

Министерство образования и науки Российской Федерации

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Челябинский государственный педагогический университет»

Литература в контексте современности

Жанровые трансформации в литературе и фольклоре

Сборник материалов
VIII Всероссийской научной конференции
с международным участием

Челябинск, 10-11 декабря 2015 г.

Челябинск, 2015

УДК 8
ББК 83
Л 64

Литература в контексте современности: Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: сб. материалов VIII Всероссийской научной конф. с международным участием (Челябинск, 10-11 декабря 2015 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова; Челяб. гос. пед. ун-т. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2015. – 231с.

ISBN 978-5-91274-286-6

Л 64

В сборнике помещены материалы VIII Всероссийской научной конференции с международным участием «Литература в контексте современности: Жанровые трансформации в литературе и фольклоре», проходившей в Челябинске 10-11 декабря 2015 г.

Книга адресована профессиональным филологам, преподавателям гуманитарных вузов, студентам, учителям русского языка и литературы, а также читателям, интересующимся современными проблемами развития словесности.

Издание осуществлено в рамках государственного задания Министерства образования и науки Российской Федерации № 2014/396 (проект «Трансформация жанров в русской литературе и фольклоре: коммуникативный и когнитивный аспекты»).

Редакционная коллегия:

Л.Т. Бодрова, канд. филол. наук, доц., И.А. Голованов, д-р филол. наук, проф.
Т.Н. Маркова, д-р филол. наук, проф. (ответственный редактор),
И.В. Поздина, канд. филол. наук, Т.В. Садовникова, канд. филол. наук,
Н.Э. Сейбель, д-р филол. наук, проф., Л.И. Стрелец, канд. филол. наук, доц.

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор

И.Е. Васильев

Доктор филологических наук, профессор

Е.Г. Белоусова

ISBN 978-5-91274-286-6

© Коллектив авторов, 2015

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

УДК 8Р2
ББК 83.3(2Рос=Рус)7

Бодрова Л. Т.
г. Челябинск

*В. Шукшин и В. Распутин: феномен почвенничества и патриотизм
художника в реалиях XXI века*

*V. Shukshin and V. Rasputin: the phenomenon of pochvennichestvo and
patriotism of an artist in realities of the 21st century*

Аннотация: В статье рассматривается концепция национальных ценностей, которые трансформировали в своем творчестве выдающиеся художники слова В. Шукшин и В. Распутин. Выявленные закономерности позволяют сделать вывод об эстетической, онтологической и этической функциях мотива патриотизма в поэтике того и другого писателя. В сопоставлении с писателями-либералами и постмодернистами патриотизм предстает философско-мировоззренческим основанием всей эстетики писателей почвы и в 21 веке.

Ключевые слова: почвенничество, патриотизм, либерализм, постмодернизм, учительный пафос, духовная проза, «неукоснительный императив гуманности».

Abstract: The article is devoted to the conception of national values, transformed in the creative activity of V. Shukshin and V. Rasputin, the famous Russian writers. Some revealed regularities let us to come to the conclusion the motive of patriotism has aesthetic, ontological, ethical functions both in V. Shukshin's and V. Rasputin's poetics. Comparing with liberal authors and postmodernists, the conception of patriotism presents as philosophical and ideological basis of the aesthetics of the writers of pochvennichestvo and the 21st century's writers too.

Key words: pochvennichestvo, patriotism, liberalism, postmodernism, didactics, spiritual prose, imperative of humanity.

Возвращение Крыма в состав России, помощь русским в Донбассе и многие другие акты национально-территориального развития, а также новации международной политики России в справедливой и мощной борьбе с терроризмом, новое в ее социальной, политико-идеологической жизни – все это на протяжении исторически короткого, но такого важного периода 2014-2015 годов свидетельствует о существовании и возрождении к жизни лучших сторон вполне реального и конкретно-исторического русского мира. Он заявляет о себе и являет себя на уровне политическом, в социально-экономических реалиях, а при выборе людьми жизненных приоритетов активно самоопределяется в плане этнокультурных начал.

Вот почему сегодня полагаем необходимым уяснить потенциальные возможности художественной литературы «на волне русского мира». И здесь правы те, кто утверждает: «“Неформулируемым” национальным фактором определяется многое, в том числе и особенности восприятия эстетических явлений, литературы. Периоды национальной “взволнованности” уточняют и утверждают между прочим и “список литературы для обязательного чтения” – напоминают о себе писатели различных эпох, чье слово созвучно вдруг ставшему отчетливо слышным биению народного сердца» [1, с. 234].

Выдающиеся художники слова В. Шукшин и В. Распутин – безусловно, самые яркие фигуры русского почвенничества конца XX – начала XXI века. Уже поэтому именно они должны войти в «список литературы для обязательного чтения», а задачей современного школьного литературоведения выступает необходимость анализа их творческого пути в аспекте нравственного потенциала и художественной ценности и таким образом, чтобы молодежь, представители нынешнего «цифрового поколения», находили бы в их творчестве пищу для ума и сердца, приобщались к поиску «твердых основ» народного бытия, к поиску, который и Шукшин, и Распутин плодотворно продолжили вслед за титанами великой русской литературы. Они учились у классиков ставить во главу угла народную, христианскую мораль и нравственность как величайшие (и спасительные) ценности.

Именно так действовал в труде творчества недавно ушедший из жизни В. Г. Распутин. Он оставил нам потрясающее завещание – фильм «Река жизни» и книгу «Эти двадцать убийственных лет (Как Путину обустроить Россию)» (М., 2014). Книга Распутина – это его беседы с известным публицистом Виктором Кожемяко. Шли они 20 лет. Это были годы сгустившейся череды катастроф, «годы утраты национальной памяти и чувства Родины». В этой книге – пророческий взгляд писателя на самые болевые современные проблемы. В ней в особенности остро проявлено потрясающее умение В. Распутина «проникновенно сказать об одном из самых драгоценных свойств русского человека: о навыке мужественно переносить свое поражение и при этом не отчаиваться, но претерпевать все до конца – в надежде на спасение» [2, с. 18].

«Боец тайный, нерасшифрованный», – так горько-иронически, но и с гордостью называл себя В. Шукшин. Несмотря на то, что писатель ушел из жизни более сорока лет назад, он жив в своих книгах, фильмах, публицистике, наконец, в феномене творческого поведения народного художника. В этом плане показательны ежегодные, вслед за пушкинскими, летние праздники на Алтае и по всей России. «Василию Макаровичу Шукшину с любовью русские люди» – это надпись на постаменте уникального памятника Шукшину на горе Пикет в Сростках. Его знают, о нем спорят, его постоянно цитируют – и простые читатели, и профессионалы, критики, кинорежиссеры, актеры, философы, политики. Он востребован за рубежом. Чего стоит, к примеру, такое заявление исследователя его творчества в аспекте воздействия Шукшина на иностранных зрителей и

читателей в условиях межнациональной напряженности и возвращаемой радикалами враждебности: «Сквозь призму польского восприятия Шукшин предстает как концентрированное выражение русскости и, вместе с тем, универсального крестьянского сознания в период социальных трансформаций <...> Люди земли понимают тревоги и надежды друг друга» [3, с. 221].

Чрезвычайно интересным видится в современном литературном процессе наличие «шукшинских» подтекстов, которые как бы в соавторстве с ним, опираясь на его претексты создают современные популярные авторы, по своим взглядам и опыту весьма далекие от почвенничества, даже, скажем так, враждебные ему. К примеру, В. Пелевина, автора современной повести с элементами мистики и фантастики «Зенитные кодексы Аль-Эфесби» (2010), интересуется Шукшин «как один из лучших представителей советской эпохи, человек, противопоставивший технократической цивилизации Запада естественный образ жизни русского крестьянина, наследник Льва Толстого». Сборник «Ананасная вода для прекрасной дамы», в который вошла повесть «Зенитные кодексы Аль-Эфесби», имеет подзаголовок «Войн@ и мир». Акунина-Чхартишвили привлекает взгляд Шукшина на отношения между интеллигенцией и народом, а также на ту разновидность русского национального характера, которая в XX веке стала доминирующей» [4, с. 103-104]. Речь идет о романах «Аристократия» (2012) и «Девятый Спас».

Но вот показательный факт: писатель Борис Акунин переселился из России во Францию и оттуда постоянно выступает с ценными указаниями, «ревностно следя за моральными ориентирами известных жителей Родины». Он пафосно упрекнул, к примеру, актеров Александра Калягина и Ивана Охлобыстина в «низкопоклонстве» перед президентом. В ответ получил отповедь И. Охлобыстина прямо-таки в духе ролевой иронии Шукшина: актер считает, что Акунин, как демократ, хоть и не разделяет его убеждений, «должен быть готов умереть, защищая право актера их высказать». «Предложим альтернативу, в конце концов, возглавьте всех сами. Но пока такой возможности нет, не путайтесь под ногами у просыпающейся от долгого болезненного сна нации. Мы хотим идти вперед. <...> И у нас все должно быть лучшее: президенты, армия, наука, медицина, образование и так далее, включая женщин и вино. <...> Соглашусь – не так куртуазно, как ваши последние книги, но в сон не клонит, а бодрит не по-детски!» [5, с. 15].

Можно назвать также интертексты Шукшина в новеллистике Евгения Попова и других писателей XXI века. Писатель-патриот Захар Прилепин интересно осмысливает тексты и творческое поведение В. Шукшина. Разумеется, нас прежде всего интересует общность Шукшина и Распутина, а также все проявления почвенничества в их творчестве и творческом поведении.

Не забудем, что при поисках этими писателями идеалов и эстетических основ для их воплощения сыграли свою роль и крестьянское происхождение, и фактор их воспитания в крестьянской семье, в сельской общине, их жизнь в лоне алтайской и сибирской природы, на берегу мощных рек – Катунь и

Ангары. Безусловна и абсолютна как порождающее начало и как генерализующий фактор в жизни роль их матерей. Шукшин в особенности неукоснительно подчеркивал огромную роль матери в своей жизни и в творчестве («Она научила меня писать рассказы»). Роль матери и бабушки Валентина Распутина в его мировидении и творчестве трудно переоценить: достаточно вспомнить особое обаяние женских образов, а также знаменитых «распутинских старух», открытый им и талантливо запечатленный тип русской женщины, главы рода, устроительницы Дома и охранительницы родного очага. Близкие писателю женщины послужили их прототипами, дали почву для особого пиетета к матери, дочери, жене, вечной труженице, умной, доброй и справедливой.

Особо подчеркнем, что в становлении и Шукшина, и Распутина как художников сыграло народное православие. Православная соборность вкупе с духовным «стержнем» православной веры как высокой (светской) культурной и мировоззренческой традиции определяют в конечном счете реализацию того, что Шукшин называл целью своих действий в «труде творчества»: рассказав о жизни *настоящего* человека, убежденного, что должно жить по законам общества, основанного на фундаменте соборности и на воспитании души, – рассказав об этом, «прорваться в будущую Россию».

Обратим внимание также на то, что в христианских дискурсах и Шукшина, и Распутина весьма ощутима их принадлежность к православию не только через субъективно-эстетические вчувствования (В. Распутин, к примеру, крестился уже в зрелые годы), но и через научное освоение метафизических основ бытия, а в условиях назревания кардинальных сдвигов, при осмыслении ценностных основ жизни России и Шукшин, и Распутин остро осознали необходимость выработать личную философскую позицию. Не ограничиваясь пониманием личного нравственного горизонта, оба они выходили на освоение глубинных основ национального бытия и выражали это в творчестве, грамотно полемизируя с современными и классическими философскими концепциями, участь у классиков трансформировать в художественных текстах «неукоснительный императив гуманности». Трагический уход из жизни В. Шукшина вдруг высветил неожиданный и неприятный, скажем так, для эгоицистов-интеллектуалов факт: при всех их претензиях на первенство, именно «Скуластый» оказался в авангарде самоорганизующихся интеллектуальных сил, а его последователи, и в первую очередь – В. Распутин, продолжили его деятельность, поставив вслед за ним во главу угла патриотизм художника как ценность.

В этом плане весьма показательны признания мировоззренческого характера либерально настроенных литераторов. Понятие «патриотизм» звучит здесь имеет специфическую окраску. «Патриотами» выступают эгоицисты, которые исповедуют инакомыслие, презрительное отношение к массе (в 1990-2000-е годы это будут «совки»), отрицание всех государственных институтов и саботаж в деле воспитания патриотически настроенных читателей/зрителей. Вот, к примеру, заявление эмигрантов Петра Вайля и Александра Гениса о «самотечном» патриотизме

интеллектуалов 1960-х годов, которое, по мнению авторов книги «60-е. Мир советского человека» (2013), автоматически становились «настоящими» патриотами, если читали самиздат (а затем печатались в самиздате). После перечисления работ русских философов, прочитанных в Самиздате, читаем: «Здесь каждая фраза восторгом отзывалась в душе *патриота*» [6, с. 278].

Если обратиться к тому, как почвенники усвоили философский самиздат (а затем и «возвращенные» работы русских и западных философов) самых разных направлений, то мы увидим результат труда больших художников – потрясающе живые тексты, художественный диалог с классикой, с историей критики, с философией. К примеру, Шукшин передоверил крестьянину конца XX века, усомнившемуся в демагогии идеологов, острейший вопрос: «Вот так номер! Мчится вдохновенная богом! – а везет шулера! <...> Не так ли и ты, Русь?..» [7, VI, с. 86]

«Что с нами происходит?!» – этот текст Шукшина из его последнего рассказа «Кляуза» стоит теперь вровень с вечными вопросами русской истории и культуры, заданными классиками: «Кто виноват?», «Что делать?», «Когда же придет настоящий день?» Шукшинский вскрик свидетельствует о патриотической неуспокоенности большого художника и о его озабоченности судьбами родных и близких, о запредельной жажде гармонии, любви и веры в душе каждого и во всем мире. Сократили жизнь В. Шукшина завистники – братья-писатели, критики, чиновники от искусства. «Всю жизнь борюсь <...> Сплю с зажатыми кулаками <...> В родной стране – как на чужбине», – пишет он в рабочей тетради.

Здесь уместно подчеркнуть, что и В. Распутин до конца дней своих подвергался нападкам, изощренным атакам либеральной элиты, замалчиванием его публицистики и художества. Но что в особенности бесило критиков либерального толка, так это то, что он и в самые пиковые моменты оголтелых кампаний продолжал «неустанно твердить о святоотеческих началах русского народа, обращаясь к его исторической памяти и совести в эпоху псевдодемократических перемен, дабы сохранить национальное достоинство» [8, с. 358].

Повесть «Дочь Ивана, мать Ивана», уже в заглавии акцентирующая национальный прецедент, вызвала шквал критики возмущившихся этим либералов. В особенности неистовствовал Дм. Быков. Объявив повесть «настоящим провалом», он цинично и ёрнически вёл «поругание»: «Да что же это вас, сердешных, все время насилуют? <...> Но если вас все насилуют – в диапазоне от Маркса до кавказцев, может, вы как-нибудь не так лежите?..» [9]

Между тем, в написанной «окровавленным сердцем» [10, с. 267], повести о «новой» России 90-х – 2000-х, «самых страшных годов» [11, с. 4] В. Распутин «обозначил <...> самые животрепещущие, самые ранящие проблемы русского народа, заставившие вздрогнуть современную общественность. У самого художника нарисованная им страшная картина насилия и, кажется, тотального народного опустошения вызвала сомнение: может, милосерднее было бы промолчать?» [10, с. 358] Однако реальная

действительность убедила В. Распутина представить читателю свое пронзительное художественное слово, ибо он «не мог равнодушно смотреть на то, что происходит, описывать ягодки цветочки, когда вокруг бушевали страсти» [11, с. 4].

