своей интерпретации произведения.

Ключевые слова: литературное произведение, изобразительное искусство, лубочные картинки, урок литературы, диалог искусств.

The article presents a organization of the dialogue between literature and art. The lesson where pupils study A. S. Pushkin's story "The Stationmaster" is built in the form of a comparative analysis of a literary work and lubok pictures with the plot of the parable of the prodigal son. It is shown what parallels can be drawn between the parable of the prodigal son and Dunya's story of life, it can help students to get closer to understanding the author's intention. Appeal to the visual arts in the course of studying a literary work contributes to the establishment of a dialogue between students and works of culture, leads them to formulate their position and present their interpretation of the work.

Keywords: literary work, art, lubok, literature lesson, dialogue of the arts.

В наше время школьникам очень трудно читать книги без опоры на визуальный ряд. Для них очень важна наглядность при изучении литературы. Отсюда возникает потребность в использовании визуальным материалов, например, произведений изобразительного искусства [1]. Картины помогают школьникам представить происходящее произведении, так как их воображение развито достаточно слабо. Уместно обратиться к мнению В.Г. Маранцмана, который отмечает, что работа с иллюстрациями на уроке литературы и их оценка помогают выявить и сконцентрировать читательское восприятие, а также «способствуют возникновению потребности в анализе, создавая проблемную ситуацию столкновения читательского мнения и трактовки образов художниками-иллюстраторами» [2].

«Диалогом искусств» считают такую форму организации процесса обучения, при которой учитель в ходе урока обращает учащихся к разным видам искусства, что позволяет дать установку на диалог, общение с авторами-

творцами, а также помогает понять интерпретацию художественного произведения, предлагаемую интерпретатором. На уроке литературы используются произведения искусства, связанные с текстами художественных произведений, чтобы школьники смогли лучше понять образы героев, так как сравнение средств изображения психологического состояния героя в книге и на картине позволяет дать его объемную характеристику. Введение диалога искусств в изучение литературного произведения «помогает нам управлять потоком ассоциаций, стимулировать возникновение определенных представлений в сознании читателя <...> Таким образом, смежные искусства могут усилить сопереживание, субъективную сторону разбора» [3].

Анализ эпизода повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель» и лубочных картинок, отражающих сюжет притчи о блудном сыне. Сопоставление ведется в форме аналитической беседы.

Какая притча упоминается в повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель»? Это «Притча о блудном сыне». Мы знакомимся с её сюжетом, переданным в картинках в повести: «...я занялся рассмотрением картинок, украшавших его смиренную, но опрятную обитель. Они изображали историю блудного сына...» [4; с. 174]. «Блудный» говорят о человеке, покинувшем какое-либо содружество, привычные занятия в поисках новых занятий, новой среды, а впоследствии вернувшемся к прежнему [5].

Притча – это аллегорическая история, в которой обычно нет художественно разработанных картин и персонажей, но есть абстрактные герои и события. Обратимся к содержанию притчи (вместе читаем притчу).

Предлагаю вам рассмотреть картинки, которые могли бы быть на стене у Самсона Вырина. Как называется этот вид картинок? Это лубочные картинки, или лубок.

Свое название лубок получил от «луба (верхней твердой древесины липы), которую использовали в 17 в. как гравировальную основу досок при печати картинок» [6]. Этот род искусства был широко распространён в России в 17-20 вв [6]. Лубочные картинки ярко отражают в себе дух народа, они служат пособием для изучения его быта и нравов, знакомят с верованиями, воззрениями и предрассудками.

Прочитаем, как рассказчик описывает картинки, отражающие притчу:

«...я занялся рассмотрением картинок, украшавших его смиренную, но опрятную обитель. Они изображали историю блудного сына: в первой почтенный старик в колпаке и шлафорке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами. В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец представлено возвращение его к отцу; добрый старик в том же колпаке и шлафорке выбегает к нему навстречу: блудный сын стоит на коленях; в перспективе повар убивает упитанного тельца, и старший брат вопрошает слуг о

причине таковой радости. Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи» [3; с. 174].

Можем ли мы сказать, что картинки на стенах дома зрителя являются лубочными? В чём их сходство? Мы можем назвать картинки лубочными, так как они представляют собой картинки с сюжетом евангельской притчи, под каждой имеется подпись. Картинки имеют назидательный характер. Можем отметить юмор в картинках на стенах и некоторую деформацию сюжета притчи (например, на картинке представлено «развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами», чего в евангельской притче нет), что соответствует жанру лубка. Эти признаки позволяют сделать вывод о том, что на стене в доме героя висят именно лубочные картинки.

Давайте рассмотрим лубочные картинки. Какие эпизоды притчи они изображают? Верхняя часть первой картинки показывает нам женщин за столом. Возможно, именно с ними блудный сын расточил деньги отца. На нижней части картинки мы видим блудного сына, который ест вместе со свиньями. К этому моменту он уже остался без денег и нанялся пасти свиней. И на этой части есть подпись о том, что он питался «рожками, которые ели свиньи» [7]. Обратим внимание на вторую картинку. В верхней её части блудный сын разговаривает с кем-то свыше, возможно, здесь запечатлён момент, когда он осознаёт содеянное и решает вернуться к отцу. Нижняя часть второй картинки открывает нам сцену воссоединения отца и сына: отец обнимает блудного сына, а ангелы сзади держат новую одежду для него. Также имеется подпись к картинке, отсылающая нас к тексту притчи («И когда он был ещё далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его»; «А отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги») [7].

В чём мы можем сопоставить притчу, лубочные картинки и повесть А.С. Пушкина? Кого можно назвать «блудным сыном» в повести? Сюжеты притчи, лубка и повести схожи, но финал в них различается. Так называемым «блудным сыном» в повести можно считать дочь зрителя Дуню.

Для чего автор подробно описывает картинки на стенах дома? Почему обращает внимание на их наличие? А.С. Пушкин подробно описывает картинки в доме зрителя, так как с их помощью рассказчик объясняет мировоззрение Самсона Вырина, обращает внимание на ценности героя. Зрителю важно, чтоб его дочь жила правильно, он боится, что она уедет от него, как герой картинок.

Рассмотрим первую картинку, которую видим в повести: «Почтенный старик в колпаке и шлафроке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами» [3; с. 174]. И обратим внимание, как эта же сцена описана в притче: «И [отец] разделил им имение. По прошествии немногих дней младший сын, собрав всё, пошел в дальнюю сторону» [7]. Мы видим, что на картинке ситуация представлена с юмором: герой поспешно принимает благословение, а дар отца назван мешком с деньгами. В тексте притчи события описаны как данность, факт.

С каким эпизодом повести можно сопоставить эту сцену? С отъездом Дуни в Петербург. «Дуня собиралась к обедне. Гусару подали кибитку. Он простился с зрителем, щедро наградив его за постой и угощение; простился и с Дунею и вызвался довести ее до церкви, которая находилась на краю деревни. Дуня стояла в недоумении... «Чего же ты боишься? – сказал ей отец, – ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви». Дуня села в кибитку подле гусара...» [3; с. 177]. И здесь можно проследить расхождение с сюжетом притчи и картинок. Дуня не берёт денег у отца, к тому же Самсон сам предлагает ей поехать с гусаром, о чём позже будет жалеть: «Бедный зритель не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него ослепление, и что тогда было с его разумом. <...> Бедный отец насилу решился спросить у дьячка, была ли она у обедни. Дьячок отвечал, что не бывала. Зритель пошел домой ни жив ни мертв. <...> В мучительном волнении ожидал он возвращения тройки, на которой он отпустил ее. Ямщик не возвращался. Наконец к вечеру приехал он один и хмелен, с убийственным известием: «Дуня с той станции отправилась далее с гусаром» [3; с. 177–178]. Девушка уехала из дома искать своё счастье, как и герои двух предыдущих сюжетов.

Перейдём ко второй лубочной картинке: «Яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окружённый ложными друзьями и бесстыдными женщинами» [3; с. 174]. И вот как представлен этот эпизод в притче: «И там расточил имение своё, живя распутно» [7]. Опять замечаем сниженный характер описания на картинке – сделан акцент на том, как именно потерял свои деньги герой. В этом находим назидательность и осуждение грехов, свойственные лубку. Притча лишь кратко характеризует поведение героя как распутное.

Найдём ли в тексте повести подходящий, синонимичный эпизод? Нет, Пушкин и здесь отходит от классического сюжета о блудном сыне. Мы не видим жизнь дочери в городе, но знаем о ней со слов Минского, с которым встречается Самсон Вырин: «Что сделано, того не воротишь, – сказал молодой человек в крайнем замешательстве, – виноват перед тобою и рад просить у тебя прощения; но не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет счастлива, даю тебе честное слово. Зачем тебе ее? Она меня любит; она отвыкла от прежнего своего состояния. Ни ты, ни она – вы не забудете того, что случилось» [3; с. 178–179]. Так отец узнаёт, что дочь его живёт в достатке, не нуждается, не брошена на произвол судьбы. Ни о каких грехах Пушкин нам не сообщает. Эта сцена позволяет нам выделить ещё одно отличие от «вечного» сюжета: отец отправляется на поиски дочери и хочет вернуть её домой. Ни в притчевом, ни в лубочном варианте отец не ищет своего блудного сына, он ждёт, когда сын осознает свои поступки и вернётся сам. Для отца в притче он мёртв: «Этот сын мой был мёртв и ожил, пропал и нашёлся» [7].

Проведя сопоставительный анализ притчи, картинок и повести, можно говорить о том, что история Дуни созвучна с историей блудного сына лишь для Самсона Вырина, так как именно он живёт по таким нормам; мир, в котором он живёт, по замечанию В. Э. Вацура, это мир, «где царит устойчивая

патриархальная этика, в силу которой блудный сын должен непременно вернуться в отчий дом», и он оказывается потрясённым и рухнувшим [8]. Именно он вешает на стену картинку с историей притчи и видит воплощение этой истории в судьбе Дуни. Но для остальных Дуня живёт своей жизнью, живёт так, как она хочет, и её поступок – это не грех.

Такой анализ эпизода из повести «Станционный смотритель» и лубочных картинок помогает школьникам постичь психологию героев, приблизиться к пониманию авторского замысла, обнаружив читательские компетенции [9]. Диалог литературы и изобразительного искусства позволяет нам включить повесть «Станционный смотритель» в контекст вечности, а также помогает увидеть авторскую интерпретацию притчевого сюжета.

Библиографический список

1. Диалог искусств при изучении литературного произведения в школе (литература и изобразительное искусство) : учебно-методическое пособие / сост. Н. П. Терентьева; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. Челябинск: Южно-Уральский научный центр РАО, 2022. 95 с.
2. Программа литературного образования. 5-9 классы / под ред. В. Г. Маранцмана. Москва : «Просвещение», 2008. 214 с. URL: https://www.sinykova.ru/biblioteka/maranz_lit_5-9_kl/0.html (дата обращения 15.05.22).
3. Богданова О. Ю. Методика преподавания литературы: Учебник для пед. вузов. В 2 ч. Ч. 1. / Под ред. Богдановой О. Ю., Маранцмана В. Г. М.: Просвещение, ВЛАДОС, 1994. 288 с.
4. Пушкин А. С. Избранное / Под ред. Г. Г. Алексева. Челябинск, Южно-Уральское кн. изд-во, 1975. 383 с.
5. Словарь русского языка. В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981-1984. URL: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=240> (дата обращения 25.04.22).
6. Энциклопедия Кругосвет / Л. Пушкарев, Н. Пушкарева. URL : https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/LUBOK_RUSSKI_IZOBRAZITELNI.html (дата обращения 25.04.22).
7. Притча о блудном сыне / Евангелие по Луке, глава 15. URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Lk.15:11-32> (дата обращения: 14.03.2022).
8. Вацуро В. Э. Записки комментатора / В. Э. Вацуро. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Санкт-Петербург. Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. 356 с.
9. Терентьева Н. П. Читательские умения // Глоссарий методических терминов и понятий (русский язык, литература): Опыт построения терминосистемы / Под общей ред. Е. Р. Ядровской, А. И. Дунева. Санкт-Петербург : Свое издательство, 2015. С. 267-272.

УЧЕБНИК ЛИТЕРАТУРЫ КАК ПРОСТРАНСТВО ВОСПИТАНИЯ И ЦЕННОСТНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ШКОЛЬНИКА-ЧИТАТЕЛЯ

Автор исходит из того, что школьный учебник, осуществляя организацию усвоения содержания литературного образования, призван формировать у учащихся готовность к ценностному самоопределению – оценке явлений литературы и искусства, жизни, собственного опыта. Это один из механизмов воспитания в процессе обучения литературе. Приведены примеры современных учебных пособий такого рода.

Ключевые слова: дидактика, средства обучения, учебник литературы, аксиологический подход, ценность, оценка, ценностное самоопределение школьника.

The author proceeds from the fact that the school textbook, by organizing the assimilation of the content of literary education, is designed to form students' readiness for value self-determination – an assessment of the phenomena of literature and art, life, and their own experience. This is one of the mechanisms of education in the process of teaching literature. Examples of modern textbooks of this kind are given.

Keywords: didactics, teaching tools, literature textbook, axiological approach, value, evaluation, value self-determination of the student.

Со следующего учебного года во всех российских школах будут введены единые федеральные основные общеобразовательные программы. Кроме того, вводится новый порядок разработки школьных учебников. Государственный заказ на подготовку учебников и учебных пособий будет осуществлять Минпросвещения. Ведомство также будет утверждать авторский коллектив учебников, а исключительные права на них будут принадлежать РФ. В образовательных учреждениях России оставили по одному учебнику на предмет.

Каким будет новый единый учебник литературы? Ориентация на освоение ценностей культуры молодым поколением, формирование национального самосознания, ценностное самоопределение школьников – ответ на современные вызовы в социальной и образовательной сферах.

По определению современной дидактики, одним из базовых компонентов содержания образования является опыт осуществления *эмоционально-ценностных отношений*. Он особенно значим в обучении литературе, так как переживание читателем художественной реальности, эмоциональная отзывчивость, открытие личностных смыслов, личностная рефлексия прочитанного, соотнесение литературного произведения и жизненного и культурного контекстов читателя являются условием художественной коммуникации, освоения ценностей искусства слова. Следовательно, и школьный учебник, осуществляя организацию усвоения содержания

образования, «призван формировать способность учащегося к накоплению личного социального опыта, формированию у него умения оценивать явления и события окружающей действительности, определять своё место в обществе» [1].

Психологический механизм ценностного самоопределения связан с движением личности от отражения смыслов к их порождению и принятию в качестве личностных ценностей, смыслообразующих оснований жизнедеятельности. Смыслорождение 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. Следовательно, психологический механизм ценностного самоопределения становится основанием для выбора соответствующих методов, приемов – методических инструментов освоения ценностей литературы школьниками и воспитания [2, 3]. Это имеет прямое отношение к учебникам литературы.

В современных учебниках литературы зачастую преобладает монологический подход. «Внутреннее слово» читателя-школьника чаще остается непробужденным, и, как следствие, ценностно-смысловой потенциал литературного образования не реализуется в должной мере. Ахиллесова пята учебников, даже новых, недавно появившихся, – это методический инструментарий. Далеко не всегда он имеет развивающий характер и срабатывает как пусковой механизм освоения ценностей искусства, ценностного самоопределения школьников, а тем самым и процесса воспитания. Даже при содержательной разработанности вопросов и заданий, направленных на анализ и интерпретацию литературных произведений, возможность реализации эмоционально-ценностных отношений, оценки, личностной рефлексии, ценностного самоопределения проявляется в учебниках фрагментарно и бессистемно.

Исключением, по нашим наблюдениям, являются учебники по литературному чтению для начальной школы, созданные авторским коллективом под руководством петербургского профессора М. П. Воюшиной [4]. Аксиологическая парадигма определяет содержание и структуру учебников, начиная с азбуки, а, следовательно, и воспитательный контекст литературного образования в начальной школе и позволяет реализовать аксиологический потенциал русского языка и литературы в УМК «Школа диалога». Аксиологический подход является методологической основой УМК. Его базовые принципы следующие:

- Установка на размышление, поиск смысла, самоопределение должна формироваться с первых дней обучения в школе.
- Воспитание в диалоге, в столкновении разных позиций, вариантов поведения человека, требующих осознанного выбора и обоснования своей точки зрения.
- насыщение активного словаря ребенка лексикой, позволяющей говорить о разносторонности человека, оценивать поступки, ситуации, характеры, отмечая нюансы.

- Участие в диалогах с обсуждением нравственных проблем на основе прочитанных произведений.
- Приобщение к нравственным ценностям в процессе эстетического «проживания» художественного произведения.
- Реализация деятельностного подхода к воспитанию (разыгрывание диалогов, ролевая игра, инсценирование и др.).
- Создание учебных и жизненных ситуаций, требующих осознанного выбора и следования этому выбору, проявления формирующихся ценностей в поведении.

Так, в учебнике «Литературное чтение» для 4 класса раздел «О героях былых времен» открывает мотивирующее приглашение к диалогу, осознанному осмыслению ключевого понятия: *«Кого мы называем героем? Посмотри в словаре значение этого слова. Как ты думаешь, в каком значении слово «герой» употребляется в названии раздела?»*. Методически грамотные вопросы анализа на разные сферы восприятия к стихотворениям (А. Ахматова «Мужество», Б. Окуджава «Родина», А. Сурков «В землянке», Е. Агранович «Нет в России семьи такой, где не памятен свой герой») ведут к смыслопониманию, смыслопорождению, активизации эмоциональной сферы (*Какие строки стихотворения звучат как клятва? Какие слова при выразительном чтении стихотворения ты выделишь голосом? Обоснуй свою точку зрения. Почему осознание общности судьбы Родины и своей судьбы «обжигает» любовью и горькою печалью?*), способствуя рождению у детей личностных смыслов, как и приглашение к личностной интерпретации (*Какие песни военных лет тебе известны? Подготовься прочитать стихи, на которые они написаны. Спой или найди запись, чтобы одноклассники могли послушать песню. Узнай, кто автор стихов и музыки*). Читательский опыт соотносится с жизненным опытом ребенка, его семьи, и великие святые переживаются и осознаются как ценности благодаря личностной рефлексии (*«Нет в России семьи такой, где не памятен свой герой», – говорится в стихотворении. О каком герое помнит твоя семья?*).

Литературное произведение становится частью духовного опыта читателя-подростка, его аксиосферы и тогда, когда он может выбрать задание для себя из числа *необязательных* или участвует в коллективных междисциплинарных проектах:

Создай команду и подготовь литературно-музыкальную гостиную «Песни военных лет».

Расскажи об акции «Бессмертный полк». Как она проходит в твоём городе? Кто из твоих родственников «служит» в Бессмертном полку?

Организуешь виртуальный парад военной техники. Подготовь видеоряд и комментарий к нему.

Аксиологическую направленность учебника обнаруживает и рубрика «Учимся оценивать», где даются вопросы и рекомендации для критической рефлексии, самооценки своей проектной деятельности или творчества одноклассников. Это действительно «школа оценивания» личностной значимости учебной работы:

«Оценивая работу творческих групп, подумай:

- 1) насколько эмоционально, выразительно, прочитано стихотворение;
- 2) помогает ли предложенная репродукция (иллюстрация) воссоздать образ, созданный поэтом;
- 3) помогают ли предложенные вопросы пробудить воображение читателей, вызвать сопереживание, понять смысл стихотворения;
- 4) позволяет ли предложенное название объединить все стихи в один сборник. Чье творческое решение показалось наиболее интересным?».

Таким образом, авторы учебника выступают как мотиваторы в изменившемся мире, и навигаторы в огромном количестве информации и в литературе, и мастера коммуникации, и как истинные, искусные воспитатели.

Убедительным прецедентом средства обучения, системно реализующего ресурсные возможности формирования компетентного школьника-читателя и его ценностного самоопределения, является цифровая платформа «Сберкласс. Литература», являющаяся, на наш взгляд, образцом открытой образовательной системы. Сам формат платформы, «оболочка» модуля имеют структуру, адекватную организации осмысленного чтения, ориентированного на ценностное самоопределение учащихся. Приведем в качестве примера задания по теме, требующей особого педагогического и методического мастерства и такта, – «Стихи о России» (8 класс). Как актуализировать в сознании школьников тему родины? Эту непростую, но крайне важную проблему решают разработчики блока петербургские методисты С. В. Федоров и М. Ю. Обухова.

Работа над темой начинается с создания лично значимой мотивирующей читательской установки, актуализирующей знания и жизненный опыт учеников. Им предлагают привести примеры (иллюстрация, словесный образ, историческое событие, памятники культурного наследия и т. д.), которые, по мнению школьников, могут служить «визитной карточкой» России. Какие из них можно назвать символами России как государства, а какие говорят о России как о стране с особенными традициями и обычаями? Знакомство с презентацией, представляющей разные образы Руси (России), сопровождается поиском личных ассоциаций с каждым из них. Необходимо доказать, что данное явление известно во всём мире, что оно ассоциируется с русским не только в России, но и во всём мире.

Традиционные вместе с тем оригинальные задания аналитического характера при работе с текстом стихотворения (от формы к смыслу) дополняются смыслопорождающими (личностные смыслы). «Представь, что ты снимаешь территорию страны с высоты птичьего полёта и тебе необходимо сделать три небольших сюжета о России. Основу для этих сюжетов должно составить стихотворение М. Ю. Лермонтова «Родина».

Опиши, какие виды (детали) будут представлены в сюжете, снятом с высоты, в сюжете, снятом при приближении к земле, и в сюжете, снятом в момент, когда камера уже опустилась на землю». Кроме того, воображение, образная конкретизация и эмоциональный отклик «включаются» путем соотнесения лирики и живописи (М.Ю. Лермонтов «Родина» и А.Г. Венецианов «Гумно»). «Поэтические сборники часто иллюстрируют репродукциями картин известных художников. Сопоставь стихотворения Н. М. Рубцова

«Видение на холме» и Т. Ю. Кибирова «Прогулка в окрестностях Одинцова. Элегия» с картиной И. И. Левитана «Над вечным покоем» из собрания Государственной Третьяковской галереи. Какое из стихотворений ближе по настроению и эмоциональной тональности к картине И. И. Левитана? К какому из этих стихотворений уместно было бы поместить репродукцию с картины И. И. Левитана «Над вечным покоем» в сборнике стихов о России? Свой ответ прокомментируй».

Ученикам предлагается выступить музыкальными интерпретаторами лирики. *«А И. А. Бродский не считается «певучим» поэтом. И всё же предположим, что перед тобой стоит задача превратить в песню стихотворение И.А. Бродского «Стансы». Придумай мотив песни, который отражал бы состояние лирического героя. Письменно прокомментируй получившийся мотив. Сравни свою мелодию с песней Олега Митяева на стихи Бродского». Разные интерпретационные роли, например, редактора, активизируют ценностное самоопределение. «Стихотворение Ф. И. Тютчева «Умом Россию не понять...» начинается с фразы «Умом Россию не понять» и заканчивается фразой «В Россию можно только верить». Напиши, как можно объяснить такое противопоставление читателям поэтического сборника о России в предисловии (или комментарии к этому стихотворению)».*

Завершающий работу над темой литературно-творческий проект, предполагающий создание макета сборника «Это все о России», проявит читательский выбор и ценностное самоопределение: *«Создайте макет поэтического сборника из 10–15 стихотворений «Это всё о России», включив в него стихотворения о Родине по своему выбору, обосновав их включение в сборник».*

Таким образом, методический инструментальный средств обучения, направленный на системное включение учеников в осмысленное чтение, творческую интерпретационную деятельность, создает условия для активизации эмоционально-ценностных отношений, смыслопорождения, рефлексии, выбора – ценностного самоопределения.

Библиографический список

1. Педагогический словарь [Электронный ресурс] URL: <http://niv.ru/doc/dictionary/pedagogic/articles/373/uchebnik.htm>
2. Терентьева, Н. П. Концепция аксиологизации литературного образования: монография. Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2013. 352 с.
3. Терентьева Н. П. Литературное образование как способ ценностного самоопределения учащихся: автореф. дисс. ... докт. пед. наук. Спб., 2014. 50 с.
4. Воюшина М. П. Литературное чтение. Учебник для 4 класса. Ч. 2. / Составители Воюшина М. П., Петрова С. И., Чистякова Н. Н. /Под общей ред. М. П. Воюшиной. М.: БИНОМ. Лаборатория знаний», 2020. 144 с.

ОЦЕНКА КАЧЕСТВА ЧТЕНИЯ СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА («НУЛЕВОЙ» СРЕЗ)

В статье рассмотрена срезовая работа по оценке качества чтения по тексту рассказа К. Г. Паустовского «Стекольный мастер». На ее основе можно сделать вывод, что обучающиеся имеют проблемы с работой по анализу художественного текста: отсутствие внимания к деталям, поверхностное чтение, затруднения в понимании произведения.

Ключевые слова. Чтение, читательские умения, грамотность чтения, понимание.

The article considers a cross-section work on assessing the quality of reading from the text of K. G. Paustovsky's short story "The Glass Master". Based on it, it can be concluded that students have problems with the work of analyzing a literary text: lack of attention to detail, superficial reading, difficulties in understanding the work.

Keywords. Reading, reading skills, reading literacy,

Проблема чтения находится в настоящее время в зоне особо пристального внимания. Диапазон мнений варьируется от констатации глубокого кризиса читательской культуры до утверждения новой модели чтения в современных условиях информационного общества. Большинство развитых стран, в том числе и Россия, активно предпринимает меры с целью противодействовать снижению интереса к чтению, исходя из понимания роли чтения в развитии общества. Возникшая в детстве нелюбовь к чтению и трудности при восприятии текста, как правило, сопровождают потом человека всю жизнь. Современный мир – другой. Компьютер, социальные сети и телевизор, телефон отняли у детей время и желание читать [1]. Современная ситуация характеризуется отсутствием у детей и их родителей интереса к книге, прежде всего к произведениям художественной литературы, низким уровнем литературного развития даже у выпускников школ.

Преподавание литературы в колледже, в отличие от школы, имеет ряд своих особенностей и принципиальных различий. В первую очередь, разница кроется в самой специфике образовательного учреждения. В колледж поступают для освоения специальностей и профессий студенты из разных школ, а иногда даже из других городов и областей. Соответственно они находятся на разном уровне подготовки, обладают разным уровнем знаний. И это приходится учитывать при обучении студентов. Так, в группе может наблюдаться большой диссонанс: некоторые студенты, глубже изучающие предмет, при освоении творчества определенного писателя могут вспомнить из школы не только некоторые факты его биографии и особенности творчества, но и определить проблематику некоторых произведений, охарактеризовать героев. Другие студенты вспоминают писателя только по имени и смогут назвать несколько наиболее известных произведений. Иногда различается читательский опыт

студентов, ведь произведения, изучаемые по школьной программе, могут варьироваться.

Анализируя отношение студентов колледжа к чтению и литературе, стоит учитывать два фактора. Во-первых, это возраст обучающихся. Во-вторых, направление, профиль обучения: профессии повара, кондитера, тракториста-машиниста сельскохозяйственного производства, сварщика (ручной и механизированной сварки (наплавки)). Их взгляды на литературу очень разнятся, в ответах виден явный разброс.

Для того чтобы выявить, как студенты относятся к чтению и литературе, была проведена срезовая работа. В качестве литературного материала для срезовой работы обучающимся был предложен текст рассказа К. Г. Паустовского «Стекольный мастер». Данное произведение выбрана не случайно, так как с творчеством К. Г. Паустовского обучающиеся знакомы со школы. Им предстояло ответить на следующие вопросы:

1. Как изменилось ваше настроение от начала к концу рассказа?
Эмоции читателя.

2. Как К. Г. Паустовский относится к стекольному мастеру? *Эмоции автора.*

3. Какую иллюстрацию к рассказу вы хотели бы нарисовать?
Воображение. Личностный смысл.

4. Объясните употребление сравнения в предложении: «Мы говорили о рояле, о том, что прекраснее всего он будет зимой – сверкающий, поющий так чисто, как поет вода, позванивая по первому льду». *Форма.*

5. Почему рассказ о стекольном мастере начинается с повествования о бабке Гане? *Форма.*

6. Верит ли К.Г. Паустовский в осуществлении заветной мечты стекольного мастера? *Смысл.*

7. Прочитайте стихотворение А. С. Пушкина.

ПЕВЕЦ

Слыхали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
Слыхали ль вы?
Встречали ль вы в пустынной тьме лесной
Певца любви, певца своей печали?
Следы ли слез, улыбку ль замечали,
Иль тихий взор, исполненный тоской,
Встречали вы?
Вздохнули ль вы, внимая тихий глас
Певца любви, певца своей печали?
Когда в лесах вы юношу видали,

Встречая взор его потухших глаз,
Вздохнули ль вы?

В чем настроение рассказа созвучно пушкинскому стихотворению, строки которого включены в текст «Стекольного мастера»? *Эмоции. Смысл.*

Читательская деятельность характеризуется активностью субъекта, которая направлена на художественный текст произведения и проявляется в определенных способах его освоения. Анализ и интерпретация рассказа обучающихся по данным вопросам дает возможность диагностировать читательские умения:

- определять ценностные доминанты произведения, видеть ценностные смыслы в явлениях литературы и способы их выражения вопрос 2, 6, 7
- понимать смысл прочитанного (смыслопонимание) вопрос 4, 5
- выражать личностное понимание смысла произведения (смыслоподражания) вопрос 1,
- выражать отношение к произведению (вопрос 3).

Смысл рассказа Паустовского «Стекольный мастер» заключается в том, что чувство красоты дается человеку от рождения. И неважно, где человек появился на свет – в большом городе или в глухой деревне. Если человеку даровано чувство прекрасного, он в любой обстановке будет стремиться к тому, чтобы создавать красоту, как это делал стекольный мастер Вася.

Рассказ Паустовского «Стекольный мастер» учит ценить красоту во всех ее проявлениях. Красота есть и в человеке, и в природе, и понимание и осознание прекрасного наполняет жизнь любого человека радостью и счастьем

Качественный и количественный анализ полученных результатов позволяет судить о степени сформированности читательских умений, необходимых для ценностного самоопределения обучающихся [3].

В срезовой работе принимали участие студенты 1 курса в количестве 25 человек.

Вопрос 1. Как изменилось ваше настроение от начала к концу рассказа?