Техника «высокого примитива» (И.И. Плеханова) у Шукшина и лирические подтексты у В. Распутина обеспечивают сильные художественные эффекты в парадигме патриотической идейности. «Бесконвойные» автор – герой – читатель в литературе почвы, руководствуясь патриотическими целями, живут в сложном мире взаимосвязей, но при бесконечной развернутости не к догме, а к уловлению «коллективного бессознательного», и которое они, запечатлев в совершенном искусстве, транслируют в Космос, адресуя нам высокие патриотические смыслы.

В. Распутин: «Уходит государство из России. Уходит. <...> У нас и детей сейчас воспитывают в школах, как янычар, чтобы они презирали родное и шли за чужое в огонь и воду. <...> примерами для подражания становятся не Папанин и Гагарин, а Чубайс и Абрамович <...> поправа справедливость в главном – в изгнании с российской земли духовной нашей Родины. А отсюда и вывод, непреложный закон: *сбережения народа быть не может, если нет сбережения Отечества* <...> (курсив мой – Л. Б.) Река жизни, раньше или позже, обязательно потечет в России по руслу справедливости. Иначе это будет уже вконец не Россия» [12, с. 173-175, 317].

Библиографический список

1. Сигов, В. К. Творчество В. М. Шукшина на волне русского мира // Традиции творчества В. М. Шукшина в современной литературе: материалы Международной н. конф., посв. 85-летию со дня рождения В. М. Шукшина. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014. С. 232-247.
2. Лоциц, Юрий. Мужество побежденных // Наш современник. № 4, 2015.
3. Нефагина, Г. Л. Люди земли поймут друг друга: В. М. Шукшин в польских научных исследованиях и критике // Традиции творчества В. М. Шукшина: Мат-лы Межд. научн. конф. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014.
4. Десятов, В. В. В. М. Шукшин. Посттексты XXI века // Традиции творчества В. М. Шукшина в современной культуре: мат-лы Межд. н. конф. Барнаул, 2014. С. 99-104.
5. Иван Охлобыстин – Борису Акунину: «Не путайтесь под ногами у нации!» // Комсомольская правда. 21 октября 2015.
6. Вайль, П., Генис, А. 60-е. Мир советского человека. М., 2013.
7. Шукшин, В. М. Забуксовал // В. М. Шукшин. Собр. соч.: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 6. В дальнейшем тексты В. М. Шукшина цитируются по этому изданию с указанием тома римской цифрой, страницы – арабскими.
8. Игнатьева, А. В. «Стоять за Россию...» (о повести В. Г. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана») // Творчество Валентина Распутина: ответы и вопросы: монография. Под ред. И. И. Плехановой. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2014. С. 357-367.
9. Быков, Д. Снасильничали [Электронный ресурс] // Огонек. 2003. 1 дек. (№44) URL: <http://www.ogoniok.com/archive/2003/4823/44-52-54/>.
10. Курбагов, В. Я. Долги наши. Валентин Распутин: чтение сквозь годы. Иркутск, 2007.
11. Распутин, В. Г. Я отчаялся // Труд, 2004. 29 июля.
12. Распутин, В. Г. Эти двадцать убийственных лет / Валентин Распутин. – М.: Алгоритм, 2014. – 320 с. – (Как Путину обустроить Россию).

*Записные книжки Венедикта 1960-х годов: от эго-текста к
художественному произведению*
Venedict Erofeev's diaries of the 1960s: from ego text to literary work

Аннотация: В статье анализируются записные книжки Венедикта Ерофеева 1960-х годов с точки зрения художественной целостности. Записные книжки, несмотря на композиционную разрозненность, обладают четко и логично выстроенной системой жанров, единым персонажем, авторской интонацией и стилистикой. Художественная целостность записных книжек закладывается автором в самом тексте. Особенное внимание обращено на стилевое индивидуально-авторское единство, а зачастую и единое настроение в отрывках, принадлежащих к различным жанрам. В незавершенности, присущей жанру записных книжек как эго-тексту, находит свое отражение сама личность Венедикта Ерофеева, загадочная, парадоксальная и сентиментальная в одно и то же время.

Ключевые слова: Венедикт Ерофеев, записные книжки, эго-текст, художественная целостность, индивидуально-авторское единство

Abstract: The article analyses Venedict Erofeev's diaries of the 1960s in terms of their literary integrity. The diaries, despite being compositionally inconsistent, present a distinct and logical system of genres, one character and the author's intonation and stylistics. The literary integrity is created by the author in the text itself. A special focus is made on the stylistic authentic author integrity and, as it is often noted, one common mood shared in different excerpts written in different genres. The incomplete, typical of the genre of diaries as the ego text, reflects the very personality of Venedict Erofeev, mysterious, paradoxical and sentimental at the same time.

Key words: Venedict Erofeev, diaries, ego text, literary integrity, authentional author integrity

Венедикт Ерофеев – фигура, окруженная множеством слухов, легенд и домыслов. Вечный мистификатор, отчужденный от всего насущного, автор-загадка, пьяница и эрудит, писатель одного произведения – всем известной поэмы «Москва-Петушки». Таким предстаёт перед читателем Венедикт Ерофеев, практически неотделимый от главного героя поэмы – ангельски печального Венички.

Творчество и личность Венедикта Ерофеева неизменно становятся предметом исследовательского интереса как в России, так и за рубежом. Среди большого количества монографий, эссе и научных статей возникает два условных течения, одно из которых занимается исследованием центрального произведения – знаменитой поэмы «Москва-Петушки» [1; 2], а второе – непосредственно личностью автора [3; 4].

Остальным текстам посвящено лишь несколько исследований, среди которых особое место занимают работы о записных книжках. В их числе – работы Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова о феномене незавершенного [5] и методологии исследования записных книжек [6]. Согласно концепции Т. А. Снигиревой, записные книжки любого писателя можно рассматривать с трех точек зрения. Прежде всего, они могут служить рабочим вариантом будущих произведений. В этом случае писатель фиксирует что-либо важное в черновом варианте, а затем переносит получившиеся наброски в основную часть творчества. Также на материале записных книжек можно проследить, как пространство черновиков трансформируется в художественное пространство, существенные ли изменения при этом претерпевает, какой обретает контекст. Последняя же точка зрения заключается в том, чтобы рассматривать записные книжки как целостный авторский текст [6].

Среди исследователей записных книжек для нас также важна работа А. Яблокова, занимавшегося редакционной подготовкой записных книжек Венедикта Ерофеева 1960-х годов к изданию и составившего к ним подробный комментарий.

Изучая феномен записных книжек, М. Михев вводит термин «эго-текст», обладающий двумя существенными признаками: это текст, направленный на обстоятельства жизни самого автора и написанный с субъективной авторской точки зрения, «человеком из эгоцентрической позиции» [7].

Тексты, написанные с субъективной точки зрения и сцентрированные вокруг автора, Михеев относит к «дневниковым текстам». В эту категорию включены собственно дневники, записные книжки, разного рода альбомы, блокноты, черновики, рабочие тетради и прочие «микрожанры письменности для себя» [7]. Дневниковые тексты могут иметь различную направленность, но, переадресованные широкой аудитории (не столь важно, по желанию автора или вопреки ему), они выходят за грань дневникового и получают статус художественного текста.

Записные книжки представляют наибольший исследовательский интерес, поскольку отделяют лирического героя поэмы Веничку от Венедикта Васильевича Ерофеева, реальной личности. Разобранные после смерти писателя архивы красноречиво свидетельствуют о том, что ведение записных книжек играло значительную роль в его жизни. Ерофеев вел их очень скрупулезно, не пропуская практически ни одного дня, на протяжении 35 лет – с 1955 года и вплоть до самой смерти.

Можно ли сказать, что записные книжки Венедикта Ерофеева представляют собой законченное литературное произведение с единым художественным пространством, единым героем и единой темой – иными словами, обладают ли они художественной целостностью? Именно этот вопрос является проблемой данной статьи.

Записные книжки Венедикта Ерофеева как нельзя лучше отвечают тенденциям фрагментарности и осколочности, «жанрового нигилизма» XX века. Здесь можно найти практически все, начиная от цитат других авторов и

заканчивая списками денежных долгов. Но, несмотря на кажущийся внешний хаос и отсутствие (на первый взгляд) какого бы то ни было единства, записные книжки Ерофеева образуют единое целое.

В записных книжках, как и в любом другом художественном тексте, соединяются личность писателя и действительность, его окружающая. Выражение этой действительности в различных жанрах: афоризмах, размышлениях, черновых набросках к произведениям, мини-рассказах и так далее, с четко прослеживаемым ритмом и индивидуальным авторским стилем, – сообщает записным книжкам художественную целостность.

Знакомясь с записными книжками Ерофеева, читатель идет по так называемой «стратегии узнавания», когда эстетическое впечатление вызвано «радостью встречи с родным, близким миром, наслаждением открытия ценностного значения в том, что казалось знакомым до последней травинки» [8, 28]. В эго-тексте, который изначально не предполагается для вынесения на всеобщее обозрение, читатель узнает уже знакомые по другим произведениям интонации, обороты речи, общее настроение.

Стиль ведения записных книжек, описанный А. Яблоковым, который ссылается на наследников и ближайших друзей Ерофеева, был достаточно своеобразен. Событие, заинтересовавшее писателя, вначале записывалось на отдельном листе, и только затем, когда таких листов скапливалось достаточное количество, переносилось в специальную тетрадь. Таким образом, все записные книжки писателя оказывались не черновыми, но окончательными вариантами дневникового текста, уже прошедшими авторскую правку.

Записные книжки В. Ерофеева 1960-х годов обладают четко выстроенной системой жанров, включающей в себя такие микрожанры, как афоризмы, цитаты из различных произведений, дневниковые записи, черновые фрагменты будущих произведений, различного рода списки. Записные книжки начала десятилетия состоят в основном из кратких дневниковых записей, следовательно, отражают непосредственное авторское «я». К концу 1960-х годов записные книжки объединяют все микрожанры. Так, записная книжка за 1969-1970 годы совмещает в себе цитаты из работ Василия Розанова, список стихотворных произведений для антологии, списки денежных долгов, телефонные номера, различного рода афоризмы и черновые фрагменты поэмы «Москва-Петушки». Таким образом, записные книжки конца десятилетия представляют собой наиболее полную картину пространства души Венедикта Ерофеева

Критериями, по которым также можно судить о художественной целостности записных книжек, становятся стиливое единство высказываний, зачастую создающееся за счет парадокса, языковой игры и различных видов проявления иронического модуса повествования, а также единая авторская интонация. Все стилистические приемы, используемые Венедиктом Ерофеевым, становятся для него способом увидеть привычное в ином ракурсе, обыграть традиционные вещи по-новому.

В отрывках, принадлежащих к различным жанрам, чувствуется стилевое индивидуально-авторское единство, а зачастую и единое настроение. Так, афористическую запись 1967-го года: «Я не знаю в лицо ни одну птицу и ни одного имени их не знаю, знаю только, что есть касатки и птахи, и есть пичужки» [9, 495], можно сравнить с дневниковой за 1966 год: «29/V. Спросить у Зимаковой, у Г., у Р., у М. Весь день последовательно деревянею, хотя и всеми силами «размягчаю душу». Вернее, даже так, пью весь день и, не пьянея, сосредоточиваюсь на каком-то очень громадном и очень пустом чувстве (и очень сковывающем), которому нет ни имени, ни причины. Все проходит стороной. Спросить, что случилось» [9, 467]. На первый взгляд, по содержанию и по форме две записи не имеют ничего общего. Но вместе с тем обе они раскрывают пространство души Венедикта Ерофеева, два его внутренних состояния – всепонимания и опустошенности без видимой на то причины. Не столь важны названия птиц – главное знать, что есть «касатки, птахи и пичужки»; мир Ерофеева гармоничен и целостен в этом знании. Второе же состояние не имеет ни причины, ни названия – разобраться с ним самостоятельно Ерофеев не в силах и пытается найти того, кто объяснил бы, что случилось и что делать теперь. Эти две формы миропонимания и мироощущения, фактически являясь двумя крайностями – целостным и хаотичным, полным и опустошенным – становятся едиными, потому что принадлежат к одному и тому же внутреннему миру и характеризуют одну и ту же личность.

Письмо Венедикта Ерофеева прежде всего отличает парадоксальность мышления – и, как следствие, стилевые парадоксы, оксюморонность, соединение верхнего и нижнего, духовного и телесного, быта и бытия. Так, в записной книжке за 1965 год: «СУС-овские понятия. Если ты скажешь, что потерял два с полтиной, тебе посочувствуют. Но если б глюковский Орфей пожаловался:

Я лишился Эвридики!

С горем что сравнить моим?

– они ответили бы, что Эвридик до х/я, что Орфей с ней не расписан и раскисать нечего» [9, 319]. В нескольких строках Венедикт Ерофеев дает две противоположные реальности – несуществующий, но притягательный мир античных персонажей, тесно сплетенный с музыкой, и абсолютно реальный приземленный мир рабочих дорожно-строительного управления. Сам Ерофеев обретается на границе двух миров – волею судьбы он существует среди рабочих и подчинен их реалиям, но душою и внутренним миром обращен к Глюку и античности. В этой сложной двойственности – вся суть жизни и творчества, прослеживающаяся еще в «Записках психопата», где Ерофеев пьет дешевый коньяк, слушая Равеля. Позднее эта двойственность найдет отражение в «Москве-Петушках» – неслучайно Веничка едет в грязной подмосковной электричке, ведя диалог с ангелами небесными, а коктейль из лаванды, вербены и лака для ногтей помешивает непременно веткой жимолости.

С этой записью схожа другая, дневниковая, из записной книжки за 1967 год: «5/III-67 г. запомнить. Во Владимире, к вечеру я напился до такой степени, что часы у меня пошли в обратную сторону, я давал всем слушать и смотреть, все видели, слушали и говорили, удивляясь: «А по тебе и не заметно» [9, 494-495]. Складывается ощущение, что говорится здесь о чем-то совершенно невыразимом, что не может понять никто, кроме Ерофеева. Никто не может увидеть часы, идущие в обратную сторону, и много другого увидеть и услышать не может, и удивляются они не часам и не тому, что открылось взору Ерофеева (и, как он предполагает, их взору тоже), но тому, что по нему не видно, насколько он пьян.

Записные книжки Ерофеева 1960-х годов многогранны. Они позволяют читателю увидеть пространство души, которое вмещает в себя множество противоречивых настроений и чувств, и вместе с тем является единым целым, что с безусловностью наложило свой отпечаток на их жанровую специфику. Разрозненные высказывания, отсутствие знаков препинания и логической выстроенности текста, как это ни парадоксально, воспринимаются читателем как дополнительное доказательство художественной целостности. В незавершенности находит свое отражение сама личность Венедикта Ерофеева, загадочная, парадоксальная и сентиментальная в одно и то же время.

Таким образом, записные книжки, несмотря на композиционную разрозненность, обладают четко и логично выстроенной системой жанров, единым персонажем, авторской интонацией и стилистикой, что позволяет сделать следующий вывод – целостное единство может трактоваться как рецепционное, но не является исключительно таковым. Художественная целостность записных книжек заложена автором в самом тексте и обусловлена всеми вышеперечисленными факторами.

Библиографический список:

1. Липовецкий М. «Кто убил Веничку Ерофеева?» // Новое литературное обозрение. 2006. № 78. URL: <http://magazines.russ.ru:81/nlo/2006/78/li12.html>
2. Эпштейн М. После карнавала, или Обаяние энтропии. Венедикт Ерофеев. URL: http://www.emory.edu/INTELNET/pm_erofeev.html
3. Игнатова Е. «Обернувшись. Венедикт». URL: <http://www.antho.net/library/ignatova/obernuvshis/01.html>
4. Иванов А. Венедикт Ерофеев вблизи и издалече. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/9/ivanov.html>
5. «Феномен незавершенного» / под общ.ред. Т.А.Снигиревой и А.В.Подчинова – Екатеринбург.: изд-во Урал.ун-та, 2014. – 528 с.
6. Снигирева Т.А., Подчинов А.В. Век девятнадцатый и век двадцатый русской литературы: реальности диалога / Т.А.Снигирева, А.В.Подчинов. – Екатеринбург : изд-во Урал.ун-та, 2008. – 200 с.
7. Михеев М. Дневник в России XIX-XX века – эго-текст или пред-текст. URL: <http://uni-persona.sccc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm>
8. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал.гос.пед.ун-т. – Екатеринбург, 2010.
9. Ерофеев В. Записные книжки 1960-х годов. Первая публикация полного текста. – Москва : Захаров, 2005. – 672 с

Шансон как медиаформат фольклора
Chanson as media format folklore

Аннотация: В статье рассматривается необычайная популярность шансона в современных условиях. Этот феномен осмысливается в лингвокультурном аспекте. Анализируется национальная специфика данного явления и устанавливается корреляция репертуара шансона и репертуара русского песенного фольклора. Шансон рассматривается как формат фольклора.

Ключевые слова: шансон, песенный фольклор, русская языковая картина мира, мультикультура.

Abstract: The article discusses the extremely popular chanson today. This phenomenon is interpreted in Lingvokulturnaja aspect. It analyzes the national identity of this phenomenon and established a correlation chanson repertoire, and the repertoire of Russian folk songs. Chanson is regarded as the format of folklore.

Keywords: chanson, folk songs, Russian language picture of the world, multiculturalism.

О смерти фольклора заговорили еще во второй половине прошлого столетия. Однако, как минимум два обстоятельства противоречат этому суждению. Первое – появление Интернета, который стал новым форматом бытования фольклора, средством распространения и хранения словесно-художественной информации. Второе – шансон, песенно-поэтическое синкретичное музыкально-словесное творчество. Шансон стал новым воплощением фольклора, пронизал собой песенную культуру XXI в. Подобно русской песне, он стал глотком живого чувства, горького сострадания, больших страстей и разочарований россиянина.

Конечно, далеко не все признаки аутентичного фольклора присущи шансону. Шансону не свойственны бифункциональность, коллективность, бесписьменность, вариантная множественность и др. С другой стороны, полиэлементность, традиционность, массовость объединяют фольклор и шансон. Массовость шансона стала причиной данного исследования.

Феномен Вертинского, всенародная слава Высоцкого, а дальше песни И. Кучина, А. Розенбаума, А. Новикова... Звучат голоса разных по уровню таланта, масштабу личности и популярности певцов шансона. Специалисты усматривают в шансоне вымирание культуры, а он собирает огромные аудитории слушателей в лучших концертных залах России. Группы по интересам в социальной сети «ВКонтакте» отражают устойчивый интерес к шансону: группа *Радио Шансон* – 72 935 участников, *Клуб любителей шансона (русский шансон)* – 183 585 участников, *Владимир Высоцкий* – 148800 человек. Сравним данные о группе любителей фольклорных песен в той же социальной сети: *Русская Народная Песня* – 1 976 участников, *Русские народные песни и частушки* – 2 344 участника (данные приводятся

на 1.10.2015г.). Если учесть, что пользователей сети «ВКонтакте» на 2014 год было зарегистрировано более 220 млн. человек, группа *Владимир Высоцкий* составляет почти 0,7 % всей аудитории.

Вопрос о границах исследуемого явления дискуссионен. Исследователи, понимающие шансон широко, причисляют к нему и бардовский репертуар, и песни тюремной тематики, и лирические произведения. Понимая шансон максимально широко, мы исследуем в качестве лингвистического материала те песни, что звучат на волнах радиостанции «Шансон» и других подобных радиостанций.

Жанровые системы шансона и фольклора совпадают. В традиционной русской культуре всегда бытовали разбойничьи песни, бурлацкие, каторжные и тюремные. В фольклоре издавна записывали балладу и в более позднее время жестокие романсы. Жанровые различия в фольклоре и шансоне не принципиальны. Шансон, очевидно, заимствует фольклорные жанры, темы и мотивы и использует их, часто контаминируя элементы. Оба культурных пласта тяготеют к явлениям массовой культуры. Конечно, коллективный автор, свойственный фольклору, не свойствен шансону. Однако соотношение индивидуального и коллективного, традиционного и нового в шансоне и фольклоре практически совпадает. Авторство в шансоне фиксируется почти всегда, однако есть песни, об авторстве которых самодельные исполнители не знают либо не считают нужным установить это авторство.

Таким образом, явления шансона и фольклора вполне сопоставимы. И говорить следует не о фольклоризме шансона и даже не о новой форме бытования лирической песни в России. Речь должна идти о новом формате народной песни.

Фольклоризм определяется как освоение фольклора в других видах культуры, сознательное или бессознательное обращение авторов к фольклору в духе стилизации, заимствование фольклорной поэтики, использование эмоциональных резервов народной песни, интонации фольклорного текста; использование фольклорных образов и тем, мотивов, жанров, художественных приемов. Однако именно бытование шансона в мультимедийном пространстве убеждает нас в том, что шансон – это новый формат фольклора, медиаформат. Г. В. Лазутина справедливо считает, что «понятие «формат» в настоящий период выступает в качестве меры соответствия какого-либо информационного продукта ключевым признакам той совокупности продуктов, с которой он соотносится [1].

Форматообразующие компоненты песен шансона обусловлены его медиабытованием. Сходство и различие шансона и фольклора близко к оппозиции формат – жанр. Комментируя эту оппозицию Л. А. Месеняшина пишет о приложимости обеих категорий к одному объекту – речевому (вербально-аудио-визуальному) произведению, несходство связывает с тем, что «категория жанра описывает внутреннюю структуру высказывания, а категория формата описывает положение того же произведения в системе коммуникативных отношений» [2, 75].

Массовость шансона требует лингвокультурного обоснования. Шансон – часть русской культуры, которая отражает национальный характер и особенности русской ментальности.

К ключевым словам русской культуры лингвисты [Ю. Д. Апресян, Н. Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, И. А. Стернин, А. Д. Шмелев, Е. С. Яковлева] относят слова *тоска, надрыв, удаль, воля, неприкаянный, задумчивость, обидно, душа, судьба, счастье, справедливость, разлука, обида, жалость* [3; 4]. Важнейшее из них – душа. Именно душа говорит в песнях шансона, именно сопричастности с чужой душой ищут, настраиваясь на волну Шансона, слушатели.

В шансоне соединяются три важнейших чувства русских: обида, тоска, жалость; главные русские мифы: родина, мать, воля, любовь, справедливость, судьба; три значимых для русского человека состояния: порыв, надрыв, безысходность. Они, как нам кажется, и эксплуатируются шансонье.

Требуется сказать отдельно о «блатной тематике в шансоне». Русское языковое сознание крепко усвоило мудрость пословицы: *от сумы да от тюрьмы не зарекайся*. Бытование и популярность «тюремных» песен отражает, с нашей точки зрения, противопоставленность в русском языковом сознании справедливости и истины, правды и истины, справедливости и законности [5]. О недоверии русских к закону писали неоднократно. Так, А. И. Солженицын замечает: «Вместо правосознания в нашем народе всегда жила и ещё сегодня не умерла – тяга к живой справедливости» [5]. Размышляя об этом, несколько иначе воспринимаешь знакомые песни.

Вспоминаю, как утречком раненько
Брату крикнуть успел: "Пособи!"
И меня два красивых охранника
Повезли из Сибири в Сибирь.
А потом на карьере ли, в топи ли,
Наглотавшись слезы и сырца,
Ближе к сердцу кололи мы профили,
Чтоб он слышал, как рвутся сердца. (В.Высоцкий)
Шёл я в карцер босыми ногами,
как Христос, и спокоен, и тих,
десять суток кровавыми красил губами
я концы самокруток моих. (Ю.Алешковский)

Сравнение с фольклорными тюремными песнями показывает близость мотивов и художественных средств. В широко известном сборнике «Русский фольклор», составленном В. П. Аникиным, читаем среди тюремных такую:
Голова-то моя ль удалая,
Долго ль буду тебя я носить,
А судьба ты моя роковая,
Долго ль буду с тобою я жить?
Через тебя я спознался с тюрьмою,
Для чего родила меня мать?
Для того чтоб сидеть в этой клетке

И тюремную жизнь испытать[6].

При всем видимом сходстве современной и народной тюремной песни ясно читается изменение именно формата.

Среди жанров необрядовой лирики фольклористы выделяют любовные, социально-бытовые, семейные, игровые, шуточные, сатирические песни, плясовые песни, похоронные и рекрутские причитания, солдатские и бурлацкие песни, удалые, разбойничьи и тюремные песни, игровые, традиционные лирические песни, жестокие (мещанские) романсы, баллады. Практически все это песенное жанровое многообразие представлено в репертуаре шансона. В книге «Современная баллада и жестокий романс» С.Б. Адоньева и Н.М. Герасимова выделили 26 сюжетообразующих тематических единиц и расположили их по частотности: измена, разлука, убийство, самоубийство, раскаяние, неполученное прощение, неполученное благословение, утрата, падение девушки, бегство с любимым, адюльтер, долг и страсть, смерть от любовной тоски, доля, разорение отчего дома, побег, верность, тоска, суд, тюрьма, счастливая любовь, встреча, инцест [7, 367]. Проиллюстрировать это текстами шансона достаточно легко.

Шансон вбирает в себя балладу, жестокий романс, повествовательные песни-истории, жанр городской песни, городского и мещанского романса и другие жанры, многие из которых синтезирует. Следует отметить особую значимость для шансона жанров баллады, лирической любовной песни, тюремной песни как источников. Жанрово-стилевое и тематическое многообразие шансона демонстрирует его ассимилятивный характер.

Стиль шансона можно охарактеризовать как эклектический, неоднородный. Шансон оперирует определенными клише и сюжетные ходы.

В терминах культуры шансон можно квалифицировать по-разному: «третья культура», не-культура, антикультура, массовая культура, межкультура, мультикультура.

Шансон представляется нам новым форматом народной песни, который следовало бы назвать медиаформатом. Формирует его фактор адресата – многомиллионной аудитории слушателей.

Библиографический список:

1. Лазутина, Г. В. Жанр и формат как понятия современной журналистики. Видеоконспект доклада [Электронный ресурс] / Г. В. Лазутина. – Режим доступа: URL: www.mediascope.ru. – 10.10.2015.
2. Месеняшина, Л. А. И еще раз о жанре и формате / Л. А. Месеняшина // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. – Вып. 26 (355). – Челябинск, 2014. – С. 73-75.
3. Зализняк, Анна А. Ключевые идеи русской языковой картины мира [Электронный ресурс] / Анна А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев // Языки славянской культуры. – 2005. – Режим доступа: <http://www.lingvoda.ru>. – 03.01.15.
4. Зализняк, Анна А. Языковая картина мира [Электронный ресурс] / Анна А. Зализняк. – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki. – 13.01.15.
5. Солженицын, А. И. Россия в обвале. [Электронный ресурс] / А.И.Солженицын. – 1998. – Режим доступа: <http://www.rondon.org/sai/rvo.htm>. – 20.03.2015.
6. Русской фольклор [Текст] // Сост. и примеч. В. П. Аникин. – М. : Худ. лит., 1985.– 368с.

7. Современная баллада и жестокий романс / Сост. С. Адоньева и Н. Герасимова. – СПб.: Изд-во Ивана Либмаха, 1996, – 416 с.

Голованова Е.И., Курдюкова Е.А.

г. Челябинск

***Профессиональный мир цирка
в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо»
Professional circus world
in the novel by Dina Rubina "Handwriting Leonardo"***

Аннотация: В статье на примере романа Д. Рубиной «Почерк Леонардо» проясняется роль профессиональных концептов в формировании смыслов художественного текста, устанавливаются связи и отношения между пространством профессии и поэтическим миром художника.

Ключевые слова: профессия, профессиональный концепт, художественный текст, смыслообразование.

Abstract: In the article based on the example of D. Rubin's novel "The handwriting of Leonardo" becomes clear the role of professional concepts in the formation of the sense of artistic text, connections and relations between the space of profession and the poetic peace of artist are established.

Key words: profession, professional concept, artistic text, education sense.

Мир профессии (профессиональные объекты, отношения, особым образом организованное взаимодействие людей и т.д.) составляет важную часть пространства художественного текста. И в литературе прошлых эпох, и в современных произведениях профессиональная принадлежность того или иного персонажа, особенности его мировидения, связанные с родом занятий, оказываются значимым моментом для художественных обобщений, наблюдений и размышлений автора [2]. Достаточно обратиться к произведениям А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, М.А. Булгакова, А. Платонова в русской литературе, чтобы убедиться в этом.

Писатель, как правило, не копирует в произведении реалии профессионального мира, а творчески конструирует его – в соответствии со своим художественным замыслом. Профессия в литературном тексте актуализируется не только как фактор построения сюжета, но и как важный элемент смыслообразования: через обращение к тем или иным профессиональным объектам и характеристикам, в том числе по-новому увиденным художником, ему удается выйти на философский уровень осмысления проблем.

В разновидностях профессий и принадлежащей им совокупности наименований отображается один из существующих или «возможных» миров [4. С. 45], один из способов видения, интерпретации окружающей действительности. Яркой иллюстрацией этого положения может служить текст романа Д. Рубиной «Почерк Леонардо», увидевший свет в 2008 году.

Название романа не случайно. Главная героиня Анна – талантливая артистка цирка, дочь незаконнорожденного сына легендарного иллюзиониста Вольфа Мессинга. У нее особое устройство головного мозга, при котором человек неосознанно пишет текст справа налево, так что его можно прочесть только с помощью зеркала (это и называется «зеркальным письмом», «обратным письмом» или «почерком Леонардо»). Цирк и зеркала – важнейшие смыслообразующие линии романа.

Первое, что обращает на себя внимание в тексте, это цирковая терминология, посредством которой вербализуется ряд характерных для данной профессиональной среды концептов [1]. Автор использует множество незнакомых обывателю слов: названия элементов снаряжения (*лонж*, *кофр*, или – как его называют в цирке – «*коффер*», *мот* и др.); названия цирковых номеров: *впрыжка в голову*, *драйка* (выступление втроем), *фирка* (выступление вчетвером). Непрозрачные по смыслу иноязычные термины цирковые артисты видоизменяют, приспособляя к своему восприятию. Так, французское название номера *лопинг-де-лон* преобразовано ими в сочетание *крутить лопинг*.

Отличительной чертой цирка в изображении автора является противопоставление реальности. Этот мир словно «зеркало» мира реального, его искаженное отражение. Цирк становится для артистов домом, но вовсе не таким, как мы его обычно воспринимаем. Для большинства людей дом олицетворяет что-то постоянное, стабильное, он призван защищать человека от суровой реальности. С цирком все иначе: стабильности и постоянства здесь нет. Жизнь цирковых артистов – это годы скитаний, они вынуждены всю жизнь путешествовать, не задерживаясь в одном месте больше, чем на несколько лет. Несмотря на большое количество людей в этой среде, человек может оставаться одиноким. Главная героиня Анна, надеясь обрести в цирке семью и получить поддержку своим способностям, не находит того, что искала.