С одной стороны, одна часть опрошенных предпочла нейтральную позицию, ответив «рассказ не произвел никаких эмоций» *Приведем примеры обучающихся. Настроение не поменялась. Рассказ не вызвал интереса и переживания.* С другой стороны, большая часть опрошиваемые 60 % (15 человек) переживали за главных героев произведения. *«Сначала у меня был страх за посуду, что какой-то ребенок разобьет всю стеклянную посуду, которой дорожила Бабка Ганя. Потом мне очень стало жалко внука Васю, потому что он не смог исполнить свою мечту и показать бабушке Гане хрустальный рояль» (Захар Т.). «В разных местах текста настроение менялось, где-то я чувствовала тревогу за стеклянные игрушки, переживания за бабушку Ганю и внука Васю» (Наталья Р.) В начале рассказа у меня было радостное настроение, но к концу рассказа стало очень грустно и печально»(Александр К.). В начале рассказа было очень интересно, но в конце стало грустно, так как умерла бабушка Ганя и без нее жизнь стала скучной (Виктория Б.).*

Трудности были в том, что некоторые ребята не могли выразить эмоции, перемену настроения, так как не поняли, о чем идет рассказ и как бабка Ганя связана с Васей. Часть студентов еще раз перечитывала рассказ, но уже более внимательно, пытаясь найти ответы на вопрос в тексте. Некоторые студенты решили найти ответы на вопросы в интернете, но поиск результатов не дал, и им пришлось читать рассказ заново.

Вопрос 2. Как К. Г. Паустовский относится к стекольному мастеру?

Так как большая часть студентов 80% (20 человек) правильно ответили на вопрос 1, но ответы этот вопрос были односложные: «хорошо», «положительно», «нормально», «Паустовский восхищался мастером». Также студентам было предложено объяснить свою точку зрения об отношении автора к стекольному мастеру и найти в тексте произведения примеры. При объяснении 20 % студентов (5 человек) не смогли объяснить свой ответ.

Вопрос 3. Какую иллюстрацию к рассказу вы хотели бы нарисовать?

90% обучающихся справились с работой, так как здесь не требовалось ответа на вопрос, а нужно было предложить иллюстрацию к рассказу Паустовского «Стекольный мастер». Большинство студентов изобразили хрустальный рояль, некоторые – хрустальную посуду бабы Гани, т.к хрустальная посуда произвела большое впечатление на читателей. Интересная иллюстрация получилась у студента Ильи М.: он изобразил, где живет Агафья Ветрова, и подставку, где стояли стеклянные безделушки.

Вопрос 4. Объясните употребление сравнения в предложении: «Мы говорили о рояле, о том, что прекраснее всего он будет зимой – сверкающий, поющий так чисто, как поет вода, позванивая по первому льду».

На этот вопрос ответило 60% (15 человек) обучающихся. Студенты сравнивали хрустальный рояль со льдом *«он будет неповторимым, тонким, хрупким, прозрачным»* (Виктория Б), *«Зима – это время года, когда на закате снег блестит как бриллиант, вода превращается в прозрачный и хрустальный лед, мороз создает уникальные прекрасные завитушки на окнах. Именно зимой хрустальный рояль будет необычным, заворачивающим и очень хрупким как лед»* (Ирина Г).

Остальные студенты не смогли ответить на вопрос, кто-то поставил прочерк, у некоторых ребят был однозначный ответ: *«Рояль будет как лед»*. Трудности возникли в том, что они не смогли объяснить сравнение в предложении, сопоставить изображаемый предмет с явлением природы и найти общие признаки.

Вопрос 5. Почему рассказ о стекольном мастере начинается с повествования о бабке Гане?

80 % (20 человек) обучающихся ответили на данный вопрос. Приведем примеры ответов: *«она главный герой рассказа (Жанна З). «Рассказ начинается с повествования о бабке Гане, потому что, благодаря ей, мы узнаем о*

стекольном мастере. Стекольным мастером был ее единственный внук Вася, которым она гордилась и верила в его заветную мечту (Илья М.). ...потому что Агафья Семеновна Ветрова, или как ее по-простому звали все в деревне, бабка Ганя, была женщиной очень простой и необразованной, но с добрым сердцем и чуткой душой. Она прожила тихую, честную и простую, как сама, жизнь и никогда ничего от жизни и людей себе не требовала. Одного она только хотела, тоже по-своему, по-простому, чтобы ценили красоту и мастера, который способен ее создавать. Благодаря бабке Гане, мы узнаем о ее жизни и единственном внуке Васе, у которого «золотые руки» (Карина З.),

При ответе на вопрос не возникло трудностей, но некоторые обучающиеся не ответили на него, аргументируя свой ответ: «Я не понял рассказ».

Вопрос 6. Верит ли К. Г. Паустовский в осуществление заветной мечты стекольного мастера?

На вопрос ответило 50 % обучающихся. Приведем примеры: *«Паустовский верит в исполнении мечты Васи, так как желание мастера сделать уникальную вещь исходит из искренних побуждений привнести в мир что-то новое и неповторимое. (Тимур З). «Паустовский убежден в исполнении мечты, что каждый мастер мечтает о создании искусной вещи, ведь талант его безграничен, а руки способны на невозможное» (Ольга Я.), «Автор верит в осуществление мечты Васи. Автор считает, что мечта дарит людям смысл жизни, движет их к исполнению самых заветных желаний, наполняет жизнь счастьем» (Анна Б).* Были и односложные ответы: «верит».

Вопрос 7. С этим вопросом не справился ни один студент, аргументируя это тем, что они не поняли смысл стихотворения.

Анализ показал низкий уровень читательской грамотности. Студенты умеют извлекать те единицы информации (детали, факты), которые прямо названы в тексте. Только на основе такой явной информации они могут размышлять о прочитанном, делать выводы, устанавливать логические связи. Студенты испытывают трудности в формулировании собственных суждений, неверно интерпретируют смысл образных выражений, текст понимается ими фрагментарно и неточно.

Библиографический список

1. Галактионова Т.Г. От читающего учителя к ученику-читателю. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-chitayuschego-uchitelya-k-ucheniku-chitatelyu/viewer> (дата обращения: 8.11.2022).
2. Маранцман В. Г. Программы общеобразовательных учреждений. Программа литературного образования. 5–9 классы. М.: Просвещение, 2005. 222 с.
3. Терентьева Н. П., Баталова Е. В. Смысловое чтение: тексты и тесты : учебно-методическое пособие для высших и средних учебных заведений / Н. П. Терентьева, Е. В. Баталова; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. Челябинск: Южно-Уральский научный центр РАО, 2021. 197 с.

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Ахатова А.В., Семёнова О.Р.,
г. Челябинск

СВЯТАЯ СОФИЯ В РОМАНЕ ИЛЬИ ЗДАНЕВИЧА «ФИЛОСОФИЯ»

В данной статье выявляется значение образа Святой Софии в общей сюжетной и идеологической канве романа И. Зданевича «Философия».

Ключевые слова: антитеза, образ Святой Софии, И. Зданевич, философия, архитектура

This article reveals the significance of the image of St. Sophia in the general plot and ideological outline of the novel by I. Zdanevich "Philosophy".

Keywords: antithesis, the image of St. Sophia, I. Zdanevich, philosophy, architectureтекст

Роман «Философия» наиболее полно отражает мироощущение и мировоззренческие взгляды И. Зданевича, неслучайно назвавшего главного героя романа своим именем. Ильязд бежит из ненавистной ему России, и ненависть эта исходит из «распространенной весьма в среде, где он вырос, манере критиковать все свое и всем чужим восторгаться», по существовавшему тогда эмигрантскому пути [5, с.187]. Многие деятели русской эмиграции 20-х годов останавливались в Константинополе вынужденно – конечной целью был Париж, но чтобы попасть туда, нужна была виза. Для Ильязда этот город является «мостом между материками, морями, цивилизациями, эпохами» и воплощением мудрости [1, с.13].

Герой скорее склонен любоваться красотой архитектуры, нежели вдумываться в её смысл и происхождение: «я слишком люблю архитектуру, отвлеченную от её содержания, чтобы заниматься ее содержанием», – скажет он о себе [5, с. 234]. Тем не менее, Ильязд, как и его автор, «рассматривает вещи с точки зрения вечности», рисует одну точку пространства в её временных изменениях [5, с. 191]. О таком восприятии архитектурного сооружения говорит и Р. Гейро: «Зданевич понял, что смысл всего нового искусства в России находится в истолковании времени как пространства» [1, с. 10].

В описании местности, к которой «у Ильязда была особенная слабость», прослеживается значимость всех эпох, которые сосуществуют параллельно: «это и была древняя Колхида и сюда приехали аргонавты за Золотым Руном, что тут некогда жила амазонки, что позже, в христианские времена, здесь цвели соборы и монастыри» [5, с. 190]. Это очень характерно для направления «всёчества». «При внимательном сопоставлении форм искусства “расцветных” времен мы находим большую общность, несмотря на совершенно разные культурные условия, влияющие только на внешность художественного произведения, – пишет Ле-Дантю, близкий друг Зданевича, в речи о всёчестве,

произнесенной осенью 1913 г. – Изучение прошедших форм является обязательным обстоятельством создания нового искусства, которое не должно порвать с прошлым, а, наоборот, смотреть назад» [2].

Вневременное понимание пространства присутствует на протяжении всего романа. При описании мест, где обосновались русские беженцы, герой считает нужным упомянуть, что в них «некогда были расположены покои византийских императоров» [5, с. 253]. Связь времен остается для него крайне важной. «Его [Ильязда] ум, склонный к схемам, уже был увлечен этими дикарями как противоречием византийскому зодчеству» [5, с. 253]. В противовес «дикарям» архитектура определяется как высокоорганизованное построение, часть цивилизованного, а не дикого, оказывается более прочной и привлекательной, чем гибельное настоящее.

Первое, с чем у многих ассоциируется и Константинополь тех лет, и сегодняшний Стамбул, – это Святая София. На берегах Босфора Ильязд чувствует существование нераскрытой «византийской тайны», существование тихого голоса, зовущего героя к своим загадкам [5, с. 414].

По образцу византийской Святой Софии построены Софии в Киеве, Новгороде и других русских городах, её архитектурные формы восхищали и продолжают восхищать на протяжении многих веков, интерес к ней не угасает и в наши дни. Особую роль она играла и во времена Зданевича: начинает издаваться специальный журнал «София», создаются новые произведения искусства на тему Премудрости.

Храм Святой Софии представляет собой не просто идею архитектурного решения. В самом начале своего существования храм воспринимался символом восстания, каким предстанет он и в романе «Философия». Само слово «софия» не является случайным наименованием: «Впервые термин σοφία встречается у Гомера в «Илиаде» (песнь 15, ст. 410–413), где он обозначает мудрость, истекающую от Афины Паллады... Понятие Софии осмыслили Демокрит, Пифагор, Филолай, Прокл и многие другие эллинские мыслители» [3, с. 8-9].

У И. Зданевича София – это «формы чистые геометрии, ум ума, забава, возведенная в степень величества». Она сама по себе, без своей истории, уже красива, уже являет мудрость красоты: «шар Софии был виден весь, достаточно далекий, чтобы мелочи могли превозмочь идею. Ни полумесяца, ни пристроек, примытых веками». И герой-мечтатель не может не восхищаться ею, он «пил хрустальную влагу её объемов и, глядя на вечно юное тело, спрашивал себя, кто сказал, что мудрость стара, мудрость – вечная юность». Он назовет её «совершенной мудростью», он будет обвинен в том, что влюбился в это здание. «Но это признание относится не к его многовековому символу, величественному и влиятельному, который, как и всегда, оказывается в руках военных, коммерсантов, агитаторов и прочих «философов», а к совершенству, мудрости его архитектурных форм».

Однако это совершенство видимо герою только ночью, которая имеет «способность нарушать установленные днем отношения между вещами, калечить предметы, нагружая их внутренним и лишая внешнего... долгое делая мимолетным», и как только небо светлеет, «в согласие врывается разлад, наконец

зажженный полумесяцем...» [5, с. 251-252].

В романе присутствует противопоставление христианства и ислама. Христианство как древняя религия, древняя мудрость, построившая Софию, и ислам, как религия, близкая к природе и естеству.

Первый раз храм появляется в романе в речи Алемдара: «Ибо я уже в церкви Софийской хотел приступить к этому вопросу. Вы, несомненно, думали там о той другой, константинопольской, я также. И вот я хотел сказать вам, что меня, нас возмущает не столько русское желание лишить нас Константинополя, как бы осудительно оно не было, а захватить при этом Софийскую мечеть и превратить её вновь в православие» [5, с. 234]. Здесь проскальзывает ассоциативная связь между всеми церквями-Софиями и тема захвата русскими Константинополя. Идея, освещенная в «Пророчестве» Ф.И. Тютчева, согласно которой царь России должен стать «всеславянским царем» «в возобновленной Византии» под «древними сводами» Айя-Софии, вновь превращенной в церковь, присутствует и в одноименном стихотворении О.Э. Мандельштама, и подхватывается многими другими поэтами.

По мнению Алемдара, все в жизни подвержено эволюции, язычество уступило место православию, и православие эволюционным путем перешло в ислам, таким образом, нет нужды в возврате Софии к её первоначальному облику церкви. Ильязд готов согласиться с этим, но мотивирует свою позицию с эстетической точки зрения: «Но на кой черт, простите, сдалась вам София? Чтобы обратить её в церковь? Чтобы перегородить её чудовищным иконостасом, размалеванным отечественными передвижниками, билибинскими и прочей тухлятиной, разукрасить стены такой же прелестью всяческих васнецовых, нагнать сюда жирных попов, обезобразить, загадить это благородное здание? Обратить Софию в церковь, вы смеетесь, Яблочков, я считал вас за человека со вкусом!» [5, с. 372-373]. Здесь прослеживается отношение героя к России. София для него – благородная вечная премудрость, несопоставимая с укладом той страны, из которой он убегает.

Для Ильязда первоначально София как сооружение является мудростью безотносительно религий и даже безотносительно архитектуры как науки. Но когда герой разочаровывается в этой мудрости, когда понимает её недостижимость на жизненном уровне, как только София начинает восприниматься как христианская постройка, не вписывающаяся в рамки ислама, приверженцем которого в дальнейшем становится Ильязд, она теряет свое обаяние для главного героя и вызывает уже ненависть: «Это стремление раздуть вопрос о Софии – результат простой реакции против вековой болтовни русских... Нет, к черту эту уродливую махину! Нечего и говорить о её возврате – и почему грекам, почему русским?... отправить её на воздух... Ни русского восстания, ни дурачества Озилио, ни мессии, сочетающегося с Софией, которую он, мессия, так ненавидит. Отправить строение на воздух» [5, с. 433].

София теряет свою красоту, когда Ильязд отрекается от мудрости: «Пелена, наброшенная на его существо его собственным умом и умом других, ниспадала, и голый стоял он теперь перед лицом жизни... Дурак, не понять, что вот этот простой стол с бутылкой, с тарелкой с огурцами, редиской, луком и

пирогом, начиненным анчоусами, и сиренью вокруг прекраснее и величественнее, чем расхваленная и расписанная идиотская, опрокинутому горшку подобная Святая София» [5, с. 388-387]. «Стол с бутылкой прекраснее Святой Софии» – вспоминается фраза И. Зданевича – «башмак прекраснее Венеры Милосской». Красота в простоте, в чудесной песне, которую слышит Ильязд. «К черту мудрость. Старый фигляр. Неужели ты до сих пор не можешь вбить себе в голову, что мне она не нужна, что я ничего не хочу знать, ничего не хочу постичь, хочу жить от сегодняшнего дня до завтрашнего, как живется, как придется», – думает Ильязд [5, с.415-416]. София мешает ему жить, неотделимая в его сознании от высших истин, Ильязду хочется вырваться на свободу, «..где горизонт не загораживает безобразная грудa невыносимой, назойливой, давно годной на слом и еще продолжающей мешать людям жить, высасывающей у людей кровь, чувства, жизнь, лишаящей их свободы, отвратительной Софии» [5, с. 423].

Как видим, София тесно связана с сюжетом прихода мессии, который разворачивается в романе.

В романе главный герой – «пустоцвет», ничего не значащий человек, становится на роль мессии. Это одна из связующих *антитез*, которыми полнится роман. Принцип противопоставления, выступления против сказанного присуш И. Зданевичу. За счет подобных оппозиций подчеркивается понимание невозможности единственной и нерушимой истины, что много раз прямо оговаривается в тексте: «Истина не условна, но она меняет лик, она отражает самое себя, то дает плюс, то дает минус» [5, с. 286].

Святая София играет особую роль в раскрытии персонажей романа.

Алемдар (он же Белобрысый) и Триодин (он же Яблочков) выступают в роли «зеркал», которые отражают суть главного героя. Например, Ильязд и Алемдар: оба ищут пути из России в Турцию, оба не считают Россию родиной; на своем пути Алемдар срывает талисман с умирающего солдата, Ильязду же на корабле другой умирающий солдат добровольно передает свой талисман. С каждым из героев Ильязд обсуждает судьбу Софии, достанется она русским или нет. Триодин страстно мечтает о захвате Святой Софии русскими и превращении её в церковь, тогда как Алемдар признает за храмом право существования в качестве мечети. В связи с этими персонажами можно противопоставить две сцены, происходящие внутри Софии: первая – инсценировка «восстания» с картонными мечами, которую возглавлял Триодин, выполняющий роль Олега с картонным щитом; и вторая – предупреждение о восстании русских во время выступления дервишей, когда Алемдар переодевается из дервиша в русского.

Яблочков назван «лучшей частью» главного героя. Он стремится к цели и действует, тогда как главный герой пассивен и ничего не предпринимает. Яблочков в конце романа произносит одними губами слово «Σοφία» по-гречески, что подчеркивается греческой транслитерацией. Он и русское белое ополчение должны клясться в верности Софии, и неслучайно они названы философами – приверженцами храма мудрости, который идут завоевывать.

Образ Яблочкова, как и образ его цели, Святой Софии, меняется. Из милого юноши, с букетом воздушных шаров, так приглянувшегося Ильязду, он

становится воплощением мертвенного камня: «с лицом каменным и речью из камня. И камнями его речи был расстрелян бедный Ильязд» [5, с. 455].

Ильязд понимает, что архитектура не принадлежит бесконечности, какая бы история не стояла за архитектурными творениями, это вещи, несущие в себе только отголоски прошлого. «Увлеченный в продолжение месяцев пышной мертвечиной, он проглядел живое», «подобно окружавшему его зодчеству, медленно испепеляя в себе неисповедимые богатства» [5, с. 197]. Так через архитектуру автор проводит бинарную оппозицию живой – мертвый: мертвый камень – живые – люди. Ильязд так отзывается о своих учителях: «Роются в законах мироздания, а человека-то проглядели» [5, с. 280].

Связь времен, существующую в романе «Философия», проявляется и в рассуждении автора писем Моргану Филиппу Прайсу, которое приходит ему на ум при взгляде на Софию Трапезундскую: «... о эта жизнь, где нет ничего, кроме воспоминаний, где мы воображаем, будто узнаем или выдумываем новое, а на деле вспоминаем, и только вспоминаем, о близком, далеком, о давно прошедшем, воспринятом утром, вчера, в детстве, в ином существовании, в прошлом столетии, в другом миру, миллион лет назад, жизнь, которой само прекращение есть воспоминание, и только» [4, с. 64]. Будущее является воспоминанием прошлого, сосуществует наравне с настоящим, а прошлое, «будучи однажды припомненным, приобретает выразительность исключительную, по явственности и свежести превосходя настоящее» [4, с. 54].

С одной стороны, архитектура принадлежит прошлому, мертвому, окаменевшему, но с другой – именно прошлое может оказаться сильнее настоящего.

Константинопольская София в «Философии» становится центральным образом. Она соединяет в себе мудрость веков и современные революционные притязания. Святая София является в романе как архитектурное сооружение византийской эпохи, но «Айя София – идея вселенская, выходящая не только за рамки города, народа, но и религии... Но бывают в истории годы, когда приходится сокращаться, отказываться от идеи вселенской ради идеи национальной» [4, с. 136].

Образ Святой Софии в романе И. Зданевича живой, он сопряжен с политическим и с гражданским контекстом, а может существовать и вне контекста как высший символ мудрости, красоты, величия духа.

Библиографический список

1. Гейро Р. Предисловие // Зданевич И. Философия футуриста: романы и заумные драмы М.: Гилея, 2008. 842 с.
2. Гейро Р. Предисловие // Собрание сочинений И. М. Зданевича. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=121881>
3. Громов М.Н. Образ Софии Премудрости в русской философии и культуре // История философии. № 19. М.: ИФ РАН, 2014. С. 3-20.
4. Зданевич И. Письма Моргану Филиппу Прайсу. М.: Гилея, 2005. 190 с.

5. Зданевич И. Философия футуриста: романы и заумные драмы М.: Гилея, 2008. 842 с.

СЛУЖЕБНЫЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА: ПРОБЛЕМЫ ФРАЗЕОГРАФИИ*

*Работа выполнена при поддержке Гранта МК-04-2022/40

В настоящей статье рассматриваются особенности представления служебных фразеологизмов в словаре языка писателя.

Ключевые слова: фразеология, частицы, семантика.

This article discusses the features of the presentation of service phraseological units in the dictionary of the writer's language.

Keywords: phraseology, particles, semantics.

В последние десятилетия возрос интерес к исследованию семантики и особенностей функционирования фразеологических единиц в язык того или иного писателя: появляются статьи, монографии, проводятся конференции, посвящённые проблемам авторской лексикографии и фразеографии. Теоретические разработки и подготовили выход отдельных фразеологических словарей, в центре которых фраземы, функционирующие в творчестве одного писателя.

Библиография исследований особенностей употребления фразеологизмов в произведениях А.П. Чехова достаточно широка. Это и статьи, в которых исследуются различные приёмы использования тех или иных фразеологических единиц в произведениях писателя (работы Д.Д. Аврух, Д.И. Бодровой, Н.С. Валгиной, О.С. Нестеренко, Т.И. Пабауской, В.Ф. Рудова, Н.М. Шанского, Л.И. Ройзензона и др.); работы, посвящённые выявлению и описанию авторских фразеологизмов (Т.В. Зеленова); проекты словарей (А.М. Чепасова).

В драматургических произведениях А.П. Чехова» встречаются предметные фразеологизмы (*воплъ души, золотые горы, душа общества, лишние люди*); призначные фраземы (*высокого роста, из разного теста*); качественно-обстоятельственные фразеологические единицы (*преспокойнейшим манером*).

[Светловидов] ... Спектакль давно уже кончился, все из театра ушли, а я *преспокойнейшим манером* храповицкого задаю (*Лебединая песня (Калхас), 1*).

Достаточно обширно представлены процессуальные фразеологизмы (*зарыл талант, прийти в чувство, храповицкого задаю, начинал в самый пыл входить*). Однако самый большой пласт, по нашим наблюдениям, составляет модальная (*боже мой, не дай бог, бог с вами, чёрт возьми, чёрт знает, чёрт разберёт*) и служебная фразеология.

[Зинаида Савишна] ... Про капитал я уже не говорю – *бог с ним*, но лишь бы проценты исправно платил!.. (*Иванов, действие II, явление 3*).

[Смирнов] ... Фуй, *боже мой*, даже дурно делается! (*Медведь, V*).

При фразеографическом представлении служебных фразеологизмов можно отметить следующие особенности: особый «служебный» характер семантики этих единиц, омонимические отношения с фразеологизмами других классов.

Приведём примеры фразеографического описания частиц, представленных в драматургических произведениях А.П. Чехова.

Частицы не столько именуют фрагмент действительности, сколько квалифицируют его в системе отношений говорящего к фрагменту действительности. При квалификации, выведении значения частиц необходимо учитывать контекст и интенции говорящего

Значение, выражаемое частицей, уникально тем, что, с одной стороны «содержание» этих единиц ПРОТОТИПИЧНО, а с другой, оно создаёт сложную систему смысловых переходов и открывает мир «дополнительной, скрытой семантики» (Т.М. Николаева).

Для фразеочастицы **вот и** прототипично значение указательности.

[Светловидов] ...А, вот что... (Играя Гамлета.) «Ах, **вот и** флейтичики! Поддай мне твою флейту! (Никите Иванычу.) Мне кажется, будто вы слишком гоняетесь за мною» (Лебединая песня (Калхас), II).

Однако содержание речевого общения в определённой ситуации помогает выявить эмотивный компонент значения единицы и «расширить» фразеологический смысл.

[Боркин] **Вот и** извольте разговаривать с такими субъектами!.. (Иванов, действие I, явление I).

[Шабельский] ... Хочется эскулану ильяться, **вот и** выдумал чахотку (Иванов, действие II, явление 4).

Как показывает анализ материала пьес А.П. Чехова, частица **вот и** не просто выражает указательное значение, а ещё и вносит в предложение информацию о эмоциональном состоянии говорящего: это восхищение, негодование. Следовательно, такие прагмасемантические возможности частиц должны быть отражены в словарном представлении этих единиц.

Частицы вступают в омонимические отношения с единицами других классов, следовательно, в словаре оформлены как омонимы.

Если бы (если б)¹ – фразеологический союз

Служит для выражения условного значения, присоединяет придаточное условия.

[Шабельский] ... Стало быть, каким был бы гениальным подлецом, **если бы** ещё усвоил культуру, гениальные науки! (Иванов, действие I, явление 4).

[Иванов] (мнётся). Дело, видите ли, в том, что послезавтра срок моему векселю. Вы премного обязали бы меня, **если бы** дали отсрочку или позволили приписать проценты к капиталу (Иванов, действие II, явление 7).

Если бы (если б)² – фразеологическая частица

Служит для выражения значения сильного желания, пожелания, мольбы.

[Варя](плачет) **Если бы** бог помог (Вишнёвый сад, действие I).

[Нюхин]... В сущности это так должно быть, и я не смею говорить иначе.

Если б вы только знали! (О вреде табака).

Итак, омонимичные фразеологические союзы и фразеологизмы-частицы различаются типом категориального значения и характеризуются определенными синтаксическими свойствами и функциями. Фразеологические союзы связывают предложения, а фразеологизмы-частицы выражают отношение говорящего к высказыванию.

По данным нашего материала, фразеологические частицы, встречающиеся в пьесах А.П. Чехова, вступают в омонимические отношения с модальными фразеологизмами. Омонимичные фразеологизмы-частицы и модальные фразеологизмы имеют одинаковый компонентный состав, характеризуются тождеством структурной модели, относятся к морфологически неизменяемым фразеологизмам, но обнаруживаются в разных синтаксических условиях и различаются типом категориального значения.

Частица занимает присловную позицию в предложении, имеет единое, цельное, слитное интонационное оформление с тем словом, значение которого уточняет или выделяет. Модальный фразеологизм занимает обособленное положение внутри предложения, имеет автономное интонационное оформление, выделен пунктуационно.

Ещё бы¹ – фразеологическая частица

[Зинаида Савишна] *Ещё бы, душечка, быть ему счастливым!* (Иванов, действие II, явление 3).

Служит для выражения значения сожаления.

Ещё бы² – модальный фразеологизм

[Смирнов] ... *Точно я не знаю, для чего вы носите это чёрное домино и погребли себя в четырёх стенах! Ещё бы!* (Медведь, VIII).

Имеет автономное пунктуационное выделение, выражает модальность удивления.

Таким образом, при фразеографическом представлении служебных фразеологизмов в словаре языка писателя необходимо учитывать особый характер семантики этих единиц и омонимические отношения с единицами других классов.

Библиографический список

1. Аврух Д.Д. О некоторых приёмах использования фразеологических оборотов в повестях и рассказах А.П. Чехова // Вопросы семантики фразеологических единиц (на материале русского языка). Новгород, 1971. Ч. 1. Тезисы докладов и сообщений. С. 266–268.
2. Бодрова Д.И. Фразеологизмы в художественных произведениях А.П. Чехова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Душанбе, 1969.
3. Валгина Н.С. Использование фразеологических средств языка в ранних рассказах А.П. Чехова // Русский язык в школе. 1960. № 1. С. 35–39.
4. Зеленова Т.В. Структурно-семантические свойства фразеологических новообразований (на материале писем А.П. Чехова) // Семантико-грамматические свойства фразеологизмов русского языка: межвуз. сб. науч. тр. Челябинск: ЧГПИ, 1985. С. 58–63.

5. Нестеренко О.С. Фразеологизмы в художественных произведениях А.П. Чехова / О.С. Нестеренко. М., 1967.
6. Рудов В.Ф. Фразеология произведений А.П. Чехова / В.Ф. Рудов // Труды Пржевальского пединститута. Вып. 6. 1958.
7. Чепасова А.М. Словарь фразеологизмов художественных произведений и писем А.П. Чехова / А.М. Чепасова // Проблемы фразеологии и задачи её изучения в высшей и средней школе: тезисы докл. межвуз. конф. Вологда: Северо-Западное книжное изд-во. Вологодское отделение, 1965. С. 149–152.
8. Шанский Н.М. О языке и слоге рассказов А.П. Чехова / Н.М. Шанский // Русский язык в школе. 1954. № 4. С. 9–15.

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЮЙ ХУА).

Статья посвящена исследованию особенностей художественного языка современных китайских писателей, на примере анализа и поиска закономерностей в эволюции творческого пути одного из самых известных китайских прозаиков современности Юй Хуа.

Ключевые слова: китайский модернизм, творчество Юй Хуа, постмодернизм, современная китайская литература.

The article lists the features of the language, characteristic of modern Chinese fiction, based on the analysis of Yu Hua's works during his creative evolution.

Keywords: Chinese modernism, Yu Hua's work, postmodernism, modern Chinese literature.

Расцвет карьеры знаменитого китайского писателя Юй Хуа пришелся на конец XX – начало XXI века. Перед этим его творчество много раз трансформировалось, меняясь от авангардистской прозы для малого круга читателей до успешных произведений среди широких масс, написанных в духе модернизма.

Анализ языка художественных произведений Юй Хуа способствует выявлению особенностей развития и трансформации современной китайской литературы и динамики китайского языка.

Отправной точкой становления и развития китайского модернизма как литературного феномена можно считать период «культурной революции» в Китае (1966-1976). В это время китайский модернизм стал объектом исследований как китайских, так зарубежных ученых. К числу которых, относятся Дрейзис Ю. А. [1], Е. А. Завидовская [2], Н. Э. Сейбель [3], Н. К. Хузиятова [4], О. Д. Цыренова [5].

Ранние произведения Юй Хуа объединяет захватывающий, часто детективный сюжет, динамичное и нелинейное повествование. Более того, произведениям писателя были свойственны черты авангардистской прозы, получившей признание в конце XX в. [1].

Впоследствии столкнувшись с ростом популярности авторов, чьи стили литературного языка и сюжеты были более близки массам, Юй Хуа начал трансформировать свои работы под запросы общества. Так, в 90-е годы можно наблюдать изменение художественного стиля прозаика, что наиболее просматривается в его крупных романах: «Крики в морозящий дождь» (在细雨中呼喊, 1991), «Жить!» (活着, 1992), «Как Сюй Саньгуань кровь продавал» (许文观卖血记, 1995), «Братья» (兄弟, 2005–2006).