Цирк – это «иной» мир, со своей философией, психологией, этикой поведения. «Цирковые по жизни – они животные, люди тела. Сплочены, как макаки в стае, пугливы, боятся мира, доверяют только своим. Недаром они живут и работают семьями, целыми поколениями. И чужих принимают неохотно. Цирк – их природная экологическая ниша» [Рубина, 2013, с. 214-215].

В «Почерке Леонардо» автор актуализирует ряд профессиональных примет, связанных с цирком: здесь нельзя говорить слово «последний» (не *последний раз* делать трюк, а *еще раз*), семечки в цирке не грызут, спиной к манежу-кормильцу не садятся [3. С. 247]. Есть в романе и другие цирковые словечки. Например, *пожар* здесь понимают только в значении «прогореть», обанкротиться. Известные всем слова *мандраж* и *кураж*, как показывает автор, пришли именно из циркового быта.

Цирк, вернее, место цирковых представлений – всегда особым образом замкнутое пространство. Цирк ассоциируется с куполом и ареной (даже если цирк выездной, используется специальный цирковой шатер, который

отделяет цирковое пространство от реального мира). Арена четко разграничивает пространство артистов и пространство зрителей, находящихся в зале. Следовательно, важной чертой цирка (и автор обращает на это внимание) выступает его обособленность, отделенность от остального мира.

Через описание цирковых реалий читатель не только знакомится с жизнью артистов, но словно оказывается среди них. Вместе с главной героиней мы восхищаемся миром цирка, впервые знакомясь с ним, сопереживаем ей и другим персонажам романа по мере чтения текста. Анну с детства притягивала к себе цирковая вселенная, «с ее вереницей непередаваемых рож, со своими силачами и коверными, гимнастами, фокусниками, дрессировщиками и зверьем, с красотой мускулистых тел, с париками и накладными носителями. И с обреченной невозможностью жить иной жизнью. Была в них упругая беззаботная сила, обаятельная бездумность. Праздник забытых дорог, повозок, шатров... ненавязчивой обиходной любви» [3. С. 214].

Цирк представлен как место, полное тайн и непонятных обычному зрителю действий, специальных манипуляций. «В полной тьме перекрестные лучи пушек высветили мужскую фигуру в белом атласном трико. Он вышел на середину каната с доской вместо балансира – длинной доской, метров в шесть, – опустил ее на канат, легко уравновесил ногами. И с противоположных мостов спустились две женских фигурки, мягко ступая и балансируя веерами. Вот они сошлись...» [3. С. 179].

Закулисье цирка, однако, совсем не похоже на такой яркий сценический мир. Это темный двойник сценического представления. «Вечером, на публике, они выкладываются полностью; а после пьют, чтобы снять напряжение <...> И все были чудовищно необразованны и бедны <...> Беднее цирковых не было артистов. Они, как цыгане, с легкостью адаптировались в любых условиях, жили табором, то есть семьями, в так называемых гостиницах или общежитиях; там же и готовили на электроплитках <...> Из-за бедности все осатанело сражались «за выезд». Заграничные гастроли были единственной возможностью прилично заработать» [3. С. 178].

Нормальным людям, не раз подчеркивает автор, в цирке делать нечего: «не смогут они тут дышать <...> это для нас свобода, для них же грязь и страдания» [3. С. 187]. Таким образом, отклонение от нормы, оппозиция норме становится ключевым моментом в понимании профессионального мира цирковых артистов. Для одних героев романа цирк – это призвание, единственное место, где они могут чувствовать себя свободно, для других – просто место работы, обыденность и рутина. Показательна сцена в романе, где цирковые артисты обсуждают, в каком городе цирк лучше, и при этом сравнивают не высоту купола или ширину арены, а наполненность цирковых буфетов и количество алкоголя, который можно достать.

Д. Рубина обращает внимание на сопряженность жизни циркового артиста со смертельной опасностью, отмечает значимость профессионализма

в этой среде. Эти два явления – смерть и профессионализм – связаны между собой. Практически каждый артист в романе оказывался на волосок от смерти.

В романе изображается не только волшебство и нереальность этого места, но и его темные стороны, такие как одиночество, пьянство, рабочая рутина, постоянный риск. Цирковой мир, отличаясь от реального, тем не менее не может полностью от него оторваться.

Автор поднимает философский вопрос: кто такие гении? сумасшедшие или наделенные необычными способностями Богом, дьяволом, судьбой или какой-то другой непостижимой силой? Человечество постоянно задает вопросы о происхождении таланта: почему так редко можно встретить настоящего одаренных людей, чем они отличаются от обычного человека и почему уходят, так и не ответив ни на один из вопросов.

Анна с детства может предсказывать будущее, играет с зеркалами в бесконечные коридоры, понимает незнакомые ей языки. Она безумно любит цирк, скорость, все, что связано с риском и так необходимо для опасных профессий. Ее не волнуют бытовые мелочи жизни. Она будто не замечает большей части происходящего – у нее особые отношения с миром. Порой она выкрикивает неизвестно откуда явившееся пророчество. Так, в цирковом училище предсказала гибель сокурсницы, а в раннем детстве – смерть няньки Полины на операционном столе. Анна пытается найти свое место в странном и «неправильном» цирковом мире, но, несмотря на свой дар, даже в этом чудаковатом мире, который так красочно показал нам автор, ей не удалось реализовать себя.

Всё в романе сосредоточено на разгадке тайны Анны, ее мистической связи с зеркалами, которые позволяют ей видеть прошлое и настоящее, знать будущее. Дина Рубина показала, как дитя постепенно открывает свою инаковость, свое всеведение о будущем и постепенно понимает, что окружающие ее любимые и любящие люди этим знанием не обладают, и потому относятся к приемной дочери с затаенным страхом, с недоверием и даже боятся ее. Рубину интересует не сам дар, а то, как тяжело одаренному человеку жить в мире обыкновенных людей – точно так же, как непросто цирковому артисту покинуть профессиональный мир и зажить «нормальной» жизнью.

Анна овладевает искусством оптических игр и создает спектакли оптических иллюзий. В Чикаго, в «Аудиториум-Театре» она поставила ошеломительный номер – «Огненное кольцо», с тонированными зеркалами, изготовленными в форме тонкого обруча. Танцовщица взбегала на черный помост, «где стоял уже этот чудной аппарат» [3. С. 301], – так, «по-цирковому», называла свои сооружения Анна. «В это время со всех трех сторон вокруг нее медленно опускались зеркала, замыкая ее в ловушку. И когда к устью зеркала-конуса танцовщица подносила свечу, все зеркальное кольцо, дополнительно отразившись в окружающих зеркалах, вспыхивало яростным огнем <...> Она металась на помосте – тонкая фигурка в огненном кольце, то есть в свете единственной свечи, хитро отраженной в зеркалах, –

билась среди зеркал, не в силах выбраться из горящего круга» [3. С. 409]. Таким образом, с помощью зеркал Анна создает захватывающий трюк, а писателю удается передать мироощущение героини.

«Почерк Леонардо» был представлен как первый мистический роман Д. Рубиной. Мистика у нее становится способом открыть удивительный мир цирка и зеркальных представлений. В истории женщины, имеющей странную связь с зеркалами и обладающей умением знать всё наперед, включая людские судьбы, Рубину больше всего интересует не сам ее дар, а то, как странно и тяжело может быть его обладательнице среди цирковых артистов – людей странных, но все же вполне земных, обычных.

Итак, воспринимая художественный текст как особое семиотическое пространство, мы отмечаем значимость фрагментов профессионального мира в этом конструируемом автором континууме. Благодаря таким включениям текст художественного произведения приобретает повышенную условность. Профессиональные концепты и профессиональный язык, находясь в сильной позиции в тексте, высвечивают особый характер наблюдаемых и познаваемых связей и отношений в этом мире.

Библиографический список:

1. Голованова Е.И. Категория профессионального деятеля в динамическом пространстве языка (лингвокогнитивный анализ): автореф. дис. д-ра филол. наук. – Челябинск, 2004. – 52 с.
2. Голованова Е.И. Профессиональный дискурс и художественный текст (к проблеме полидискурсивности) // Человек и язык в коммуникативном пространстве: сб. науч. тр. – 2013. – Т. 4, № 4. – С. 26–30.
3. Рубина Д. Почерк Леонардо: роман. – М.: Эксмо, 2013. – 576 с.
4. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века: сб. статей. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. – С. 35-73.

УДК 82.091
ББК 82; 83.3(4)

Загидуллина А. Р.
г. Челябинск

Ремейк сказки в миддл-литературе (на примере романа А. Нотомб «Синяя борода»)

Fairy tale's remake in the middle-literature (on the example of the A. Nothomb's novel «Blue beard»)

Аннотация: В статье рассмотрена специфика ремейка в рамках миддл-литературы на примере жанра сказки. Сказочное повествование строится на основе формулы сюжета, предопределяющей поведение персонажей и смену эпизодов. Трансформация сказочного сюжета в современном романе осуществляется по принципу видоизменения конфликта и разрушения предзаданной сюжетной схемы.

Ключевые слова: сказка, миддл-литература, конфликт, ремейк, сюжет.

Abstract: In the article discusses the specifics of a remake in the framework of middle-literature on the tale genre's example. The tale's narrative bases on the plot formulae determinating the character's actions and changing of episodes.

Transformation of the tale's plot in modern novel has place as the changing conflict and destroying of the origin plot.

Keywords: fairy tale, middle-literature, conflict, remake, plot.

Жанр сказки притягателен практически для любого читателя. Неудивительно, ведь сказка – чуть ли не первое произведение в жизни каждого человека. Повествование не только богато сюжетными поворотами, но и изобилует красочным описанием событий, приключений, а также содержит определенную мораль, урок. Изначально сказка носила устный характер: *«Сказка – рассказ, выполняющий на ранних стадиях развития в доклассовом обществе производственные и религиозные функции, <...> на поздних стадиях бытующий как жанр устной художественной литературы, имеющий содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающийся специальным композиционно-стилистическим построением»* [1, 768]. Однако со временем происходит вполне очевидная трансформация жанра – она переходит в разряд литературной сказки. Об этом пишет Л. Д. Польшикова: *«Первые примеры литературной сказки – это авторские обработки народных сказок»* [2, 235]. То есть можно говорить о том, что своеобразные ремейки сказок зародились с появлением вышеуказанной трансформации жанра сказки (ее переходом в поле литературного процесса, записей и обработки народных сюжетов). Шарль Перро, например, изначально кровавые и жестокие сказки подверг художественной обработке, тем самым адаптировав их к светскому чтению. Одной из таких обработанных сказок стала «Синяя борода», которую Шарль Перро записал и опубликовал в книге «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времён с поучениями» (1697). К слову, это одна из немногих сказок, где у главного героя подразумевается прототип (об исторической основе сказки и возможных прототипах подробно пишет О. И. Тогоева [3]).

Говоря о классификации, стоит упомянуть о принадлежности «Синей бороды» к волшебной сказке. По классификации Аарне-Томпсона-Атера сюжет сказки имеет номер 312, означающий, что он строится на взаимодействии главного героя со сверхъестественным противником (в данном случае, естественно, с Синей бородой). По классификации В. Я. Проппа, данной в его работе «Морфология сказки», функцию мотива сказки «Синяя борода» можно отнести к типу *задача-решение*.

Ремейки сказок – явление не такое уж и редкое, ведь для его наибольшей популярности огромную роль играет узнаваемость текста, особенно если речь идет о массовой культуре. М. В. Загидуллина пишет: *«Чем глубже знание “оригинала”, тем больше будет отмечено тонкостей в ремейке (новый текст будет воспринят максимально адекватно)»* [4, 213]. Таким образом, сказки, которые знакомы всем и каждому с самого детства, являются чуть ли не лучшим материалом для ремейков.

Одним из таких относительно новых ремейков является роман писательницы Амели Нотомб «Синяя борода» (2013). А. Нотомб – известная бельгийская писательница, свои романы она пишет на французском языке. Ее

книги расходятся более чем полумиллионным тиражом, издаются на многих языках. А. Нотомб считают мастером краткой прозы, а ее произведения относят к так называемой миддл-литературе (определение С. Чупринина: «Тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной, и массовой, развлекательной, литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и по сути снимающий извечную оппозицию между ними» [5, 77]). Сказку «Синяя борода» писательница переводит в жанр романа. В своем переосмыслении известной сказки А. Нотомб заходит необычайно далеко в развитии сюжета. Молодая преподавательница, Сатурнина, безуспешно ищет жилье в Париже, однако ей улыбается удача, когда она находит объявление о сдаче просторной комнаты за баснословно низкую цену. Но есть и сомнения – семеро прежних квартиранток исчезли, а хозяин дома – испанский гранд, дон Элемирио, – человек весьма странный и причудливый. Главной героине можно спокойно передвигаться по всему дому, пользоваться его удобствами, но в одну таинственную комнату заходить нельзя. По мере знакомства между героями вспыхивают чувства, но у такой сказки хорошего конца быть не может. Сатурнина обнаруживает, что предыдущие квартирантки были убиты криогенным механизмом, расположенным в комнате. Такая же участь постигает и дон Элемирио в финале книги, а сама Сатурнина, запершая его умирать, в ожидании подруги на скамейке обращается в золото, как только сердце Элемирио перестает биться.

Как можно заметить, основные мотивы сказки сохранены: девушка, проживающая с человеком, имеющим дурную репутацию, семь исчезнувших прежних сожительниц, темная комната, разоблачение и наказание. Однако весьма интересным представляется изменение «урока» сказки на протяжении повествования. Чуть ли не на самых начальных страницах романа излагается мораль оригинальной сказки:

«— В какую порочную игру вы играете? Селите у себя малообеспеченных женщин, обольщаете их, толкаете на недозволенное, а потом наказываете. — Как вы смеете!

— Не держите меня за дуру. Вы сами показываете темную комнату, в которую нельзя заходить ни под каким видом, говорите, что она не заперта, что это вопрос доверия и что, мол, “если войдете туда, я об этом узнаю и вам не поздоровится”. Не говори вы так настойчиво об этой запретной комнате, ни одной из ваших квартиросъемщиц и в голову бы не пришло туда войти. Представляю, с каким садистским удовольствием вы их потом наказывали» [6, 40].

Таким образом, Амели Нотомб подготавливает читателя к тому, что мораль ее переосмысленной истории будет несколько другой. Важным представляется изменение самого типа героини, которая неподвластна любопытству, – она вовсе не горит желанием зайти в заветную комнату. В оригинальной сказке главная героиня оказывается в опасности именно из-за своего любопытства, здесь же читатель заходит в тупик – основной мотив сказки исчезает из ремейка, тем самым вызывая интерес. Также А. Нотомб

отвечает на незаданный вопрос из оригинальной сказки: если жены Синей бороды были наказаны за то, что зашли в комнату, где нашли трупы бывших жен, то отчего умерла самая первая жена?

«Когда Эмелина поселилась здесь, я безумно в нее влюбился. Мне было незнакомо это состояние, столь неистовое, что меня сотрясали спазмы. Я нуждался в уединении. В доме была эта пустая комната, стены которой и дверь изнутри я выкрасил в черный цвет. Я стал закрываться там, зажигая лишь одну лампочку. Я был нигде, я создал небытие. Я сразу понял, что не должен ни с кем делиться этим открытием, и установил автоматический запор с криогенным механизмом, будучи уверен, что он никогда не заработает. Прискорбная ошибка. Едва я предупредил Эмелину о тайне, как она ее нарушила» [6, 128].