К числу характерных модернистских черт больших романов следует отнести поиск смысла в трагических событиях, переживаемых человеком в течение жизни; изображение одиночества, неудовлетворенности жизнью, безысходности, разрушения социальных норм; повествование в форме «потока сознания» и др.

Ярким примером произведения, написанного в стиле модернизма, является роман «Жить». Роман имеет коммерческий характер, что подтверждается выпуском на экраны одноименного фильма, срежиссированного Чжаном Имоу, удостоенного нескольких наград и номинаций. В произведении «Жить» можно отследить эволюцию стиля повествования писателя к более реалистичному, выполненному современными повествовательными техниками.

Анализируя произведение, можно не раз встретить такой литературный прием, как «поток сознания», подразумевающий развернутые размышления на разные темы:

«我爱往妓院钻,听那些风骚的女人整夜叽叽喳喳和哼哼哈哈,那些声音听上去像是在给我挠痒痒。做人呵,一旦嫖上以后,也就免不了要去赌。这个嫖和赌,就像是胳膊和肩膀连在一起,怎么都分不开» [5] («Мне нравились бордели. Слушать смех и щебет девок было так же приятно, как когда почешут там, куда сам не можешь дотянуться. Если пошел по девкам, обязательно начнешь играть – это как рука и плечо, всегда вместе»).

В 1995 г. был опубликован роман «Как Сюй Саньгуань кровь продавал» также ставший жемчужиной в творчестве писателя, получив признание многих читателей и критиков.

В произведении повествуется о непростой жизни рабочего Сюй Саньгуаня, который решает сдавать кровь, чтобы улучшить жизнь своей семьи. Действия разворачиваются в конкретных временных рамках, что также свойственно модернизму, в период «Большого скачка» и последующего за ним жуткого голода, также охвачен период «культурной революции» в Китае.

С точки зрения художественного стиля роман «Как Сюй Саньгуань кровь продавал» написан в похожей манере, что и предыдущая работа Юй Хуа «Жить». Обоим произведениям свойственен простой язык повествования. Однако, есть и отличия, так, например, в романе «Как Сюй Саньгуань кровь продавал» появляется деление на главы, тогда как само повествование ведется от третьего лица. Герои становятся живее, чаще появляются диалоги по мере повествования. Некоторые исследователи сравнивают подобный стиль повествования с традиционной китайской оперой.

«这个衣着鲜艳的小家伙,在灿烂的阳光里向空气伸出胖乎乎的胳膊,专心致志地设计着一系列简单却表达他全部想象的手势» [6] («Солнечные лучи лились на пестро одетого малыша, а он выбрасывал в воздух пухлые ручки, сосредоточенно проделывая нехитрые жесты – казалось, в них развернулась вся его фантазия»).

В более позднем творчестве Юй Хуа приходит к осознанию роли автора как интерпретатора социально значимых явлений, главной задачей которого натолкнуть читателя на философские размышления о смысле бытия.

Характерной чертой модернизма в данный период является поиск ответов на остросоциальные вопросы.

Так, например, действия романа «Братья» охватывает несколько десятилетий «культурной революции» до середины XXI века. Мысль о написании подобного произведения посетила Юй Хуа после того, как автор стал свидетелем взрыва популярности в небольших китайских городах конкурсов красоты в конце XX века. Роман «Братья» посвящён актуальной социальной проблематике и сочетает в себе все вышеупомянутые черты модернизма.

Отличительной особенностью современных китайских произведений является использование разговорного языка. В романе «Братья» можно встретить следующие примеры: «胡说八道» («нести чепуху»); «你去死吧!» («иди к черту»); «你这个花傻子» («ты идиот») и т.д. [6]

Писатели модернисты также часто используют такой художественный прием, как гротеск, в творчестве Юй Хуа он выражается в карнавализации действительности. Метод карнавала направлен на то, чтобы снизить всё высокое, показать жизнь в не самых лицеприятных образах. В этом контексте автору также свойственна грубая манера изложения, использование нецензурной лексики, фамильярности. В произведении «Братья» можно встретить следующий пример гротеска: «现在满世界都是女人的光屁股晃来晃去» [6] («Нынче весь мир светит голой задницей...»).

Конец XX века стал переломным периодом для китайской литературы, подарившим обществу множество талантливых писателей, к которым относится и Юй Хуа.

Творческий путь Юй Хуа прошел многочисленные трансформации от авангардистской прозы до больших коммерческих произведений. Писатель по мере эволюции своего художественного стиля отказался от изображения большого количества насилия, карнавализации и антиутопичности. В позднем творчестве Юй Хуа можно отметить черты, характерные модернизму: последовательность повествования, символизм, поиск смысла, наличие острой социальной направленности, изучение действительности и др. Тем не менее, даже поздние работы Юй Хуа нельзя полностью назвать модернистскими и реалистичными, в них все также присутствуют, свойственные писателю гротеск, иллюзорность происходящего, описание насилия, однако они уходят на задний план.

Библиографический список

1. Дрейзис Ю. А. Художественные концепты прозы Юй Хуа: дисс... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2014. 381 с.
2. Завидовская Е. А. Постмодернизм в современной прозе Китая: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2005. 200 с.
3. Сейбель Н. Э. Ритуальные функции волос Сунь У-куна в романе У Чэн-эня «Путешествие на запад» // Научный диалог. 2021. № 2. С. 218-230.

4. Хузиятова Н.К. Модернистские тенденции в современной китайской литературе как поиск идентичности. Владивосток, Дальневосточный федеральный университет, 2014. 277 с.
5. Цыренова О.Д. Современная китайская поэзия: 1980-е годы – начало XXI века: дисс. канд. филол. наук: 10.01.03. Улан-Удэ, 2006. 179.
6. 余华.余华精选集 / 余华.- 北京: 北京燕山出版社, 2006. –387 页 (Юй Хуа. Сборник произведений. Пекин: Бэйцзин янь шань чубаньшэ, 2006. 387 с.

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ МУЖЧИНЫ И ЖЕНЩИНЫ В ТЕТРАЛОГИИ Ф. АБРАМОВА «БРАТЬЯ И СЕСТРЫ»

В статье исследуется роль фразеологизмов в создании обобщенных образов мужчины и женщины в романах Ф. Абрамова «Братья и сестры», «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья», «Дом», выявляются гендерные различия, закрепленные в русской фразеологии.

Ключевые слова: фразеология, гендер, гендерный стереотип.

The article examines the role of fixed phrases in the creation of generalized images of men and women in F. Abramov's novels "Brothers and Sisters", "Two Winters and Three Summers", "Crossroads", "House", describes the gender differences fixed in Russian phraseology.

Keywords: phraseology, gender, gender stereotype.

Лингвистика во второй половине XX века характеризуется появлением значительного числа новых исследовательских направлений, что, по справедливому мнению Н.Г. Божановой, «обусловлено изменением подхода к языку как объекту изучения», который стал рассматриваться в качестве «антропоориентированного феномена» [1, с. 71]. Особое место среди них занимает гендерная лингвистика, или лингвистическая гендерология, изучающая проявляющиеся в языке различия между полами, поскольку «человек предстает в двух ипостасях – мужчина и женщина» [2, с. 121]. Мужчина и женщина представляют собой, по нашему мнению, не просто две биологически различающиеся особи, но два различных мира, у каждого из которых свои приоритеты, свои ценности, свой взгляд на окружающую действительность, свои критерии оценки. С точки зрения автора учебного пособия по лингвокультурологии В.А. Масловой, «рассмотрение пола только как биологического явления обедняет и упрощает это категориальное понятие, ибо маскулинность (мужественность) и фемининность (женственность) – это, с одной стороны, филогенетически обусловленные свойства психики, а с другой – социокультурные образования, складывающиеся в онтогенезе» [2, с. 122]. Поэтому в гуманитарных и общественных науках, в том числе в языкознании, стало использоваться понятие «гендер» как социокультурная категория.

По словам А.В. Кирилиной, «поскольку язык представляет собой важную часть сознания человека, необходимо подчеркнуть, что лингвистические гендерные исследования рассматривают не только влияние пола на коммуникативное поведение и использование языка, но и то, какими средствами обладает сам язык для создания гендерной идентичности» [3, с. 5]. Важное место среди этих средств занимают фразеологические единицы, широко используемые в художественной литературе для характеристики героев и создающие обобщенные фразеологические образы мужчины и женщины. Определенный

интерес в этом отношении представляют романы Ф. Абрамова из цикла «Братья и сестры»: «Братья и сестры», «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья», «Дом». В самом названии тетралогии отражена фундаментальная для человеческой культуры оппозиция. Каковы же «братья» и «сестры» Ф. Абрамова, какими мы видим их сквозь призму используемых автором фразеологических единиц?

Мужской образ, созданный Ф. Абрамовым, более рационален, чем образ женский. Утверждать это позволяет тот факт, что фразеологизмы, обозначающие мыслительную деятельность, интеллектуальные способности, употребляются автором по отношению к мужчине в три раза чаще, чем по отношению к женщине. Это такие единицы, как *приходить/прийти на ум, ломать голову, собираться/собраться с мыслями, про себя, царя в голове нет, на уме, забирать/забрать в голову, раздумье взяло, ума не приложит* и др.

Подрезов так и не додумал до конца эту *пришедшую на ум* мысль – надо было немедля браться за дела, начинать свой замес жизни [Пути-перепутья].

И пока Михаил *собирался с мыслями*, люди уже встали [Дом].

У Михаила просто гора свалилась с плеч. Все время, пока лежал в больнице, *с ума не шел* недометанный зарод [Дом].

Мужской склад ума характеризуется логикой, что проявляется в частом употреблении мужчинами – героями романов Ф. Абрамова – модальных (по классификации А.М. Чепасовой [4]) фразеологизмов, указывающих на связь мыслей: *в общем, к примеру, между прочим, кроме того, одним словом, в конце концов* и др. В предложениях, описывающих женщину и ее мысли, и в речи героинь эти единицы встречаются довольно редко.

У Михаила эта жердь, торчавшая посреди заулка, каждый раз вызывала ярость. В темное время тут не пройдешь – того и гляди лоб раскroiшь, а когда ветер на улице – опять скрип и стон, хоть из дому беги. *В общем*, будь его воля, он давно бы уже свалил ее ко всем чертям [Пути-перепутья]. Хуже, ежели она, дуреха, подумал Егорша, тут, на Ручьях, растреплет. *К примеру*, этому самому Лукашину нажалуется [Две зимы и три лета].

Опять какое-нибудь пожарное дело: либо за сеном тащись с бабами на ночь глядя, либо – семенами у соседа разжились – мотай срочно за семенами... *Одним словом*, выручай, Михаил [Две зимы и три лета].

По мнению О.Н. Калининой, для русской фразеологии вообще характерна «асимметричность по отношению к лицам мужского пола», что проявляется в таких тенденциях, как «ориентация прежде всего на лиц мужского пола, определенное недоверие к женскому интеллекту, нередко – представление о женщине как о существе, безусловно, уступающем мужчине в высокой степени интеллекта, логике и в других положительных качествах» [5, с. 719]. Конечно же, это не означает, что женщина более ограничена в умственном отношении, чем мужчина. Просто мужчина чаще апеллирует к разуму и логике, в то время как у женщины иные точки отсчета при оценке явлений действительности, женщина более «иррациональна», выражаясь словами Аристотеля. Однако мужчина, при всей своей рациональности, предстает в произведениях Ф. Абрамова отнюдь не менее эмоциональным, чем женщина. Но набор эмоций, испытываемых героями,

различается у «братьев» и «сестер». Женщины чаще испытывают волнение и обеспокоенность (*места себе не находят/найти, лица нет, не по себе, дыханье перехватило, кровь прилиwała к лицу*), стыд (*готова провалиться сквозь землю; не знать, куда глаза девать, (вспыхнуть) до корней волос*), удивление (*Ну и ну!; (глядеть) во все глаза*), обиду (*Вот еще!; обида взяла*), удовлетворение (*слава богу*). А для мужчин более характерны такие эмоции и чувства, как раздражение и злость (*зло взяло, злорада закипала, доводит/довести до белого каления, вне себя, выходить из себя, в глазах темнело, кровь бросилась в лицо, провалились сквозь землю, дьявол бы задрал*), восторг (*приходить/прийти в восторг, вот это да!; знай наших!; черт побери!*), разочарование (*черт с тобой (с ней, с ним и т.п.), махнуть рукой, руки опускались*).

Нужно отметить, что у мужчин и женщин в тетралогии Ф. Абрамова различаются и способы проявления эмоций. У женщины это чаще всего слезы, описываемые с помощью фразеологических единиц *давать/дать волю слезам, (слезы) в три ручья* (естественно, что по отношению к мужчине подобные фразеологизмы использованы быть не могут). Ну а мужчина обычно выражает свои эмоции «крепким словом» или фразеологизмами *черт возьми, не дай бог, как бы не так!* и др. под. Однако, что интересно, характеризуя высокую степень проявления эмоций у своих «мужиков», автор не единожды использует фразеологизм *до слез*, то есть содержащий компонент, являющийся чисто женским атрибутом.

При виде избушки я позабыл и об усталости, и о дневных огорчениях. Все тут было мне знакомо и дорого *до слез* [Братья и сестры].

Традиционным способом снятия стресса, освобождения от отрицательных эмоций, а также закрепления эмоций положительных для русского мужчины является употребление алкоголя. И мужики Ф. Абрамова в этом смысле не исключение. Изображая приверженность своих героев к «зеленому змию», автор использует фразеологические единицы разных семантико-грамматических классов: *налить шары, налить глазища, под хмельком, в дымину, лыка не вяжет* и др.

И вот после обеда, когда оба они были уже *под хмельком*, отец подхватил сына под руку, повел на сенник [Братья и сестры].

И, однако, не проходило ни одного праздника, чтобы Трофим не напивался «*в стельку*», «*в дымину*», как он любил выражаться, и чтобы не орал на всю деревню: «У Трохи вина – Двина!» [Братья и сестры]

И вот к такому-то человеку, а лучше сказать нечеловеку, Лиза второй раз сегодня торила дорогу – давеча в усмерть упился, *лыка не вязал* [Дом].

«Гендерный стереотип» является одним из ключевых понятий гендерной лингвистики, поскольку «гендерные стереотипы фиксируются в языке и отражают общественные реалии, то есть представления о женственности и мужественности в рамках конкретного языка» [6, с. 726]. Одним из таких стереотипов, отмечаемых М.В. Ермолаевой, является то, что «говорливость и болтливость традиционно считаются женскими качествами, достойному мужчине не пристало вести пустые разговоры и распускать сплетни» [7, с. 43]. Между тем, в романах Ф. Абрамова посудачить любят все – и мужики, и бабы.

Сидим, *языком треплем*, кто за нас страдать будет? [Братья и сестры]

Работать некому, а глазами хлопать да *языком молотить* – тут народ всегда найдется [Две зимы и три лета].

Обещали сразу после обеда, а теперь часов семь, – прикинул он время по тени. Сидят где-нибудь, *чешут языками* [Братья и сестры].

Фразеологический образ человека создают не только фразеологизмы, употребляемые автором для характеристики героев, но также особенности употребления этих языковых единиц в речи самих действующих лиц. С этой точки зрения наиболее интересно представлены в речи героев романов Ф. Абрамова фразеологические единицы с компонентами «бог» и «черт». Исторически сложилось отношение к женщине как к существу изначально греховному, являющемуся символом нижнего мира, всего земного и тленного, в то время как мужчина признается наиболее приближенным к божеству. На деле же, в рассматриваемых нами романах, складывается иная картина. При этом, конечно же, необходимо учитывать время, в которое происходит действие романов: это годы Великой Отечественной войны и послевоенные десятилетия, когда в нашей стране пропагандировался и был весьма распространен атеизм, когда, по словам старушек-староверок из романа «Две зимы и три лета», «бога забыли». Тем не менее выражения, которые содержат в своем составе компоненты, связанные с религией, прочно закрепились в русском языке с незапамятных времен и активно употребляются героями романов Ф. Абрамова. При этом одни употребляют их, сознательно связывая с образом Бога, например, религиозная Марфа Репишная пеняет бесшабашной Варваре:

– Бесстыдница! Орешь середь ночи. *Бога-то не боишься* [Две зимы и три лета].

Другие же персонажи употребляют эти единицы вне всякой связи с Богом и другими религиозными образами, интуитивно следуя языковой традиции.

Анна прошла к печному прилавку, села: Ну, *слава богу*, хоть корову доить не надо [Братья и сестры].

Согласно нашим наблюдениям, женщины в романах Ф. Абрамова употребляют в основном фразеологические единицы с компонентом «бог», которые выражают мольбу (*бога ради*), клятву, заверение (*убей бог*), пожелание (*дай бог здоровья*), опасение (*не дай бог, не приведи бог*), неуверенность (*бог знает*), различные положительные эмоции (*слава богу*). С компонентом же «черт» в речи женщин из романов цикла «Братья и сестры» нам не встретилось ни одного фразеологизма! Единственное, что «позволяют» себе произнести женщины, это выражения с компонентом «грех» и его производными: *грешным делом, брать/взять грех на душу, чего греха таить, как на грех*. Мужчина же, это наиболее приближенное к Богу существо, так и сыплет фразеологизмами с компонентами «черт», «дьявол», «собака», «пес», «леший». М.В. Виноградова считает, что «мужской речи свойственна тенденция к использованию стилистически сниженных средств» [8, с. 14], поэтому употребление таких фразеологизмов является проявлением одного из гендерных стереотипов.

«А ну ее к *дьяволу!* – выругался про себя Михаил. – *Кой черт* на память лезет!» [Две зимы и три лета]

Лукашин, нервно кусая губы, всматривался, вслушивался в гудящий, взбудораженный зал, потом махнул на все рукой. *Какого лешего?* Пускай делают как знают [Братья и сестры].

Еще одно наблюдение, которое мы сделали в ходе анализа фразеологических единиц из произведений Ф. Абрамова, состоит в следующем: при характеристике мужчины автор использует большое количество (гораздо большее, чем при характеристике женщины) фразеологизмов, обозначающих интенсивность какого-либо действия. Мужчина если кричит, то *во всю глотку*, *во все горло*, *что есть мочи*, *благим матом*, если ругается, то *в пух и прах*, если работает, то *до упаду*, если бежит, то *сломя голову*, *что есть силы*, *со всех ног*, *очертя голову*, *как угорелый*.

И – один раз бывает смерть! – Егорша *очертя голову* кинулся на штурм. С того дня Раечка перестала с ним разговаривать [Две зимы и три лета].

Однажды о богородице Трофим по своему обыкновению шел пошатываясь по деревне и *во всю глотку* кричал излюбленные слова: «У Трохи вина – Двина!» [Братья и сестры]

– Назад! – закричал *что есть мочи* Лукашин. – Лес, лес рубить надо! [Братья и сестры]

Мужчина во всем стремится не просто достичь какого-то предела, не достижимого для других (Разве с его Игорем сговоришь? Ума большого бог не дал, с первого класса выше троек не поднимался, а по части упрямства – *рекорд поставит* [Пути-перепутья]), но и перешагнуть через него (очень часто по отношению к мужчине используется, например, фразеологизм *хватить через край*).

Подрезов, видимо поняв, что *хватил через край* (он знал эту историю с сыном Лукашина), надсадно закашлялся... [Две зимы и три лета]

Быть может, это стремление идет от избытка физических и душевных сил? Ведь если женщина и может быть *не в силах* или *не в состоянии* что-то сделать (например, «слушать», «удержать слезы», «совладать с растерянностью»), то мужчина с помощью этого и подобных фразеологизмов почти не характеризуется. Правда, и он может проявить слабость:

У Лукашина *не хватило духу* взглянуть на позабытую девочку [Две зимы и три лета].

Таким образом, фразеологический материал в произведениях художественной литературы является одним из средств определения гендерных различий и играет не последнюю роль в создании обобщенных образов мужчины и женщины.

Библиографический список

1. Божанова Н.Г. Гендерные исследования в лингвистике: история, современность, перспективы // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. Вып. 5 (109). С. 69-74.
2. Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издат. центр «Академия», 2001. 208 с.
3. Кирилина А.В. Особенности и тенденции развития гендерных исследований в российской лингвистике // Гендер: язык, культура, коммуникация: доклады первой международной конференции. М., 2001. С. 5-14.
4. Семантико-грамматические классы русских фразеологизмов: учеб. пособие. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. 143 с.
5. Калинина О.Н. Гендерные аспекты русской фразеологии // Молодой ученый. 2017. № 14(148). С. 717-719.
6. Матунова Г.А. Проблема изучения гендера в отечественной лингвистике // Молодой ученый. 2017. № 14(148). С. 725-728.
7. Ермолаева М.В. Репрезентация гендерных стереотипов в русской фразеологии (на материале процессуальных фразеологических единиц) // Мир науки, культуры образования. 2011. № 1(26). С. 42-45.
8. Виноградова М.В. Гендерологическое направление в современном языкознании // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2008. № 3. С. 12-15.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. В. ВЕРЕСАЕВА

Значительное внимание в лингвистике уделяется функционированию терминологической лексики в художественных произведениях. Слова медицинской тематики представляют собой единицы языка, которые обобщают результаты собственно человеческого сознания, зафиксированные в прозаических текстах. В статье рассматривается специальная лексика, которая становится своеобразным художественным методом писателя, его идиостилем.

Ключевые слова: термин, медицинская лексика, функция, художественный текст

Considerable attention in linguistics is paid to the functioning of terminological vocabulary in works of fiction. Medical-related words are units of language that summarize the results of human consciousness itself, recorded in prose texts. The article discusses a special vocabulary, which becomes a kind of artistic method of the writer, his idiosyncrasy.

Keywords: term, medical vocabulary, function, artistic text

В современной лингвистике значительное внимание уделяется функционированию специальной лексики в художественных произведениях.

Специфической чертой языка науки является терминологическая лексика, которая выступает функциональной разновидностью общего языка, средством профессионального общения специалистов. И в этом случае термин выполняет номинативную функцию. Термин – это слово или словосочетание, называющее предмет и являющееся наименованием научного или технического понятия. Но ему свойственна также дефинитивная функция: с помощью дефиниции в термине отражается содержание соответствующего научного понятия и выделяются его характерные признаки. Проблема определения понятия «термин» вызвана тем, что одни термины распространяются широко и уже не осознаются как собственно термины, другие имеют специальный характер, но известны широкой массе носителей языка, третьи известны лишь специалистам, что обуславливает точность их употребления [1, с. 40; 2, с. 131].

Появление терминов в текстах художественных произведений в современном мире значительно усиливается. Это вызвано необычайным ростом значимости терминологии как в общелитературном языке, так и в языке художественной литературы. Используя слова-профессионализмы в своих произведениях, автор более конкретно описывает технические особенности предметов, действий или явлений, о которых повествует, или ссылается на род занятий, профессию, сферу деятельности героев, чья речь, безусловно, содержит большое количество специальной лексики. Большинство писателей, например, А. П. Чехов, В. В. Вересаев, Ю. П. Герман, М. А. Булгаков, В. П. Аksenov,

Л. Е. Улицкая и др., используют в своих произведениях медицинские термины, которые обозначают названия болезней, медицинских инструментов и т. д. Медицинские термины в художественном тексте выполняют стилистические функции или используется в качестве изобразительного средства. Кроме того, термины употребляются авторами с той целью, чтобы читатель мог лучше понять и представить место и время событий, оценить и почувствовать те события, о которых повествуется в художественном тексте [3].

Викентий Викентьевич Вересаев (Смидович) известен не только как писатель, но и как врач и общественный деятель первой половины XX столетия, отстаивавший права врачей и пациентов. Его знаменитые «Записки врача», опубликованные в 1901 году, и сегодня не утратили своего общественного и медицинского значения. Это биографическая повесть об экспериментах на людях и о столкновении с их жестокой реальностью молодого врача. Она вызвала жаркие споры благодаря острому показу многих сторон профессии.

По художественному методу В. В. Вересаев близок к писателям-реалистам. Работая над произведениями «Без дороги», «Поветрие», «Невыдуманные рассказы о прошлом», «Записки врача», писатель штудировал медицинскую литературу и периодику, протоколы научных медицинских обществ, письма врачей, статистические отчеты, материалы врачебных съездов.

В итоге была создана впечатляющая объективная картина состояния не только современной медицины, но и общества в целом. Немалое место в ней занимают вопросы обучения профессии, ярко описываются переживания медика.

Медицинские термины в произведениях В. В. Вересаева определяются тремя пластами лексики: широкоупотребительные (*доктор, врач, кашель, заболевание, ожог, насморк, лекарство, больница, скорая помощь, медик* и др.), специальные (*трахея, желудок, почки, мышцы, аорта, брюшная полость, кишечник, железа, сухожилие, гортань* и др.) и узкоспециальные (*аневризма, гидронефроз, стетоскоп, флегмона, трахеотомия, саркома, пневмоторакс* и др.)

Анализируя семантико-стилистические особенности медицинских терминов в произведениях В. В. Вересаева, можно выделить следующие тематические группы.

Широко представлена группа – названия болезней: *холера, чахотка, дизентерия, сыпной тиф, малярия, столбняк, рак, саркома, бронхит, опухоль, диабет, порок сердца* и др. Например: «*Профессор, у меня, кажется... саркома на руке*» [4]. «*Холера расходуется все шире, как степной пожар, и захватывает одну губернию за другою*» [5].

Вторую группу составляют названия органов, частей тела, тканей: *печень, легкие, артерия, трахея, височная кость, почка, желудок, почки, трахея, грудная клетка, мышцы, вены* и др. Например: *Брюшные органы, скомканные и придавленные беременною маткою, типически-болезненные родовые потуги, весь этот ужасный, кровавый путь, который ребенок проходит при родах, это невероятное несоответствие размеров - все здесь было чудовищно ненормально, вплоть до тех рубцов на животе, по которым узнается хоть раз*

рожавшая женщина. Помню хорошо, как сегодня, и первые роды, на которых я присутствовал [4]. «Он накладывал швы на разрез раны, фельдшерница Ольга Петровна, с сухим, желтоватым лицом, в белом фартуке, придерживала вставленную в трахею трубочку» [5].

Также выделены группы:

- «симптомы и состояние»: одышка, отек, спазм, нарыв, заражение, ожог, приступ, эпидемия, болен, кашель, наркотизироваться, здоровье, мокрота, рвота, судороги, припадок, заболевание, выздоровление и др. Например: «Вскоре он заболел тяжелым приступом малярии и был отправлен в московский военный госпиталь» [5]. «Вскоре опять началась рвота» [5].

- «лекарства, вещества»: йодоформ, карболка, серно-карболовый раствор, соляная кислота, серная кислота, горчичник, порошок каломеля, камфарный спирт, морфий и др. Например: «Больная еще не проснулась от хлороформа» [5].

- «специалисты»: земский врач, доктор, врач, лекарские помощницы, медики, фельдшер, медицинский персонал, хирург и др. Например: «Земский врач Чеканов не желает видеть председателя управы и обедает у себя дома» [5].

- «операции, процедуры»: кровопускание, разрез, горлосечение, ампутация, вскрытие и др. Например: «И я, на выпускном экзамене артистически сделавший на трупе ампутацию колена по Сабанееву, - я теперь старательно изучал, как нужно поднять слабого больного и как поставить мушку» [4].

- «инструменты, оборудование»: спидометр, рентген, клизма, барометр, стетоскоп, плессиметр и др. Например: «Куда же идти, если барометр упал до семисот сорока» [5].

Медицинские термины в произведениях В. В. Вересаева выполняют номинативную и стилистическую функции, а также выступают средством художественной выразительности.

Специальные термины в художественных текстах В. В. Вересаева осуществляют номинацию процесса оперирования, называют органы и их части, инструменты, болезни, симптомы, лекарства, используются при установлении диагноза, констатации причин смерти и т.д. Например: «И тогда из небольшой царапины развивается роза, флегмона или гнилокровие, незначительный ушиб ведет к образованию рака или саркомы, легкий бронхит от открытой форточки переходит в чахотку» [4]. «"Здоровье"... Здоров я не был, -- я чувствовал, что грудь моя больна, но мне доставляло даже удовольствие это совершенно безболезненное ощущение гнездящейся во мне болезни, и весело было заглядывать ей прямо в лицо: да, у меня легкие усеяны тысячами тех предательских желтеньких бугорков, к которым я так пригляделся на вскрытиях,-- а я вот еду и дышу полной грудью, и все у меня в душе смеется, и я не боюсь думать, что болен я – чахоткою...» [5]. «Он накладывал швы на разрез раны, фельдшерница Ольга Петровна, с сухим, желтоватым лицом, в белом фартуке, придерживала вставленную в трахею трубочку» [5]. «Воротился с фронта Андрей, перенесший сыпной тиф, – больной, обовшивевший» [5]. «Пошел к путям Николаевской железной дороги и бросился

под поезд. Его буфером ударило в лоб и отбросило. Труп совсем был не изуродован, только лиловое пятно на лбу. Маня на похоронах рыдала и очень убивалась». [5].

Вместе с тем медицинские термины в художественных произведениях В. В. Вересаева выполняют стилистическую функцию, служат стилистическим средством для создания достоверной профессиональной атмосферы. *«Перед нами сменялись самые разнообразные вещи: резекция колена, лекция о свойствах наперстянки, безумные речи паралитика, наложение акушерских щипцов, значение Сиденгама в медицине, зондирование слезных каналов, способы окрашивания леффлеровых бацилл, местонахождение подключичной артерии, массаж, признаки смерти от задушения, стригущий лишай, системы вентиляции, теории бледной немочи, законы о домах терпимости и т.д., и т.д.»* [4].

Латинские термины в произведениях писателя становятся выразительным средством языка. Например: *«Я шел по улице, следя за идущим передо мною прохожим, и он был для меня не более, как живым трупом: вот теперь у него сократился *glutaeus maximus*, теперь – *quadriceps femoris*; эта выпуклость на шее обусловлена мускулом *sternocleidomastoideus*; он наклонился, чтобы поднять упавшую тросточку, – это сократились *musculi recti abdominis* и потянули к тазу грудную клетку»* [4].

Таким образом, специфика использования В. В. Вересаевым медицинской терминологии в значительной мере связана с идейным содержанием его произведений. Терминология позволяет реально воспроизвести ту социальную среду, к которой принадлежат главные герои. Все это обуславливает особое место термина в создании художественной картины мира писателя.