Вот тут автор и подводит читателя к разгадке: Элемирио лишь искал уединения, которое каждый человек стремится сохранить, хотя бы его малую часть. Роман построен на психологической коллизии: автор усиливает неоднозначность отношения к героям – дон Элемирио уже не кажется таким тираном, как его прототип из оригинальной сказки, Сатурнина не кажется простой любопытной девушкой, она предстает женщиной исключительного ума и редкой проницательности. Автор объясняет происходящее так, что герои оказываются в совершенно ином типе конфликта.

Значимую роль играет и второстепенный персонаж – Коринна, бывшая соседка Сатурнины, ее лучшая подруга. Как мы помним, в оригинале помощниками главной героини были ее братья и служанка в доме Синей бороды. Коринна представляется своеобразным симбиозом этих персонажей. С одной стороны, она и боится Элемирио, советует Сатурнине бежать от этого ужасного человека подальше. С другой стороны, интересна ее роль в финале романа. Сатурнина, только что закрывшая дону Элемирио в его же комнате с криогенным механизмом, ждет Коринну на скамейке. Коринна в пути, но, как мы уже упоминали, Сатурнина превращается в золото, как только дон Элемирио умирает. Данный эпизод имеет большую схожесть с финалом и оригинальной сказки – героиня ждет братьев, чтобы они спасли ее от смерти. Коринна также направляется к Сатурнине, чтобы помочь ей оправиться после случившегося, но не успевает доехать вовремя. Почему же Коринна не успевает помочь подруге, да и могла ли она? Ответ кроется в том, что Амели Нотомб историю с простой моралью «любопытство – это опасно» превращает в рассказ об искренней, хоть и воистину странной, любви. Дон Элемирио искал ту самую девушку, которая поняла бы его тягу к уединению и не стремилась бы это уединение нарушить. Сатурнина же была заморожена яркими чувствами хозяина дома, его оригинальными мыслями, причудливыми эмоциями. Но автор показывает, что несмотря на взаимные чувства героев, их союз невозможен. Как выясняется, смерть восьми девушек несет в себе своеобразный сакральный смысл для Элемирио: каждая из девушек соответствует определенному цвету в палитре, включая черный и белый. Сатурнина – олицетворение желтого цвета, или золота. Дон Элемирио фотографировал умерших женщин, а их фотографии развесил в той самой

темной комнате, трупов там нет. Сатурнина добивается того, чтобы гордый испанец сфотографировал и ее. Довольный результатом, он собирается повесить ее фотографию в темную комнату – палитра должна быть полной. Однако Сатурнина просит его этого не делать: «Живая среди фотографий умерших? И думать забудьте!» [6, 152]. Дон Элемирио снисходительно смеется – Сатурнина понимает, что как только она отвернется, он повесит ее фотографию в этой жуткой комнате. В данном эпизоде проявляется все сомнения Сатурнины: дон Элемирио под предлогом того, что эти девушки его ослушались не считает нужным считаться с желанием других, даже Сатурнина не становится исключением, хотя она как раз хозяйина дома послушала и в комнату без его желания не заходила. Такой союз столь независимой девушке кажется невозможным – этот человек не способен прислушиваться к желаниям других.

Таким образом, ремейк сказки дает необычайное развитие литературному процессу современности – рассматривая сказки под углом новой философии, придавая старым историям большую часть психологизма, он приглашает читателей к размышлению и наслаждению. В приведенном примере ремейка большую роль играет и стиль самой А. Нотомб – весь роман представляет из себя большой диалог с редкими вкраплениями описания, что позволяет сосредоточить внимание читателя на психологическом поединке главных героев, которым в оригинале столько внимания, конечно же, не уделялось. В то же время заметим, что основной код сказки, по В. Я. Проппу (задача – решение), меняется на код психологического конфликта: задача – неспособность найти решение.

Библиографический список:

1. Никифоров, А. И. Сказка / А. И. Никифоров // Литературная энциклопедия : в 11 т. – [М.], 1929–1939. Т. 10. – [М.: Худож. лит., 1937]. – Стб. 768–783. [Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». – URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/lea/lea-7681.htm> (дата обращения: 29.10.2015)].
2. Польшикова, Л. Д. Сказка литературная / Л. Д. Польшикова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 235.
3. Тогоева, О. И. Сказка о Синей Бороде / О. И. Тогоева // «Истинная правда»: языки средневекового правосудия. – М.: Наука, 2006. – С. 182–221.
4. Загидуллина, М. В. Ремейки, или Экспансия классики [Электронный ресурс] / М. В. Загидуллина // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69. – С. 213–222. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html> (дата обращения: 29.10.2015).
5. Чупринин, С. И. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям / С. И. Чупринин. – М.: Время, 2007. – 768 с.
6. Нотомб, А. Синяя борода / А. Нотомб; пер. с фр. Н. Хотинской. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. – 160 с.

УДК 8Р2

ББК 83.3(2Рос=Рус)7

Колядич Т.М.

г. Москва

**Структурообразующие интенции в цикле
Д. Рубиной «Холодная весна в Провансе»
Structure-forming intensions in the Dina Rubina's cycle "Cold Spring in
Provence"**

Аннотация: Показано, что в цикле Рубиной происходит постепенное расширение пространства, от здания, где находится жилище героини, на улицу, город и мир. Показаны функции мифологема, мотива пути, круга и переход от конкретного плана в обобщенный, символический и библейский.

Ключевые слова: автор, структура, мифологема, топос, дискурс

Abstract: Resume: It is shown that in Rubina's cycle there is a gradual expansion of space, from the building where there is a dwelling of the heroine, on the street, the city and the world. Functions of a mytheme, motive of a way, a circle and transition from the concrete plan in generalized, symbolical and bible are shown.

Key words: author, structure, mytheme, topos, discourse

Как замечает Рубина, рассказы появляются у нее вследствие необходимости небольшой передышки после написания крупной формы: «издав роман, «отмокаю» после крупной формы», создавая «промежуточные произведения».¹ Подобные истории образовали несколько циклов - «Холодная весна в Провансе», «Несколько торопливых слов любви», «Окна». Они составлены самим автором, о чем она сообщает в самих текстах. Некоторые сборники, скорее всего, появились вследствие издательской политики.

Анализируемый нами цикл «Холодная весна в Провансе» (отд. изд. 2006) структурно состоит из семи историй со своими внутренними сюжетами: «Время соловья» (2005), «Школа света» (2005), «Вилла «Утешение» (2005), «Коксинель» (2005), «Холодная весна в Провансе» (2005), «Воскресная месса в Толедо» (2001), «На исходе августа» (2005). Согласно датам публикаций, они выходили в разное время, но впоследствии были объединены, поскольку обладают некоторыми общими особенностями.

В качестве названия сборника фигурирует заголовок пятого текста — «Холодная весна в Провансе». Отметим, что это самый объёмный текст в цикле. Впрочем, вряд ли это стало определяющей причиной для перенесения заголовка текста на весь сборник.

Одним из лейтмотивов очерка «Холодная весна в Провансе» стал дождь, сопровождающий путешественников на протяжении всего пути по Ницце, Антибу, Вансу, Арлю, Экс-ан-Провансу. Финал новеллы: «Остался в памяти дождь: монотонный звук капель о черепицу вокзала, застылые окна вагона уносящейся электрички, холодный туманный Прованс... Не плачь... Тоска всё равно остаётся...»² Соответственно, холодная, дождливая весна — это один из образов чужого мира, мира чужбины, пребывания вне дома. Дома дождь и весна — другие. Давая всему сборнику название «Холодная весна в Провансе», Рубина подчёркивает тему путешествия, иной земли.

¹ С Д.Рубиной беседовала Алена Бондарева//Читаем вместе. 2006. №11. с.6-7

2 Там же. С. 240.

Свои пристрастия Рубина объясняет так: «Самая моя любимая тема в жизни — это тема путешествий. Я готова ехать куда угодно, зачем угодно, на какой угодно срок».³ По-видимому, для нее поездки по всем уголкам мира — неотъемлемая часть образа жизни, или, как она сама говорит, «писательская потребность»⁴. Поэтому она и их и совершает, балуя себя «в свободное от писательства время».⁵

Соответственно, организуя свои записи, писательница избирает форму «путевых записок», сообщая о духовных и физических странствиях героини. Одновременно Рубина стремится обобщить свои впечатления, наблюдения, реакции, фиксируя разнообразные жизненные впечатления, рассуждения, воспоминания, мысли о творчестве, записи о прочитанных книгах; вводя портретные зарисовки множества персонажей. В цикл вошли и разнообразные легенды, в том числе семейные. Разнообразные формы, из которых образуется цикл, Рубина определяет как «обычные писательские записи на самые разные темы».

Внешне устройство цикла проявляется в виде воспоминаний о перемещениях в Голландии, Италии, Германии, Франции, Испании, Израиле. Притом Рубина описывает не все «города и страны, в которых бывает», а «только те, которые дарят мне особенные переживания». Особые чувства она испытывает в отношении нескольких городов, Амстердама, Венеции, Праги, любит также маленькие, никому не известные городки.

Как обычно, определить жанровую принадлежность произведения Рубиной оказывается сложным, она фактически соединяет элементы рассказа, записной книжки и путевых записок. Последний блок является центральным и сюжетообразующим, отчего и сама автор склоняется в своих интервью к форме «путевых записок».

Правда, одновременно она указывает на условность любых жанровых определений: «Мои новеллы о странствиях – это проза, написанная в жанре «вроде бы запечатленной реальности». Но и это иллюзия. Конечно, я использую все свои личные наблюдения, свои впечатления от страны и народа; но при создании новеллы обязательно включаю какие-то сюжетные конструкции, обязательно вкладываю в сердцевину описаний какую-нибудь историю; а иначе текст будет оставаться «записками путешественника», а не прозой». «Как орлы в небесах...» Кроме того, «внутри каждой новеллы помещена некая неожиданная история - любви, смерти, разочарования, счастья... Для энергии, так сказать, повествования».⁶

Причина жанровой неопределенности проста, традиционно путешествие является одной из форм передачи фактографической информации, обычно географического или этнографического характера. Кроме того, своеобразие проявляется в том, что в нем обнаруживается обычный для Рубиной автобиографический дискурс.

³ <http://www.dinarubina.com/interview/alef.html>

⁴ <http://www.dinarubina.com/interview/travelling.html>

⁵ <http://mytashkent.uz/2011/03/04/dina-rubina-pogodite-nas-xoronit/>

⁶ Д.Рубина Холодная весна в Провансе. М.,2005. С.217.

Ведь именно в путевых заметках у автора появляется замечательная возможность свободно выражать свои мысли, соединяя размышления, раздумья, реакции, воспоминания, впечатления. Одновременно автор дополняет основное повествование комментариями, точками зрения, информацией справочного характера (этнографического, культурологического, исторического, географического). Алгоритм записок поддерживается бытовыми подробностями: о питье кофе в придорожных кафе, посещении разных музеев, упоминаний впечатлений от картин художников, описаний, как прокладывается маршрут.

Композиция представленного образования кольцевая, она начинается с ключевого для Рубиной архетипа дома и заканчивается упоминанием о предвкушаемом автором возвращении, таким образом обозначается доминантная идея, связанная с понятием «путь»: «человек обуян стремлением вырваться из своей вековечной тюрьмы: из кокона обыденности, из своих будней, из круга своих привычек».⁷

Двойственное семантическое наполнение понятия пути обусловлено соединением двух смыслов – конкретного и символического. Основопологающим для Рубиной является его амбивалентность. Путешествие может быть как физическим, так и внутренним, то есть – путешествием духа, а путь обозначает не только передвижение из одного пункта в другой, но и поиск нравственных ориентиров, способ познать себя и окружающий мир, а также испытаний, перенесенных героем и тем самым дать им новую жизнь, вернуть память.

Именно поэтому, «путь» в сборнике – это не только движение в пространстве, но и во времени. Вслед за воспоминаниями, историями из прошлого других героев, историческими вставками писательница во временном контексте перемещается не только по многочисленным городам, но и по временам и эпохам, проживая жизни других людей, примеряя на себя чужие судьбы: «Это лагерная роба, и это в моей жизни уже было... В середине прошлого века...»⁸

Путь писательницы можно сравнить с паломничеством, хотя паломничество и подразумевает отправление из конкретного пункта в Иерусалим, с возвратом в изначальный пункт, в случае с Рубиной – это паломничество из Иерусалима, выход в мир, с целью собрать «сюжеты» и истории других людей, вернуть их в Иерусалим, то есть записать, «обратить в слова».

Множественность мотивов не случайна, они образуют особое текстовое пространство. Подобная конструкция свойственна именно путевым заметкам, где пространство играет ключевую роль. Описаниями различных маршрутов, улочек и дворигов буквально переполнено произведение, названия становятся метами, позволяющими ввести определенный мотив: «Холодная весна в Провансе», «Воскресная месса в Толедо».

⁷ Д.Рубина "Я по натуре актриска" Интервью с Н.Кочетковой. <http://izvestia.ru/news/305254>

⁸ Д.Рубина Холодная весна в Провансе. М.,2005. С.111.

Образ дома, как «домашнего очага» сменяется описаниями гостиниц, отелей, ночлегов, и тогда в тексте преобладает мотив дома, как мотив «убежища» или «пристанища». Так происходит постоянное расширение пространства и выход из конкретного топоса, перевод понятия «дома» в более широкое, связанное с мотивом и отчасти образом пути. Тогда получается, что мотив дома является дополнительным, он помогает раскрыть свое значение мотива пути. Данная корреляция возникает в связи с тем, что «путь» и «дом» - это древнейшие формы познания мира человеком, и поэтому они являются одними из ведущих мотивов фольклора, выполняя в современной литературе роль метамотивов.

Реализация смысловых коннотаций происходит через описание разнообразных топосов. В цикле происходит постепенное расширение пространства, от здания, где находится жилище героини, на улицу под названием «Время соловья», сам город и далее – Иерусалим. С помощью образа города в функции мифологемы, мотива пути, мотива круга и определенной группы ключевых слов создается мотив вечности, который понимается как вечный поиск. Выход из конкретного плана в обобщенный, символический и библейский традиционен для Рубиной и является особенностью ее идиостиля.

Мамонова Н.В.
г. Челябинск

Когнитивные аспекты исследования британского сказочного дискурса ***Cognitive aspects of survey of the British folk tale discourse***

Аннотация: В статье британский сказочный дискурс представлен как объективированный в тексте речемыслительный процесс, происходящий между коллективным автором и читателем сказочного произведения, передаваемого из поколения в поколение, условно ограниченный рамками социокультурной и коммуникативной ситуации.

Ключевые слова: британский сказочный дискурс, когнитивистика, социолингвистика, языковая картина мира

Abstract: In the article the British fabulous discourse is presented as objectified in the text rechemyslitelnyh process that takes place between the collective author and reader fabulous work, transmitted from generation to generation, relatively limited scope of the socio-cultural and communicative situation.

Key words: British fabulous discourse, cognitive science, sociolinguistics, linguistic picture of the world

Когнитивные исследования сказочного дискурса позволяют нам представить сказку как жизненные выводы предшествующих поколений. Устные предания, записанные собирателями сказок, передают нам обширный опыт и знания народа, обеспечивают взаимосвязь эпох.

В настоящее время существует множество классификаций дискурса. В основе каждой типологии лежит некоторый базовый принцип выделения типов дискурса, позволяющий дать более или менее целостное

представление об основных подходах к термину «дискурс» и способах его изучения.