Библиографический список

1. Митрофанова О.Д. Научный стиль речи: проблемы обучения. М.: Русский язык, 1985. 230 с.
2. Моисеев А.И. О языковой природе термина // Лингвистические проблемы научно-технической терминологии. М.: Наука, 1970. С 127-138
3. Жидкова Ю.Б. Функционирование медицинской терминологии в художественных произведениях русских писателей XIX – начала XXI веков (на материале прозы А.П. Чехова, В.В. Вересаева, М.А. Булгакова, Ю.П. Германа, В.П. Аксенова, Л.Е. Улицкой): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008. 24 с.
4. Вересаев В.В. Записки врача. М.: АСТ, 2019. 288 с.
5. Вересаев В.В. Повести и рассказы. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1956. 560 с.

**«БОЛЬШОЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ
СТАРΟΣЛАВЯНСКОГО ЯЗЫКА»
И ЕГО МЕСТО В СИСТЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ГУМАНИТАРНЫХ
ДИСЦИПЛИН НА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ОТДЕЛЕНИЯХ ВУЗОВ
РОССИИ**

«Большой фразеологический словарь старославянского языка», завершение работы над которым планируется в 2024 г., представляет собой первый в славистике опыт системного описания корпуса сверхсловных языковых единиц общеславянского литературного языка средневековой Европы. Созданный на основе данных всех известных современной науке славянских памятников X–XI вв., этот словарь может стать базой для исследования языковой картины мира славян, подвергшейся трансформации в период крещения, а также для изучения истории формирования системы ценностей славянского мира в целом и русского мира в частности. Словарь содержит богатейший материал для включения в курс старославянского языка (программа которого до сих пор остаётся в рамках, заданных в XIX веке) раздела фразеологии. Кроме того, студенты, готовящиеся стать преподавателями русского языка и литературы, найдут в этом труде обширный справочный материал не только для осознанного изучения историко-лингвистических дисциплин, но и освоения истории русской литературы.

Ключевые слова: старославянский язык, фразеологическая система, православные ценности, словарь, филологическое образование

“Big phraseological dictionary of the Old Church Slavonic language” is the first in Slavistics experience of system description of set phraseological units of the common literary language of all medieval Slavs. Its completion is planned in 2024. Written on the materials of all known to modern science Slavonic manuscripts of the 10th -11th centuries, it can be the base not only for studying the language picture of the Slavic world, which underwent transformation during the period of Christianization, but also for studying the history of formation of the value system of Slavic world in general and Russian world in particular. The dictionary contains the wide range of language materials for inclusion in the course of the Old Church Slavonic language (the program of which still remains within the framework set in the 19th century) of the phraseology section. Moreover, students preparing to be teachers of Russian language and literature can find the richest reference material not only for conscious study of historical and linguistic disciplines, but also for studying the history of Russian literature.

Keywords: OldChurchSlavoniclanguage, phraseological system, Orthodox faithful values, dictionary, philological education.

«Большой фразеологический словарь» (БФССЯ) [1; 2], представляемый в данной работе, характеризует состояние фонда сверхсловных единиц общелитературного языка средневековой Славии, отражающего трансформацию менталитета новообращённых христиан в X–XI вв., Новая вера была воспринята славянами-вчерашними язычниками вместе с письменностью. Как пишет Н.И. Толстой, «В итоге возникновение славянской письменности повлекло за собой и возникновение древнеславянского (старославянского и церковнославянского) литературного языка и, безусловно, способствовало укреплению общеславянского межплеменного самосознания (на уровне этнической семьи), хотя такое самосознание, надо полагать, существовало и до появления славянской письменности и определялось не только фактором литературным (литературно-языковым) и лингвистическим, но и этнографическим или фольклорно-этнографическим, а также этнопсихологическим» [3, с. 63].

Материалы БФССЯ подтверждают в полной мере положение отечественных лингвистов о том, что христианская вера «не только искореняла и истребляла всё нехристианское, она умела проявлять гибкость и быстро находить, на что опереться в старом сознании, в старом языке народа. Очень мудро был не отменён, но бережно использован прежний религиозный лексикон» [4, с. 37]. Эта живая связь нового верования с традиционным мировоззрением в лексической сфере прекрасно отражена в талантливых учебно-методических пособиях и словарях доктора филологических наук, профессора Л.А. Глинкиной, многие годы преподававшей историко-лингвистические дисциплины в Челябинском государственном педагогическом университете. Назовём здесь лишь некоторые из её работ: книгу «От аза до ижицы», где увлекательно описана история формирования русской азбуки, которая сопровождается анализом основ православной культуры [5]; неоднократно переиздававшееся учебно-методическое пособие для студентов, аспирантов и преподавателей-филологов «Историко-лингвистический комментарий фактов современного русского языка» [6], а также уникальные словари, ставшие настольными справочниками для каждого учителя-словесника, – «Иллюстрированный словарь трудных и забытых слов русского языка [7] и «Этимологические тайны русской орфографии» [8].

Следует признать, что при многочисленности научных, учебных и методических работ по старославянскому языку, который был введён в качестве особого курса на историко-филологических отделениях российских университетов ещё в XIX столетии, его программы не претерпевали существенных изменений. Учебники и учебные пособия для студентов, как правило, помимо разделов, связанных с возникновением письменности у славян, характеристикой важнейших старославянских памятников, содержат лишь главы по фонетике и морфологии древнейшего общеславянского литературного языка и дают краткие сведения по его синтаксису. Что же касается старославянской лексики, а тем более фразеологии, то их системное изучение программы филологического образования в Российской Федерации не предусматривают. Между тем для введения этих разделов в программу изучения общеславянского литературного языка Средневековья предпосылки уже

созданы. Во-первых, появились собственно старославянские словари. В 1955 г. в Гейдельберге специально для студентов был опубликован настольный словарь старославянского языка, в основу которого был положен лексический состав 20 памятников X–XI вв. [9]. Справедливости ради следует сказать, что, предназначенный для немецких студентов, этот словарь был издан на латинице, с краткими толкованиями старославянских слов на немецком языке, и для российских студентов (в силу не только малого тиража) он был практически недоступен. Ситуация изменилась в 1994 г., когда в Москве увидел свет высокопрофессионально подготовленный группой славистов из России и Чехии «Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков)» [10], а в 1999–2009 гг. научные сотрудники Болгарской Академии наук опубликовали фундаментальный труд – «Старобългарски речник» [11; 12]. Параллельно российские слависты занимались изучением лексики старославянского языка, и наиболее значительными результатами в этой сфере следует признать монографии Р.М. Цейтлин «Лексика старославянского языка» [13]. Т.И. Вендиной «Средневековый человек в зеркале старославянского языка» [14] и В.С. Ефимовой «Наименования лиц в старославянском языке» [15]. Однако раздел «Лексика» в вузовских программах по курсу старославянского языка так и не появился. с изучением

Гораздо сложнее обстоит дело в российской высшей школе с изучением фразеологии старославянского языка. Во-первых, потому, что сама фразеология как наука гораздо моложе лексикологии. Во-вторых, даже тогда, когда фразеология в середине XX столетия оформилась как самостоятельная лингвистическая дисциплина и стала изучаться в российских вузах, господствующее положение в ней занимало направление, сторонники которого придерживались узкого взгляда на объект фразеологии (а среди старославянских сверхсловных языковых единиц немало устойчивых словесных комплексов с неидиоматической семантикой). Но главным препятствием и к теоретическому исследованию старославянской фразеологии, и к словарному её описанию, и к изучению старославянской фразеологии в вузе, оказался субъективный фактор: и зарубежные, и отечественные слависты искусственно исключали из числа *классических старославянских* памятников все рукописи, созданные на восточнославянских землях, а потому доказывать высокую частотность употребления сверхсловных языковых единиц и их устойчивость было достаточно сложно.

Даже тогда, когда сторонники широкого взгляда на объект фразеологии заняли своё место в рамках науки о сверхсловных языковых единицах, и именно в лоне фразеологии с её ответвлением, фразеографией, родились паремиография, крылатология и крылатография, до самого начала XXI столетия ни в России, ни в других славянских странах не появилось ни одного старославянского фразеологического словаря. При этом совершенно естественными и для учёных, и для рядовых читателей были словари, описывающие библейские фразеологизмы, восходящие к старославянским текстам X–XI вв. и функционирующие в современном русском языке. К наиболее авторитетным из них относятся опубликованные в 2010 г. «Энциклопедический словарь

библейских фразеологизмов» К.Н. Дубровиной и «Толковый словарь библейских выражений и слов» В.М. Мокиенко, Г.А. Лилич и О.И. Трофимкиной [16; 17],

Между тем фразеологический корпус старославянского языка, выявленный на основе сплошной выборки из всех известных современной славистике старославянских текстов, включая и те, что были писаны древнерусскими писцами в X–XI вв., – это мощный пласт из четырёх с половиной тысяч устойчивых словесных комплексов, обладающий многогранной информационной и аксиологической значимостью. Переводя богослужебные тексты для новообращённых христиан, первоучители наших предков, Кирилл и Мефодий, опирались на понятный для всех жителей Славии общеславянский наддиалект, с его основным лексическим составом, оригинальной грамматической системой. При переводе же христианских понятий и догматов с древнегреческого или латинского языков, солунские братья создавали новые сверхсловные единицы, структурируя их по славянским грамматическим моделям из полисемантов, понятных каждому славянину. За счёт сверхсловных калек и полукалек формировались поля вербализаторов новых концептов, обогативших славянскую языковую картину мира, таких, например, как концепт «Благодать», занявший одну из ключевых позиций в менталитете славян (см. об этом: [18]); фиксировались изменения, происшедшие в связи с крещением в концептах с языческим прошлым (см., например, [19]). В современных условиях фразеологические данные позволяют черпать в БФССЯ сведения о складывании системы ценностей, объединявших некогда весь славянский мир (см. [20]) и лёгших в основу современного русского менталитета. Ценным подспорьем в воспитательной работе с молодёжью могут стать многочисленные паремии, описанные в БФССЯ, – заповеди, наставления, афоризмы, большая часть которых принадлежит Иисусу Христу.

Особенностью структуры всех статей в БФССЯ является «вписывание» каждой сверхсловной единицы в языковую систему. Она сопровождается грамматической пометой, относящей её к определённом разряду (*процесс.*, *предм.* и т. д.); семантической характеристикой; историко-этимологической справкой. Кроме того, словарная статья содержит сведения о синонимических и антонимических связях устойчивого словесного комплекса; в иллюстративной зоне демонстрируется его использование в различных старославянских текстах. Завершается статья данными из расположенных по хронологии словарей, отражающих судьбу оборота в истории русского языка.

Библиографический список

1. Большой фразеологический словарь старославянского языка / С.Г. Шулежкова, С.А. Анохина, А.А. Осипова, А.Н. Михин, В.Ф. Хайдарова / Гл. ред. С.Г. Шулежкова. Науч.-исслед. словарная лаб. МГТУ им. Г.И. Носова М.: ФЛИНТА, 2020. Т. 1. 552 с.

2. Большой фразеологический словарь старославянского языка / С.Г. Шулежкова, В.Ф. Хайдарова, А.Н. Михин / Гл. ред. С.Г. Шулежкова. Науч.-исслед. словарная лаб. МГТУ им. Г.И. Носова. М.: ФЛИНТА, 2022. Т. 2. 560 с.
3. Толстой Н.И. Древняя славянская письменность и становление этнического самосознания у славян / Н.И. Толстой // Избранные труды. Т. II. Славянская литературно-языковая ситуация. М.: «Языки русской культуры», 1998. С. 49–65.
4. Трубочёв О.Н. В поисках единства. М.: Наука, 1992. 186 с.
5. Глинкина Л.А. От аза до ижицы / Л.А. Глинкина. 3-е изд-е. М.: ФЛИНТА, 2018. 125 с.
6. Глинкина Л.А. Историко-лингвистический комментарий фактов современного русского языка: сб. таблиц, упражнений, материалов для студ., аспирантов, преп.-филологов. М.: Флинта : Наука, 2005. 208 с.
7. Глинкина Л.А. Этимологические тайны русской орфографии: слов.-справ. : ок. 6000 слов: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению 520300 и специальности 021700 – «Филология» / Л.А. Глинкина. 2-е изд., испр. и доп. М.: АСТ [и др.], 2006. 381 с.
8. Глинкина Л.А. Иллюстрированный толковый словарь забытых и трудных слов русского языка: ок. 7000 единиц : более 500 ил. / Л.А. Глинкина; худож. М.М. Салтыков. М.: Мир энциклопедий «Аванта+», 2008. 432 с.
9. Sadnik L., Aitzetmüller R. Handwörterbuch zu den altkirchenslavischen Texten / L. Sadnik, R. Aitzetmüller. Heidelberg : Carl Winter-Universitätsverlag, 1955. 341 S.
10. Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков): Около 10 000 слов / Э. Благова, Р.М. Цейтлин, С. Геродес и др. / Под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. М.: Рус. яз., 1994. 842 с.
11. Старобългарски речник: в 2 т. / Българска академия на науките; отг ред. Д. Иванова-Мирчева. София: Изд-во «Валентин Траянов», 1999. 1028 с.
12. Старобългарски речник: в 2 т. / Българска академия на науките; отг ред. Д. Иванова-Мирчева. София: Изд-во «Валентин Траянов», 2009. 1326 с.
13. Цейтлин Р.М. Лексика старославянского языка: Опыт анализа мотивированных слов по данным древнеболгарских рукописей X–XI вв. / Р.М. Цейтлин. М.: Наука, 1977. 236 с.
14. Вендина Т.И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка / Т.И. Вендина. М.: Индрик, 2002. 336 с.
15. Ефимова В.С. Наименования лиц в старославянском языке. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2011. 224 с.
16. Дубровина К.Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов / К.Н. Дубровина. М.: Флинта : Наука, 2010. 808 с.
17. Мокиенко В.М. Толковый словарь библейских выражений и слов: ок. 2000 ед. / В.М. Мокиенко, Г.А. Лилич, О.И. Трофимкина. М. : АСТ: Астрель, 2010. 639 с.
18. Шулежкова С.Г. Формирование концета «Благодать» и его место в языковой картине мира средневековых славян / С.Г. Шулежкова // Филология и культура. Philology and Culture. № 3(69). 2022. С. 31-36.

19. Шулежкова, С.Г. 2019: Вера и безверие в славянских текстах X–XI вв. сквозь фразеологическую призму / С.Г. Шулежкова // Логический анализ языка в различных языках и культурах / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, М.Л. Ковшова: в 2 ч. Ч.2. М.: Гнозис, 2019. С.564-576.

20. Шулежкова С. Г. Христианские ценности, отражённые фразеологическими средствами в славянских текстах X–XI вв. / С.Г. Шулежкова // Аксиологические аспекты современных филологических исследований: тез. докл. Междунар. науч. конф (15-17 октября 2019 г.) / Отв. ред. Н.А. Купина. Екатеринбург: Изд. дом «Ажур», 2019. С. 160–163.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ахатова Анна Валерьевна, преподаватель Высшей Школы Кино и Телевидения «Останкино», г. Москва. E-mail: sima842@yandex.ru

Баранова Татьяна Николаевна, соискатель РГПУ им. А. И. Герцена. E-mail: bysinka27@mail.ru. Науч. рук.: проф. О. В. Богданова.