Согласно вовлеченности в ситуацию говорящего и адресанта, по мнению М.Л. Макарова, следует разграничивать устный и письменный дискурс, не «сводя их к двум формам языковой действительности – использующей и не использующей письмо» [1, 87]. Согласно этой типологизации дискурса, сказочный дискурс изначально относится к устному типу, но фольклорные сказки, будучи письменно фиксированными собирателями сказок, существуют как в письменном виде, так и устном.

В.В. Красных выделяет типы дискурса согласно национальному признаку (например, русский, испанский, английский) и отмечает, что «русский дискурс – это вербализованная речемыслительная деятельность, включающая в себя как лингвистические, так и экстралингвистические компоненты и осуществляемая на русском языке представителями русского национально-лингво-культурного сообщества» [2, 190]. Из национальных типов дискурса В.В. Красных выделяет «лишь некоторые «модификации» последнего, определенным образом «адаптированные» в соответствии с той сферой, в которой он функционирует» [2, 191]. Иначе говоря, поэтический дискурс рассматривается как «дискурс поэтических текстов, принадлежащих представителям конкретного национально-лингво-культурного сообщества и предназначенных для представителей того же национально-лингво-культурного сообщества» [2]. Соответственно, британский сказочный дискурс, согласно типологии В.В. Красных, есть дискурс британских фольклорных сказок. Безусловно, сказочный дискурс отражает национальные особенности и специфику культуры и языка этноса. Британский сказочный дискурс выражает культурные и языковые особенности британского народа.

С позиций социолингвистики, В.И. Карасик выделяет персональный (лично-ориентированный) и институциональный дискурс, что «позволяет установить релевантные признаки социокультурных ситуаций общения, типов коммуникативных личностей и способов организации текста» [3, 20]. В случае институционального дискурса говорящий выступает «как представитель определенного социального института», в случае персонального дискурса – «как личность во всем богатстве своего внутреннего мира», который, в свою очередь, существует в виде бытового и бытийного общения [3, 6].

Бытовой тип дискурса характеризуется спонтанностью, субъективностью, ситуативной зависимостью и представлен разговорной речью. В бытийном общении внутренний мир раскрывается во всем его богатстве, при этом используются все формы речи на базе литературного языка. Бытийный дискурс преимущественно монологичен и представлен произведениями художественной литературы, а также философскими и психологическими интроспективными текстами.

С позиции социолингвистики, сказочный дискурс следует отнести к бытийному дискурсу как подтипу лично-ориентированного, поскольку он характеризуется монологичностью, раскрытием внутреннего мира,

литературностью языка.

На пересечении коммуникативной и когнитивной составляющих дискурса, как утверждает О.Г. Ревзина, образуются дискурсивные формации (типы дискурсов), при этом «к коммуникативной составляющей относятся возможные позиции и роли, которые предоставляются в дискурсе носителям языка – языковым личностям», в то время как «к когнитивной составляющей относится знание, содержащееся в дискурсивном сообщении» [4, 68]. Согласно этому подходу, типы дискурса (дискурсивные формации) возникают объективно и независимо от человека, с другой стороны – они создаются обществом и им контролируются. Типы дискурса, переплетаясь между собой, различаются по «формации объектов» и осуществляют спецификацию разных видов знаний через разное вербальное воплощение, материализуясь в первичных и вторичных речевых жанрах, не содержащих определения собственной темы [4, 73].

Исследователь отмечает неразрывную связь состава дискурсивных формаций с «исторической эпохой, социальными и культурными потребностями и устремлениями производителей и пользователей дискурса», которая оставляет неизменными характерные черты, проходящие сквозь время [4, 74]. Анализируя разные типы дискурса (религиозный, научный, повседневный, государственный), О.Г. Ревзина обращает внимание на особый «культурный статус» художественного дискурса, в котором «представлено знание», лишённое «практического применения» [4, 77].

В соответствии с данной концепцией сказочный дискурс следует определить как подтип художественного дискурса (дискурсивной формации). Важно отметить, что сказочный дискурс характеризуется связью с той исторической эпохой, в которой он создавался, и отвечает на социокультурные и эстетические потребности создателей и пользователей дискурса того отрезка времени.

Британский сказочный дискурс представляет собой понятие многослойное и многогранное. Для того чтобы понять специфику данного термина, необходимо проанализировать историю возникновения и развития фольклора и места в нем сказки как одного из ведущих жанров.

Фольклор (англ. Folklore – народная мудрость) – «народное творчество; совокупность произведений, создаваемых народом и бытующих в широких народных массах» [5, 71].

Фольклор несет в себе колоссальную информационную составляющую, передаваемую из поколения в поколение, вера в которую основывается на уважении к своим предкам. Обладая полифоничностью, фольклор «оказывается тем самым важнейшим фактором интеграции этнического и группового самосознания, средством цементирования связей» народа [6]. Изначально фольклор был нацелен на интерес к общечеловеческим ценностям, «включен в процесс деятельности социальных коллективов, служил их жизненным целям путем обобщения и закрепления опыта традиции, переосмысления традиции и ее актуализации» [6].

И.А. Голованов вводит в оборот категорию «фольклорное сознание».

Под фольклорным сознанием ученый понимает «идеальный объект как совокупность (систему) представлений, образов, идей, получающих свою репрезентацию в произведениях фольклора» [7, 268]. Фольклорное сознание выполняет «интегративную функцию, сохраняя и транслируя последующим поколениям заключенный в образах и мотивах духовный опыт (знания и оценки), ценностные ориентиры, критерии поведения, способствуя формированию этнического самосознания, обеспечивая возможность культурного единения живших и живущих» [7, 274; 8].

Фольклор реализуется в таких жанровых разновидностях, как пословицы, загадки, обрядовая поэзия, сказки, предания, легенды, былины, исторические песни, баллады, лирические песни и другое. Одним из наиболее популярных жанров фольклора является сказка.

В книге «Первобытная культура» Э.Б. Тайлор, опираясь на теорию анимизма, пытается объяснить происхождение сказок из ритуала. Он утверждает, что их необходимо рассматривать не столько как остатки подвергнувшегося распаду верования, сколько как специфическое отражение древних ритуалов. Ритуалы исчезают, но то, о чем они говорят, сохраняется в виде сказок.

Фольклорная сказка связана не только с ритуальными, но и с мифологическими составляющими, формирующими определенную историческую традицию, в которой мифы «представлены коллективной памятью народа». В условиях традиционной культуры «сформировалось мифологическое мышление и родились мифы как отражение непонятной реальности понятными способами». Мифы «выступают как некая метаструктура по отношению к классической волшебной сказке».

Установка на вымысел для многих исследователей становится определяющей характеристикой сказки. Динамичность действия фольклорной сказки приводит к тому, что при разворачивании сюжета фигурируют только те смысловые компоненты, которые играют свою роль в сказке.

Сказка, по мнению В.Я. Проппа, представляет собой единую структуру, в которой существуют постоянные и устойчивые элементы, функции, и функции эти не зависят от того, как и кто их осуществляет, число функций ограничено, а последовательность неизменяема. В пределах ограниченного количества функций развивается действие решительно всех сказок.

Сказки различных народов не повторяют друг друга, сходны лишь образные темы, отражающие ментальность, специфику каждого народа. Можно сказать, что сказка фиксирует этнографические субстраты, которые облачены и спрятаны в своеобразный сказочный дискурс, предполагают специфические языковые средства.

Сказка как основанный на вымысле тип фольклорного сознания создает миромодели невозможных и невероятных событий. В сказке, указывая на утаенные возможности прошлого, настоящего и будущего, установка на вымысел составляет как раз ее конститутивную черту.

Необходимо отметить не только антропоцентричность языка сказок, но и его национальную специфичность. В языке и выявленных коммуникативных стратегиях сказочников отражаются не только особенности быта, ландшафта, культурных традиций, но и своеобразие национально-культурных особенностей поведения носителей языка.

В своих работах В.Я. Пропп выделяет несколько типов сказок, среди которых волшебные сказки, кумулятивные сказки, сказки о животных и бытовые сказки. Волшебные сказки определяются В.Я. Проппом «не по признаку «фантастичности» или «волшебности» (этими признаками могут обладать и другие виды сказок), а по особенностям своей композиции, которыми другие виды сказок не обладают» (завязки и концовки, присказки, определенные повторяющиеся формулы, словесное оформление) [8, 222]. Особенность кумулятивных сказок заключается «в каком-либо многократном, все нарастающем повторении одних и тех же действий, пока созданная таким образом цепь не обрывается или же не расплетается в обратном, убывающем порядке» [8, 343]. В.Я. Пропп выделяет волшебные и кумулятивные сказки по признаку их структуры, сказки о животных – по тому признаку, что «главными действующими лицами в них являются животные» [8, 351]. Сказки о животных основываются на простейших действиях, отражая разные стороны человеческой жизни. Бытовые (новеллистические) сказки «имеют самую тесную связь с действительностью», они юмористичны, повествуют об одурачивании (о ловких и хитрых людях) [8, 284]. Исследователь отмечает, что «в бытовой сказке не бывает утروений», отсутствует так называемая формульность волшебной сказки.

Исследование сказочного дискурса ведется учеными не так давно. Одним из первых Джек Дэвид Зайпс, профессор немецкого языка университета Миннесоты, вводит термин сказочный дискурс, полагая, что сказки выполняют значимую социальную функцию.

Впервые термин *сказочный дискурс* в отечественном языкознании был введен Н.Н. Мироновой для обозначения вида речевой коммуникации, обусловленной критическим рассмотрением ценностей и норм социальной жизни. Это «особая знаковая система, обслуживающая культурную коммуникацию» [9, 13]. На основании типологических особенностей сказочного дискурса, «обусловленных рядом культурологических факторов, связанных с менталитетом, исторической эпохой, бытом, религией, самобытностью культуры того или иного народа», в сказочном дискурсе «реализуются аксиологические макростратегии под влиянием разного рода экстралингвистических факторов: ментальных, исторических, культурологических, этнопсихологических, этнографических и других» [9, 39]. Иначе говоря, сказочный дискурс как часть литературного дискурса отражает коммуникативную функцию текста сказки между автором сказки (народом) и читателем.

В понимании Н.А. Акименко сказочный дискурс реализуется в некоторой психической реальности, созданной «воображением виртуальных

миров или ментальных пространств, в которой персонажи и разворачивающиеся сказочные события существуют в виртуальной среде дискурса, так как они реальны именно в ней» [10]. Ядро сказочного дискурса представлено специфическими связными текстами традиционно выделяемых сказочных жанров («анималистская, волшебная, бытовая») [10]. Былины, легенды и их фольклорные разновидности отнесены к периферийной части сказочного дискурса. Подобное структурирование сказочного дискурса, по мнению исследователя, позволяет «установить своеобразие английской сказочной системы» [10]. Сказочный дискурс содержит в себе весь исторический, культурный и социальный опыт народа и, таким образом, отражает, в некотором смысле, историю, народную мудрость, знания об окружающем мире, а также несет в себе своеобразный этический и эстетический свод правил. Ядро сказочного дискурса формируется народной сказкой в ее жанровых разновидностях (волшебная, бытовая, небылицы и др.), периферия образована несказочными жанрами – быличками, легендами, преданиями (преимущественно этиологическими и мифологическими).

В дискурсивном развитии сказочного произведения особое значение приобретают взаимоотношения между отправителем информации (создателем текста, коллективным автором), самим текстом и получателем информации (читателем, интерпретатором). Следует отметить двунаправленный многовариантный процесс интерпретации, с одной стороны, нацеленный на восстановление интенции автора, характеризующийся стремлением читателя путем анализа декодировать текст при извлечении исходных смыслов. Насыщенный смыслами полилог коллективного автора, читателя и текста выявляет взаимодействие интенций автора и сложного комплекса возможных интерпретаций текста читателем.

Сказочный дискурс глубоко связан с художественным дискурсом (и является его особой разновидностью), но художественный дискурс (если понимать под ним дискурс художественной литературы) – это во многом творение индивидуальное, в котором реализуются индивидуальные личностные смыслы. В сказочном дискурсе всегда реализуются коллективные смыслы. Другими словами, сказочный дискурс – это дискурс с «двойным» дном.

Британский сказочный дискурс понимается нами как объективированный в тексте речемыслительный процесс, происходящий между коллективным автором и читателем сказочного произведения, передаваемого из поколения в поколение, с другой стороны, условно ограниченный рамками социокультурной и коммуникативной ситуации.

Библиографический список:

1. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса: монография [Текст] / М. Л. Макаров. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.
2. Красных, В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация) [Текст]: монография/ В. В. Красных. – М.: Диалог-МГУ, 1998. – 352 с.
3. Карасик, В. И. О типах дискурса. [Текст] / В. И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сборник научных трудов. – Волгоград:

- Перемена, 2000. – С. 5-20.
4. Ревзина, О. Г. Дискурс и дискурсивные формации [Текст] / О. Г. Ревзина// Критика и семиотика/ гл. ред. И.В.Силантьев. –Новосибирск: НГУ, 2005. –Вып.8. –С. 66–78.
 5. Богородская, О. Е., Котлова, Т. Б. История и теория культуры, учебное пособие [Текст] / О. Е. Богородская, Т. Б. Котлова. – Иваново, 1998. – 80 с.
 6. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура: монография [Электронный ресурс] / Б. Н. Путилов. Режим доступа: <http://www.infoliolib.info/philol/putilov/2.html> (дата обращения 26.10.2013).
 7. Голованов, И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX-XXI вв.): дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.09 / Голованов Игорь Анатольевич. – Москва, 2010. – 340 с.
 8. Голованов, И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX-XXI вв.): автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.09 / Голованов Игорь Анатольевич. – Москва, 2010. – 44 с.
 9. Пропп, В. Я. Русская сказка (Собрание трудов В.Я. Проппа.) [Текст] / В. Я. Пропп — М.: Лабиринт, 2000. – 416 с.
 10. Акименко, Н. А. Стратегии англоязычного сказочного дискурса [Электронный ресурс] / Н. А. Акименко. Режим доступа: http://www.lib.kalmsu.ru/text/TRUD/Akimenko_NA/p001.pdf (дата обращения: 07.09.2011).

УДК 8Р2

ББК 83.3(2Рос=Рус)7

Маркова Т.Н.
г. Челябинск

***Жанровые формы поздней лирики Л.Татьяничевой
(к 100-летию со дня рождения поэтессы)
Genre forms L. Tatyaniчева 's later poetry
(on the 100th anniversary of the poet)***

Аннотация: В статье рассматриваются особенности лирических и фольклорных жанровых форм поздней лирики Л.Татьяничевой. Лаконичность, концентрированность мысли, преобладание морально-этической проблематики делают ее лирические миниатюры значимым вкладом в русскую поэтическую культуру второй половины XX века.

Ключевые слова: Л.Татьяничева, жанр, лирическая миниатюра, фольклорная традиция

Abstract: The article features the lyric and folk genre forms of Tatyaniчева 's poetry. Laconic, concentration of thought, the predominance of the moral issues make it lyrical miniatures significant contribution to the Russian poetic culture of the second half of the twentieth century.

Key words: L.Tatyaniчева, genre, lyrical miniatures, folk tradition

В жанровом отношении Татьянаичева всегда тяготела, а в последние годы отдает явное предпочтение лаконичным, концентрированным формам лирических медитаций, исчерпывающим замысел в малом объёме [1]. Отталкиваясь от предмета, факта, явления природы или жизни, на этой базе она строит мысльёмкое лирическое стихотворение, в котором сама поэтическая мысль возникает под решающим воздействием впечатлений, полученных от внешнего, объективного мира.