Богданова Ольга Владимировна, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт образовательного регионоведения РГПУ им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург. E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

Божкова Галина Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет, Елабужский институт, г. Елабуга. E-mail: bozhkova.galina@mail.ru

Власова Елизавета Алексеевна, кандидат филологических наук, библиотекарь Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, г. Санкт-Петербург. E-mail: kealis@gmail.com

Гимранова Юлия Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и МОЛ ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: gimranovajua@cspu.ru

Голованов Игорь Анатольевич, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: golovanovia2015@yandex.ru

Голованова Елена Иосифовна, доктор филологических наук, профессор Челябинского государственного университета, г. Челябинск. E-mail: ligol@csu.ru

Давлетшина Айгуль Фанисовна, студент факультета филологии и истории ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет, Елабужский институт, г. Елабуга. E-mail: davletshina995@gmail.com. Науч. рук.: Г.Н. Божкова.

Даниленко Юлия Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент ПГГПУ, г. Пермь. E-mail: danilenko.juli@mail.ru

Домбровская Лилия Галиевна, магистрант кафедры литературы и МОЛ ЮУрГГПУ, преподаватель ГККП «Сельскохозяйственный колледж Катарколь» Бурабайского района, Казахстан. E-mail: d_liliy_777@mail.ru. Науч. рук.: проф. Н.П. Терентьева

Дрожина Алёна Юрьевна, магистрант кафедры литературы и МОЛ ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: hurmah@yandex.ru. Науч.рук.: доцент Е.С. Седова.

Едревская Людмила Валерьевна, магистрант кафедры литературы и МОЛ ЮУрГГПУ, учитель КГУ «Общеобразовательная школа № 22 отдела образования города Костаная» Управления образования акимата Костанайской области, Казахстан. E-mail: ludmila--74@mail.ru. Науч. рук.: доцент Ю.А. Гимранова.

Зараева Мария Алексеевна, студент кафедры режиссуры театрализованных представлений Московского государственного института культуры, г. Москва. E-mail: zma2702@yandex.ru

Карпова Дарья Андреевна, магистрант филологического факультета ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: bizi_1512_da@mail.ru. Науч. рук. : проф. Н.П. Терентьева.

Кашкан Татьяна Александрона, старший преподаватель кафедры английского языка естественных факультетов Белорусского государственного университета ФСК, г. Минск. E-mail: kashkanbsu@gmail.com

Куныгина Ольга Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и МОРЯ ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: dagmara74@list.ru

Лю Миньцзе (КНР), аспирант II курса Дальневосточного федерального университета. E-mail: 1048795610@qq.com. Науч. рук.: проф. О. В. Богданова.

Маркова Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, заведующий кафедрой литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Челябинск. E-mail: markovatn@cspu.ru

Мироник Ксения Владимировна, заместитель директора по инновационной деятельности частного общеобразовательного учреждения «Газпром школа Санкт-Петербург», аспирант первого курса СПб АППО, г. Санкт-Петербург. E-mail: kshuhinus@gmail.com. Науч.рук.: профессор Н.П. Свирина.

Миронов Алексей Владимирович, кандидат филологических наук, доцент кафедры художественного образования Нижнетагильского государственного социально-педагогического института, филиал Российского государственного профессионально-педагогического университета (НТГСПИ (ф) РГППУ). E-mail: aleksej.mironov-72@yandex.ru

Миронова (Салейкова) Елена Аллеевна, преподаватель режиссуры театрализованных представлений Московского государственного института культуры, г. Москва. E-mail: salli01@yandex.ru

Мысовских Лев Олегович, аспирант филологического факультета Уральского федерального университета им. Первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург. E-mail: levmisov@yandex.ru

Назарова Ульяна Сергеевна, учитель русского языка и литературы МБОУ «Октябрьская СОШ №1» Пермского края. E-mail: bolevau@mail.ru.

Поздина Ирина Васильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методике обучения литературы, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: piv62@bk.ru

Попова Алёна Васильевна, учитель русского языка и литературы МАОУ «СОШ № 76 г. Пермь», г. Пермь. E-mail: ap4560177@gmail.com

Расщетаева Дарья Олеговна, заместитель директора по учебной работе Колледжа ЮУрГГПУ, преподаватель, г. Челябинск. E-mail: pazhenskayado@cspu.ru

Румбах Екатерина Владимировна, заместитель директора по УВР МАОУ «ОЦ № 2 г. Челябинск», г. Челябинск. E-mail: ekaterina.ulanova.77@mail.ru

Рябова Екатерина Андреевна, учитель русского языка и литературы, г. Пермь.

Садриева Анастасия Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры художественного образования Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт (филиал) ФГАОУ ВО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», г. Нижний Тагил. E-mail: ans291777@mail.ru

Седова Елена Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и МОЛ ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: sedovaes@cspu.ru

Сейбель Наталия Эдуардовна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: seibelne@cspu.ru

Семёнова Ольга Ростиславовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и МОРЯ ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: semenovaor@cspu.ru

Ситдикова Алия Ильшатовна, студент факультета филологии и истории ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет, Елабужский институт, г. Елабуга. E-mail: sitdikova_00@bk.ru. Науч.рук: доцент Н.Н. Шабалина.

Стрельникова Вероника Сергеевна, магистрант кафедры литературы и МОЛ ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: Strel.nika24@yandex.ru. Науч. рук.: проф. Н.П. Терентьева.

Стулов Юрий Викторович, кандидат филологических наук, доцент, независимый исследователь, г. Минск. E-mail: yustulov@mail.ru

Терентьева Нина Павловна, доктор педагогических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск. E-mail: terminapavl@yandex.ru

Трофимова Виолетта Стиговна, кандидат филологических наук, независимый исследователь, писатель, г. Санкт-Петербург. E-mail: violet_trofimova@mail.ru

Цуй Сяоцин, аспирант кафедры русского языка и МОРЯ ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: 865388173@qq.com. Науч.рук.: профессор А.А. Миронова.

Чень Юй, аспирант кафедры русского языка и МОРЯ ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: 865388173@qq.com. Науч.рук.: профессор А.А. Миронова.

Чепуренко Анна Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики обучения русскому языку ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: chepurenkoaa@cspu.ru

Чердынцева Надежда Юрьевна, магистрант кафедры литературы и МОЛ ЮУрГГПУ, преподаватель ГБПОУ Дуванский многопрофильный колледж, филиал, с. Ярославка. E-mail: nadegdatcherdyntseva@yandex.ru. Науч. рук.: проф. Н.П. Терентьева.

Чумаченко Иван Михайлович, аспирант ГИТИСа, г. Москва. E-mail: ichumachenko@list.ru

Шабалина Надежда Николаевна, кандидат филологических наук, ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет, Елабужский институт, г. Елабуга.

Шакиров Станислав Маэлсович, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой филологии Миасского филиала ЧелГУ, г. Миасс. E-mail: shakirov.s@mail.ru

Шебельбайн Яна Олеговна, преподаватель колледжа ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: shebelbaynyao@cspu.ru

Шибакова Лариса Геннадьевна, кандидат филологических наук, декан филологического факультета ЮУрГГПУ, г. Челябинск. E-mail: shibakovalg@cspu.ru

Шулежкова Светлана Григорьевна, доктор филологических наук, почетный профессор ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», член Фразеологической комиссии при Международном комитете славистов, г. Магнитогорск.

СОДЕРЖАНИЕ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА	
Богданова О.В., Лю М. ПРИМЕРЫ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИКИ (РАССКАЗЫ И. БУНИНА В ШКОЛЕ)	3
Голованов И.А. «РУССКИЙ СОЛДАТ ДЛЯ МЕНЯ СВЯТЫНЯ»: ВОЕННЫЕ РАССКАЗЫ А. ПЛАТОНОВА О ДОЛГЕ И СЧАСТЬЕ СОЛДАТА	9
Голованов Е.И. ЛИЧНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ В ОЦЕНКЕ ЕГО КОЛЛЕГ ПО ЦЕХУ	13
Едревская Л.В. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ИНТЕНЦИИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Е.И. ЗАМЯТИНА	18
Маркова Т.Н. РАБОЧАЯ ПОЭЗИЯ МАГНИТКИ 1930- Х ГОДОВ	24
Мысовских Л.О ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ТРАГИЗМ В ЛИРИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА 1840-1841 ГГ.	30
Чумаченко И.М. ТЕМПО-РИТМИЧЕСКАЯ ПАРТИТУРА ПЬЕСЫ КАК АКТУАЛЬНЫЙ ПУТЬ ПРОЧТЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ КОМЕДИИ Д.И. ФОНВИЗИНА «НЕДОРОСЛЬ»)	35
СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА	
Баранова Т.Н. ИЛЛЕИЗМ КАК ФОРМА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО «ОН ЗНАЛ, ЧТО ЭТА БОЛЬ В ПЛЕЧЕ...»	42
Власова Е.А. ПЕТЕРБУРГ-ЛЕНИНГРАД В ДВУХ ЭССЕ И. БРОДСКОГО: ПУТЕШЕСТВИЕ В СТАМБУЛ И FLIGHT TO BYSANTIUM	48
Даниленко Ю.Ю., Рябова Е.А. ПОЭТИКА АБСУРДА В ДРАМАТУРГИИ ДМИТРИЯ ДАНИЛОВА	51
Миронов А.В. «СОМНИТЕЛЬНЫЙ ШТАБ-РОТМИСТР ФЕТ» КАК ОБЪЕКТ ДУХОВНОЙ КОНВЕРГЕНЦИИ В ПОЭЗИИ ЛЬВА ЛОСЕВА	56
Назарова У.С. ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ: К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ЛОКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ	61
Попова А.В. ОБРАЗ ПЕРМИ В РЕГИОНАЛЬНОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ А. БЕРДИЧЕВСКОЙ, Л. СОКОЛОВОЙ, Н. ЗЕМСКОЙ)	66
Садриева А.Н. ЛОКУСЫ-СИМВОЛЫ ГОРОДСКОГО ЛАНДШАФТА ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ	72
Шакиров С.М. МЕТАЯЗЫКОВЫЕ РЕФЛЕКСИВЫ В РОМАНЕ ЮРИЯ КАРАКУРА «ФАРФОР»	78

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА	
Дрожина А.Ю. КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ В РОМАНЕ И. СТОУНА «ЖАЖДА ЖИЗНИ	83
Сейбель Н.Э. ИСТОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПЕТЕРА ХАКСА В «РУССКИХ» ДРАМАХ	88
Зараева М.А., Миронова Е.А. МУЗЫКАЛЬНАЯ СРЕДА КАБАРЕ И ТЕАТРОВ МИНИАТЮР ГЕРМАНИИ И РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА	97
Кашкан Т.А. ПАРАТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ «ДОМ ЛИСТЬЕВ» М.З. ДАНИЛЕВСКОГО	106
Седова Е.С. «НОВЫЙ ЛЕЙПЦИГСКИЙ ЦИКЛ» НАЗЫМА ХИКМЕТА: ОБРАЗЫ И МОТИВЫ	110
Стулов Ю.В. РАЗНООБРАЗИЕ НОВЕЙШЕГО АФРОАМЕРИКАНСКОГО РОМАНА	117
Трофимова В.С. ПРЕОДОЛЕНИЕ ГЕНДЕРНЫХ СТЕРЕОТИПОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVII ВЕКА С ПОМОЩЬЮ ИМЕЮЩИХСЯ ПЕРЕВОДОВ ЖЕНСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА РУССКИЙ ЯЗЫК	122
Шебельбайн Я.О. УЧЕБНАЯ ИГРА КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ИГРЫ ПО ИСТОРИИ ДРАМЫ В РАМКАХ ДИСЦИПЛИНЫ «ПОЭТИКА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ДРАМЫ»)	128
АКТУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В ПРЕПОДАВАНИИ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ И ВУЗЕ	
Гимранова Ю.А. МОБИЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ «CASTLE QUIZ» КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ЗАВЕРШАЮЩЕГО ЭТАПА ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕМЫ	135
Давлетшина А.Ф., Божкова Г.Н. ТЕМА СКУЛШУТИНГА В ПОДРОСТКОВОЙ ПОВЕСТИ В. ХАРЕБОВОЙ «Я ЗНАЮ КАЖДУЮ МИНУТУ»	140
Домбровская Л.Г. ИЗ ОПЫТА ПРОВЕДЕНИЯ ОЦЕНКИ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ ГРАМОТНОСТИ СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА	144
Карпова Д.А. МЕСТО СЕТЕВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ РЕСУРСОВ В ОБУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЕ В ШКОЛЕ	149
Мироник К.В. О ПРАКТИКЕ РАБОТЫ С ПОНЯТИЕМ «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ» В РАМКАХ ПРОВЕДЕНИЯ ДИСТАНЦИОННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «КРОСС-КУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ» ДЛЯ УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ	153
Поздина И.В. ПУТИ АНАЛИЗА ПОВЕСТИ Н.С. ЛЕСКОВА «ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК» И САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ	158
Расщектаева Д.О., Шебельбайн Я.О. КОММУНИКАТИВНАЯ РАЗМИНКА КАК ЭЛЕМЕНТ РАБОТЫ НАД ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ГРАМОТНОСТЬЮ СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА	165

Румбах Е.В. БУКТРЕЙЛЕР КАК ТРАНСМЕДИЙНЫЙ ТЕКСТ НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ	169
Ситдикова А.И., Шабалина Н.Н. ПРОБЛЕМА ШКОЛЬНОГО БУЛЛИНГА В СОВРЕМЕННОЙ ПОДРОСТКОВОЙ ПРОЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Е.НЕМЕШ «СУБТИТРЫ» И Е.БОДРОВОЙ «ДОМ, В КОТОРОМ ЖИВЕТ ГРОМ»)	174
Стрельникова В.С. ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРЫ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ» В ШКОЛЕ	181
Терентьева Н.П. УЧЕБНИК ЛИТЕРАТУРЫ КАК ПРОСТРАНСТВО ВОСПИТАНИЯ И ЦЕННОСТНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ШКОЛЬНИКА-ЧИТАТЕЛЯ	186
Чердынцева Н.Ю. ОЦЕНКА КАЧЕСТВА ЧТЕНИЯ СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА («НУЛЕВОЙ» СРЕЗ)	191
ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
Ахатова А.В., Семёнова О.Р. СВЯТАЯ СОФИЯ В РОМАНЕ ИЛЬИ ЗДАНЕВИЧА «ФИЛОСОФИЯ»	197
Куныгина О.В. СЛУЖЕБНЫЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА: ПРОБЛЕМЫ ФРАЗЕОГРАФИИ*	203
Чень Юй, Цуй Сяоцин ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЮЙ ХУА).	207
Чепуренко А.А. ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ МУЖЧИНЫ И ЖЕНЩИНЫ В ТЕТРАЛОГИИ Ф. АБРАМОВА «БРАТЯ И СЕСТРЫ»	211
Шибакова Л.Г. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. В. ВЕРЕСАЕВА	217
Шулежкова С.Г. «БОЛЬШОЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ СТАРОСЛАВЯНСКОГО ЯЗЫКА» И ЕГО МЕСТО В СИСТЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ГУМАНИТАРНЫХ ДИСЦИПЛИН НА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ОТДЕЛЕНИЯХ ВУЗОВ РОССИИ	221
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	227
СОДЕРЖАНИЕ	231

Научно-методическое издание
Литература в контексте современности
Сборник материалов XIV Всероссийской научно-методической конференции с
международным участием
Челябинск, 9 декабря 2022 г.
Ответственный редактор Т.Н. Маркова
Компьютерная верстка Я.О. Шებельбайн

ISBN 978-5-93162-702-1

Адрес издательства 454091, г. Челябинск, ул. Свободы, 159.
ЗАО "Библиотека А. Миллера"