Лирическое стихотворение может строиться на сюжетной основе, определённой жизненной ситуации, часто лично пережитой, глубоко прочувствованной. Такое стихотворение всегда содержит повествовательный элемент, некоторый балладный оттенок. Повествование может быть развёрнутым, как, например, в «Балладе о доброте». Детская память навечно запечатлела подробности горького, страшного дня похорон матери: заснеженное поле, старенькие дроги, дешёвый гроб, могильный холмик, ствол рябинки, обвязанный для приметы цветным платком, шарф, которым укутал сироту возница-татарин. Эта последняя деталь приобретает характер символа:

*Шарф из серого
Козьего пуха
Меня добрым теплом
Одарил.*

С другой стороны, сюжетная ситуация может быть только намеченной, указанной, как в миниатюре «Припомнишь»... Нет развернутого повествования, запечатлён всего лишь эпизод, даже кадр большой войны, а образ сразу получает силу обобщения: ключевая вода становится живой водой, чистой, незамутнённой, но горькой, как детская слеза.

Нередко лирические раздумья Татьяничевой представляют афористические высказывания, почти лишённые пластической динамики. Как правило, такие стихи связаны с углублением в морально-психологические понятия: «Искренность», «Большая воля», «Непреклонность», «Гордые».

Но чаще лирическое размышление Татьяничева ведёт в обобщённо-личной форме. Накопление изобразительных деталей, образов неизбежно приводит к выводу, проявленному в виде рефрена или заключительного резюме. Так, в стихотворении «Как прекрасна земля» целый ряд образов просторного, светлого мира – заря, закат, леса, поляны, звёзды – эмоционально подготавливают закономерный и одновременно неожиданный итог:

*Чувство свободы
Рождает в нас
Сознание высокого долга!*

Лирические стихотворения, построенные на сопоставлении человеческого бытия и природы, нередко приобретают характер притчи. Один из наиболее ярких примеров – «Памяти друга»:

*Никто не видит, Не по прямым –
Как сгорают корни... По косвенным приметам
И дереву до срока невдомёк, Мы узнаём о гибели корней.
Что пошатнулся Казним себя,
Кряж его опорный – По сердцу бьём наотмашь
Копитель силы, За то, что, находясь совсем вблизи,
Крепости исток... Не поспешили дереву
Но вдруг заметим На помощь*

Мы однажды летом, И красоту от смерти

Что листья стали Не спасли...

Мельче и бледней.

В стихотворении отсутствует открыто сформулированный вывод, поэтическая мысль воплощена в пластическую аллегория, смысл которой не нуждается в особом комментарии.

В других стихах психологический параллелизм открыто проявлен. Ряд сравнений с деревьями, реками, колосьями («Не для себя деревья плодоносят») подготавливает резюме:

Чем щедрее отдаёшь ты людям,

Тем радостней живёшь и для себя!

Подобная структура широко распространена в медитативной лирике.

Притчеобразная форма помогает соотнести нравственно-философские искания современной личности с извечными вопросами человечества. Плодотворным оказалось обращение поэтов в последние десятилетия XX века к древним жанрам восточной поэзии. Таковы иронические четырёхстишья В. Фёдорова, «надписи» и восьмистишья Р. Гамзатова. Философско-лирические миниатюры отличаются широтой тематики и афористичностью. Не думая проводить прямых аналогий, хочется сказать, что лаконичность, концентрированность мысли, параллелизм построения, преобладание морально-этической проблематики, наличие философично звучащих концовок делают некоторые миниатюры Л. Татьяничевой ярким явлением этого жанра: «Лавина», «Кто не поймёт, в чём жизни соль», «Не надо одиночества бояться», «Я горы не хочу обидеть», «В старинной песне я забыла слово», «Ущелье».

...Зазубрины,

Щербатинки

И щели

Так безобидны...

Злоба им чужда!

Но с них и начинаются

Ущелья,

Как с лёгких ссор

Угрюмая вражда.

В поздней лирике Татьяничевой уважение к языковой и поэтической традиции, в сравнении с предшествующими периодами, проявилось наиболее сильно и концентрированно. Это выразилось в самом характере поэтического мироощущения, образного видения, в своеобразном одушевлении природы, а также в сознательной, даже подчёркнутой стилизации устного народного творчества.

В стихах Татьяничевой присутствуют образные атрибуты народной сказки, сказа, былички: *живая вода, избушка-зимовейка, Конёк-горбунок, Снегурочка, Полоз, Леший*, – народной лирической песни: *грусть-тоска, разлюбца*. По их образу поэтесса сама создаёт фольклорные аналогии: Диковинка, чёрный тополь. Включает в стихотворение пословицы: Мал да

удал («Колобок»), «Вот бог – вот порог! («Дразнил: – Не люблю!»). Иногда пословица служит для развития поэтической мысли. «Нет дыма без огня, но есть огонь без дыма» – исток прославления негаснущего пламени мартенов и домен. В другом стихотворении она выносит пословицу в эпиграф, чтобы её опровергнуть. «Лес по дереву не тужит» – звучит народная мудрость, а Татьяначева рисует картину лесного горя, тоски деревьев и ветра по павшему в грозу кедру-исполину («Рухнул кедр»).

Фольклорная традиция проявляется и в приёмах поэтического синтаксиса – отрицательного параллелизма, повторения, инверсии:

*То не лебедь с лебедихой
Лёгкий пух роняют в пруд, –
Тополь с белой тополихой
В синем мареве плывут.*

В стихах последних лет немало удачных стилизаций, воссоздающих фольклорные формы и ритмы:

*Не пить ваши воды талые.
Не достать вас руками,
Речки,
Реченьки малые,
Ставшие облаками [3, 19]*

Своеобразный ритмический рисунок умеет создать Татьяначева в хореической структуре народной песни-романса:

*И на ведрах стали уж не розаны
И не птицы
Радостные, зорние,
А все больше злые змеи-полозы
Да кусты обобранные,
Чёрные.*

Не менее любим Татьяничевой частушечный ритм:

*То ль к весне зима Вербихлест, вербахлест,
Бьётся по льду лещём? Бей до слёз, бей до слёз.
То ли я сама Милого наказывай,
Молода ещё? А за что, не сказывай.*

Стиховой узор произведений Татьяничевой самобытен, инверсии и смещения ритмов эмоционально оправданы. Так, лирическая миниатюра о московской рябине, скромной, задумчивой и нежной, как девушка в гостях, вписана в классический пятистопный ямб, в то время как в финале неожиданно возникает разудалый хорей:

*Под окном моим
Рябина,
За окном моим –
Москва.*

В лучших своих произведениях Татьяначева достигла подлинных высот поэтического мастерства. Лаконичность, концентрированность мысли, преобладание морально-этической проблематики делают ее лирические

миниатюры ярким явлением, значимым вкладом в поэтическую культуру двадцатого века.

Библиографический список:

1. Маркова, Т. Н. Уральский характер в поэзии Людмилы Татьянической (к 95-летию со дня рождения) / Т. Н. Маркова // XIX Уральские Бирюковские чтения. Культура и образование в регионах: история и современность: материалы Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. году учителя в России, 21-22 сент. 2010 г. – Челябинск, 2010. – С. 302-311.
2. Сорокин В. Красивая и строгая // Татьяническа Л.К. Верность. М.: Русская книга, 2005. – С. 3-20.
3. Татьяническа Л.К. Будьте добры: Стихи разных лет. Воспоминания современников. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во. 2000. – 312 с.
4. Татьяническа Л.К. Мне бы только успеть... Письма, дневники. – М.: Русская книга, 2002. – 464 с.

УДК 070 : 821.161.1 + 821.161.1-4
ББК Ч612.4(2)72 + Ш5(2=Р)6-3

Михайлова М.А.
г. Екатеринбург

*Жанровые варианты мемуаров писателей
в журнале «Новый мир» эпохи А.Т. Твардовского
Genre options for writer's memoirs
in «The New world» era of A. T. Tvardovsky*

Аннотация: в статье рассматривается ряд мемуарных произведений писателей, вышедших в журнале «Новый мир» в эпоху А.Т. Твардовского, с точки зрения их жанровой специфики. Основной тезис статьи – писательские воспоминания, как никакие другие, тяготеют к собственно художественной прозе. Прослеживается связь степени художественности с теми рубриками журнала, в которых были опубликованы произведения В. Каверина, М. Исаковского, Н. Чуковского, Ю. Тынянова, Л. Пантелеева и других авторов «Нового мира».

Ключевые слова: «оттепель», «Новый мир», стратегия журнала, рубрикация журнала, мемуары писателей, художественная проза.

Abstract: the article considers a number of writer's memoirs, which was published in the magazine «The New world» in the era of A. Tvardovsky, from the point of view of their genre specific. The main thesis of the article – writer's memories, like no other, tend to artistic prose. The connection traces between the degree of artistry and the magazine's sections when works of V. Kaverin, M. Isakovsky, N. Chukovsky, Y. Tynyanov, L. Panteleev and other authors of «The New world» were published.

Keywords: «thaw», «The New world», strategy of the magazine, categorization of the magazine, memoirs writers, artistic prose.

«Новый мир» в эпоху «оттепели» обрел самостоятельную идейно-эстетическую позицию, – именно это сделало его роль в истории русской литературы XX века очень значимой. Многие мемуары, впервые опубликованные на страницах журнала, впоследствии были изданы отдельной книгой, и некоторые из них вошли в золотой фонд русской

классики. Это было первым шагом на пути к новой литературе, свободной от советских штампов и предубеждений, – «реализму без эпитетов».

Воспоминания «Нового мира» ломали сложившийся стереотип о мемуарной прозе как о произведениях из серии «Жизнь замечательных людей» или «такой-то в воспоминаниях современников». Читателю была представлена возможность ознакомиться с воспоминаниями высокого художественного уровня, разнообразными тематически и жанрово.

Значительную часть мемуарных произведений занимают собственно мемуары («Люди, годы, жизнь» И. Эренбурга) и автобиографии («Люди и положения» Б. Пастернака, «На Ельнинской земле» А. Исаковского, «Из прошлого» И. Шмелева). Почти все из них по форме тяготеют к таким жанрам художественной литературы как повесть, цикл рассказов, очерк, роман. Зачастую эти книги содержат исторические сведения, не только расширяющие представления о том или ином факте, но в чем-то принципиально их трансформирующие. Таковы воспоминания В. Каверина «Несколько лет», «За рабочим столом», послужившие фундаментом большой мемуарной книги «Эпилог», вышедшей отдельным изданием в 1989 году.

В «Новом мире» нашли место и причудливые «мовистские» повести В. Катаева, вызвавшие множество споров в критике: «Святой колодец», «Трава забвения», «Кубик».

Особую нишу занимают произведения, дающие представление о тайнах творчества: В. Каверин «За рабочим столом», «Собеседник. Заметки о чтении», Н. Чуковский «Что я помню о Блоке», А. Костерин «Слово должно сверкать», Е. Дорош «Художник и книга», К. Чуковский «О соразмерности и сообразности».

Например, «Собеседник» – заметки о том, как важен читательский опыт в профессии писателя. В. Каверин рассказывает о том, какую роль сыграло детское чтение и школьные уроки литературы в его личностном и профессиональном формировании, предлагает свой взгляд на преподавание литературы: «надо учить не литературу, а литературой, потому что в мире не существует более сильного и прекрасного средства, чтобы заставить людей прямо смотреть друг другу в глаза» [1, 158].

Автор, приводя свой опыт писателя, говорит о том, что читатель не прощает ошибок, и потому важно придерживаться истинности, особенно в деталях: «В “Двух капитанах” я воспользовался неразборчивым факсимиле письма лейтенанта Брусилова к матери, и дотошный школьник не только добрался до источника, но доказал, что два слова были прочитаны неверно. Истина деталей – сама по себе деталь в той общей картине достоверности, без которой не может существовать искусство» [1, 163].

Иной тип мемуарной прозы «Нового мира» – дневники и записные книжки писателей: Л. Пантелеев «Из Ленинградских записей», Ю. Тынянов «Из записных книжек», И. Соколов-Микитов «Из записной книжки» В. Овечкин «Из записной книжки».

К ним тесно примыкают смежные формы мемуарных очерков: «Хмель или Навстречу осенним птицам» Всеv. Иванова, «Дорожные записи» К.

Паустовского, «Райгород в феврале», «Дождь пополам с солнцем», «Поездка в Любогостицы» Е. Дороша, «На своей земле. Записи давних лет» И. Соколова-Микитова, «Жарким летом, из путевых тетрадей» И. Орлова, «В лесах Севера» И. Зыкова, «Аблакат», «Невыдуманнные очерки» В. Овечкина.

Мемуары писателей охватывают большое многообразие тем, ведущей из которых является литературная жизнь начала XX века (Б. Пастернак, К. Чуковский, А. Цветаева). В воспоминаниях воссоздается картина русского купеческого быта (И. Шмелев), жизни города и деревни (М. Исаковский), развития искусства, рассматриваются социально-политические вопросы (И. Эренбург).

Например, мемуары М. Исаковского «На Ельнинской земле» посвящены дореволюционной крестьянской деревне. Называя ее «отсталой и неграмотной» [2, 3], где «основной и главной заботой в каждой хате, в каждой семье было – ... как бы не умереть с голоду» [2, 5], где фактически отсутствовала медицина, автор не скрывает и фактов развития деревни. Так, в связи с принятием закона в Российской Империи о всеобщем начальном образовании, в деревне Глотовка открылась бесплатная школа. М. Исаковский с большим теплом вспоминает об интересных уроках (по русскому языку и литературе, арифметике, истории и географии), не менее интересных и познавательных внеклассных мероприятиях, о школьной дружбе, об умных и чутких учителях, о необычных экзаменах.

При написании вступительной статьи к четырехтомному собранию сочинений М. Исаковского А. Твардовский отметил одну очень важную особенность всего поэтического творчества поэта: «... я, перечитывая его, понял одну страшную вещь: он нигде не воспевает новую, колхозную деревню. ...каждый раз, когда ему нужно найти поэтические краски, он возвращается к старой деревне. И тогда у него получается очень хорошо. Он уходит в сказку, в описание прошлой жизни... Потом у него был подъем – песенный. Но заметьте, ведь все песни совсем не о колхозной деревне. “Выходила на берег Катюша”. Откуда она выходила – из колхозной фермы или из собственной хаты? Вы этого не знаете. Но еще сильнее песни и наконец снова стихи зазвучали во время войны. Это был его второй подъем, потому что уже не было нужды воспевать колхозную деревню. <...> Это был второй и последний его взлет. Короче, это тоже одна история из тех, как социализм мял и душил таланты. А талант у Исаковского на редкость искренний» [3, 50-51]. Т.о., по свидетельству А. Твардовского, мемуары «На Ельнинской земле» являются своеобразным ключом ко всему поэтическому творчеству М. Исаковского.

Мемуары, в зависимости от тяготения к определенному жанру, печатались в следующих разделах журнала: «Дневники. Воспоминания», «Дневник писателя», «Литературная критика» и в первом разделе, где обычно помещались художественные произведения.

Так, не только мемуары И. Эренбурга, Б. Пастернака, В. Катаева вышли в первом разделе, но и военный дневник Л. Пантелеева, записные книжки Ю.

Тынянова, что подчеркивало их социально-культурную и собственно художественную значимость.

Так, например, цель дневниковых записей Л. Пантелеева – создание образа Ленинграда – «отчизны иссеченной, усталой, больной» (О. Берггольц). Портрет города-героя складывается из описания его домов, улиц, портретов его жителей, случайных разговоров, впечатлений. Одной из особенностей произведения стало запечатление автором психологии ленинградцев, в течение длительного времени находившихся на грани жизни и смерти от голода, болезней, бомбежек, «привыкших» к смертельной опасности, уже не реагирующих на звуки разрывающихся снарядов и не теряющих чувство юмора даже в оккупированном городе: «Пресловутый “коридор смерти” прошли ночью, задавая храповицкого» [4, 146]. «Табак “эрзац”, в состав которого входила всякая дрянь вплоть до коры, мха, листьев и мочалы, шутники-ленинградцы называли “елки-палки”, “лесная быть”, “сказка Венского леса” и даже “матрац моей бабушки”» [4, 157]. «Сегодня вечером шел по улице Чайковского и вдруг над головой – знакомое и уже забытое: п-и-и-и-и-у-у-у!..

И через секунду-две где-то в приличном отдалении раскатистый грохот.

Один, другой, третий удар.

А на улице все по-прежнему. Шел тихий святочный снег. Дети катались на финских санках. На приступке подъезда пожилая женщина колола березовые полешки.

Люди шагали, не обращая внимания на это зловещее курлыкание вражеских снарядов. Было в этом что-то и умильное и – страшное, противоестественное» [4, 147].

В разделе «Дневники. Воспоминания» выходили произведения, написанные преимущественно в жанре литературного портрета: Воспоминания К. Чуковского о Куприне, Г. Мунблита об А. Макаренко, Л. Пантелеева о Маршаке, В. Лакшина о Марке Щеглове, В. Ходасевич о Л. Толстом, В. Маяковском, М. Горьком, И. Бабеле, Вс. Иванове.

Произведения в жанре литературного портрета, где значительное место отводилось литературоведческому анализу, публиковались также в разделе «Литературная критика»: Н. Чуковский «Что я помню о Блоке», В. Некрасов «Неюбилейное признание (К 70-летию И.С. Соколова-Микитова)», Л. Левин «Четыре жизни (к 70-летию со дня рождения П.Г. Антокольского)».

Например, Н. Чуковский в воспоминаниях об А. Блоке создает свой неповторимый образ поэта, состоящий из портретной и психологической характеристик героя, меняющихся с течением времени, рассказов о различных эпизодах из жизни поэта, свидетелем или участником которых был Н. Чуковский.

Если в 1911 году Блок стал для автора символом дореволюционного литературного мира («... лицо его я запомнил прекрасно – оно было совсем такое, как на известном сомовском портрете. Он был высок и очень прямо держался, в шляпе, в мокром от дождя макинтоше, блестящем при ярком свете электрических фонарей» [5, 229]), то через каких-то семь лет поэт в

глазах Н. Чуковского изменится до неузнаваемости: «хрестоматийный» Блок превратится в обыкновенного, ничем не примечательного и даже несимпатичного обывателя. Н. Чуковский, современник и соучастник закулисья литературной жизни модернизма, предлагает свою версию подоплеки написания Блоком статей «Русские дэнди» (1918) и «Без божества, без вдохновенья» (1921).

Раздел «Дневник писателя» содержал произведения, написанные не столько в строго дневниковом жанре, сколько в виде свободных рассуждений о литературном творчестве: Е. Дорош «Художник и книга», К. Чуковский «О соразмерности исообразности», В. Каверин «За рабочим столом», «Собеседник. Заметки о чтении», Н. Чуковский «Что я помню о Блоке», А. Костерин «Слово должно сверкать».

Сложность жанровой классификации мемуарных произведений заключается в том, что порой сами авторы предлагали нетрадиционные жанровые номинации ими созданному тексту. Так, «Люди и положения» Б. Пастернака названы «опытом автобиографии», «На Ельнинской земле» М. Исаковского – «Автобиографическими страницами», «Собеседник» В. Каверина – «Заметками о чтении». Как точно заметил Я. Явчуновский: «Писателю легче сказать, из каких кирпичей сложено произведение и от каких типов повествования оно отличается, чем дать позитивный ответ. Даже прибегнув к жанровому определению, он вводит его очень осторожно» [6, 31]. Так В. Катаев подходит к определению жанровой специфики своего произведения «Трава забвения»: «Книга, которую я сейчас пишу, есть в какой-то мере “История собственного произведения”...» [7, 18], «Если не мемуары, не роман, то что же я сейчас пишу? Отрывки, воспоминания, куски, мысли, сюжеты, очерки, заметки, цитаты...» [7, 85].

Таковы примерные контуры мемуаров писателей, опубликованных в «Новом мире» в эпоху А. Твардовского.

Библиографический список:

1. Каверин В. Собеседник. Заметки о чтении // Новый мир. 1969. №1. С. 155-169.
2. Исаковский М. На Ельнинской земле // Новый мир. 1969. №4. С. 3-68.
3. Кондратович А. И. Новомирский дневник, 1967-1970 / А. Кондратович. – Москва: Собрание, 2011. - 950, [1] с.
4. Пантелеев Л. Из Ленинградских записей // Новый мир. 1965. №5. С. 142-170.
5. Чуковский Н. Что я помню о Блоке // Новый мир. 1967. №2. С. 229-237.
6. Явчуновский Я.И. Документальные жанры. Образ, жанр, структура произведения / Я.И. Явчуновский; под ред. П.А. Бугаенко. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1974. – 231, [1] с.
7. Катаев В. Трава забвения // Новый мир. 1967. №3. С. 3-129.

УДК 8Р2

ББК 83.3(2Рос=Рус)7

Садовникова Т.В.
г. Челябинск

**«Происходило Рождество...»: рождественский рассказ
в художественном мире Л. Улицкой
"There was ... Christmas": Christmas story
in the art world L. Ulitskaia**

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению поэтики рассказа Л. Улицкой «Путь осла», тяготеющего к рождественскому рассказу. Выявлены типологические черты обозначенного жанра в тексте. Показана роль рождественского рассказа в авторской концепции мира и человека.

Ключевые слова: рождественский рассказ, система образов, художественная деталь, хронотоп.

Abstract: The Article is devoted to the review of poetic manner in L. Ulitskaya's story "The way of ass". The author reveals the typological features of Christmas story in this text and explains the role of Christmas story in author's conception of world and human being.

Key words: Christmas story, image system, detail, chronotop.

Key words: Christmas story, image system, detail, chronotop.

Рождественский рассказ в последние два десятилетия вернул себе в русской литературе и культуре тот особый статус, который он имел в 19–начале 20 века. Не останавливаясь подробно на причинах популяризации жанра, отметим, что, с одной стороны, рождественский рассказ связан с церковно-просветительской работой, с другой, рассказы обозначенного типа приобретают светский характер, являя себя в различных модификациях, порой весьма неожиданных (например, «Святочный киберпанк» постмодерниста В. Пелевина) в творчестве современных писателей.

Л. Улицкая к жанру рождественского рассказа обращается не один раз, никогда, однако, не обозначая специфическую жанровую принадлежность текстов: традиция рождественского рассказа органична для художественного мира писательницы.

В наиболее явном виде черты обозначенного жанра являют себя в рассказе «Путь осла», входящем в цикл «Люди нашего царя» и открывающем его первый раздел.

Сюжет рассказа прост: героиня, русская девушка Женя, «представитель и посланник» автора [1, 7], приезжает в небольшую французскую деревушку на фольклорный фестиваль, решая остановиться у своей знакомой Женеьев. Уже первый абзац текста поддерживает хронотоп пути, заданный заглавием: слова «шоссе», «автострада», «автобан», «дорога» встречаются здесь неоднократно. И, как это характерно для литературы, от путешествия по реальной дороге (герои едут на машине к домику Женеьев) повествование постепенно переходит к философскому плану – актуализируется семантика слова «путь» в значении «жизнь человека, ее течение» [2]. Смещение от бытового плана к бытийному, столь характерное для текстов Л. Улицкой, связано с мыслями героини о том, что «большинство европейских автобанов – роскошных, шестирядных, скоростных – лежат поверх римских дорог» [1, 11]. Так в рассказ подспудно входят рассуждения о путях развития человечества. Однако Л. Улицкую интересует не материальная сторона вопроса, не технический прогресс, а развитие духовной культуры, связанное, в частности, с обретением отдельным человеком цельности и душевной гармонии. И внутренний сюжет рассказа подчинен размышлениям о том,

каков этот путь: прям, как римская дорога, или извилист, как дорога греков, проложенная вслед тропы осла, идущего через горы. И именно этот внутренний сюжет высвечивается через рассеянные в тексте черты рождественского рассказа.

Первоначально рождественские рассказы были основаны на библейских сюжетах, и библейский контекст ощутим в рассказе Л. Улицкой. В доме Женеьев собираются люди разных национальностей, разного возраста, разных религиозных воззрений. Это своеобразный Ноев ковчег, неслучайно с образом дома связаны мотивы тепла и уюта. Сама Женеьев оказывается центром притяжения для многих, и это вполне объяснимо: именно этой героине, чья молодость была весьма бурной, удалось достичь состояния «завидного душевного покоя» [1, 13] и «счастливого» [1, 13] одиночества, и сейчас она находится в состоянии полной гармонии с собой и с миром. Совершенным, гармонизированным оказывается и пространство вокруг Женеьев: тот, кто хотя бы раз побывал в маленькой деревушке, выбранной Женеьев для жительства в силу «совершенного одиночества», которого здесь «было в избытке» [1, 14-15], влюблялся в это место. Так соседями Женеьев оказались ее бывший муж со своей новой семьей и бывший возлюбленный.

Л. Улицкая не дает читателю понять, окружающее пространство ли влияет на человека или человек на окружающее пространство. Важна возможность гармоничного существования человека с миром и с самим собой. Подобная модель реализуется и в романе писательницы «Медея и ее дети», героиня которого Медея Синопли, в противовес Медее греческих мифов, становится хранительницей большой семьи, а Крым, где расположен ее дом, оказывается «вдвинутым в вечность, неся на себе материализованные приметы вечного» [3, 540]. Последний тезис справедлив и для дома Женеьев, неслучайно именно в этом пространстве только что приехавшая героиня ощущает себя как дома, а гости Женеьев, которых она видит впервые, становятся ей «ближе друзей и родственников» [1, 18], и именно здесь как будто оживает новозаветная история.

В контексте библейской истории интересно уже само описание дома: «Своды были слеплены изумительно ассиметрично, кое-где торчали крюки – их было шесть... Никто не знал, что на них прежде висело» [1, 16]. Перед нами скорее хозяйственная постройка, но не жилое помещение, что заставляет вспомнить историю рождения Иисуса, по древнему преданию появившегося на свет в хлеву. Символическое значение в рассказе приобретают еда и напитки, из которых Л. Улицкая особенно выделяет вино и «тонкие пресные лепешки» – традиционные атрибуты евхаристии, таинства, корнями своими связанного с последними днями жизни Христа. Таким образом, пространство рассказа раздвигается, вбирая в себя накопленный веками духовный опыт человечества.

Атмосфера в доме Женеьев настолько тепла, что традиционные застольные разговоры «о погоде и природе, о тыкке, о барсуке» [1, 18] постепенно уходят на второй план и осенний вечер вдруг оборачивается

кануном Рождества. Рождественская тематика входит в рассказ на бытовом уровне: девочка Иветт играет гимны «из той программы, которую готовит к Рождеству» [1, 18]. Рождественские гимны поет и присутствующая за ужином знаменитая исполнительница спиричуэлз Эйлин, причем выбор Л. Улицкой этих гимнов можно считать принципиальным. «Amusant grace» – одна из самых узнаваемых песен среди христиан всего мира, содержание которой составляет духовная биография человека, потерявшегося во тьме, но приведенного Господом к свету. «When the Saints go marching in...» – народная американская песня, в переводе «Когда ступают святые ...». Последний гимн вводит в повествование мотив чуда, столь характерный для жанра рождественского рассказа. И действительно, чудо свершается. Малыш Шарль, «ручки и ножки» которого «висели как у тряпичной куклы» [1, 17], увидев принесенного в дом ягненка, вдруг в три года произнес первое в своей жизни слово: «Ягненок», – что активизирует в рассказе библейский контекст, тем более что сам Шарль присутствующими воспринимается как ангел, хотя, как замечает героиня-рассказчица, «он не был похож ни на херувима, ни тем более на купидона. У него было остренькое худое личико и светлые, малоосмысленные глаза. Ангелов я представляла себе совсем иначе...» [1, 17-18].

Чудо первого слова оказывается подготовлено всем строем рассказа, оно лишь замыкает череду неординарных событий. Так, важна реакция малыша Шарля на музыку. Когда играет Иветт, он улыбается «рассеянно и слабо» [1, 19]. Однако Л. Улицкая устами своей героини тут же обозначает вполне бытовую мотивировку такого «чуда»: малыш болен, а потому, вероятно, улыбка была вызвана тем, что «сократились непроизвольно прижатые пальцами Эйлин лицевые мышцы» [1, 19]. Когда же запела сама Эйлин с Шарлем на руках, «все увидели, что он улыбается» [1, 22], и произошло это между исполнением «Amusant grace» и «When the Saints go marching in...»: божественная благодать явила себя в действии, чудо свершилось.

Все это заставляет героиню увидеть в совершающемся приметы Рождества: «Происходило Рождество, - я в этом ни минуты не сомневалась: странное, смещенное, разбитое на отдельные куски, но все необходимые элементы присутствовали: младенец, Мария и ее старый муж, пастух, эта негритянская колдунья с ногтями жрицы Вуду, со своим божественным голосом, присутствовал агнец, и звезда подала знак...» [1, 24].

Финал рассказа возвращает нас к действительности, и произнесение первого слова ребенком получает совершенно бытовую мотивировку, а потому сама атмосфера чудесного разрушается: «В сущности никакого чуда не происходило. Шарль действительно заговорил. Поздно, в три года, когда уже и ждать перестали. Потом он научился говорить еще довольно много слов. Но ни руки, ни ноги... Заболевание это вообще не лечится. Малыш был обречен» [1, 24].

Но все же у рассказчицы остается вопрос, адресованный и нам, читателям: «Но если не чудо, то ведь что-то произошло в ту осеннюю ночь.

Что-то же произошло?» [1, 24-25]. Поиск ответа на это вопрос позволяет понять в том числе и причину обращения автора к традиции рождественского рассказа.

Отметим, что в рассказе происходит «сдвиг содержания каждого рождественского символа» [4], что отражает кризисное состояние современного мира. Однако в этом неустойчивом мире есть вечное и незыблемое начало, объединяющее людей, гармонизирующее душу. И это начало – музыка. Музыка постоянно присутствует на страницах рассказа. Сперва мы узнаем, что Женева прежде была преподавательницей музыки, однако только теперь, «на свободе», она «научилась наслаждаться игрой для себя, бескорыстной и необязательной» [1, 15]. Как только Женя вступила в дом Женева, она увидела раскрытое пианино: «было ясно, что музыка только что перестала звучать» [1, 16]. Интересно, что пианино – первый предмет, названный Л. Улицкой после перечисления присутствующих в комнате, причем в рамках того же абзаца: инструмент оказывается членом собравшейся компании, он как будто одушевлен.

Сопричастными музыке в пространстве рассказа оказываются все герои, причем количество исполнителей, поющих и играющих, к концу текста увеличивается, как увеличивается и количество инструментов – к пианино присоединяется кларнет Марселя. Исполняемая в доме Женева музыка обладает особыми качествами – она «живая», в ней «звучал тот трепетный гам, который слышишь всегда, проходя по коридору музыкальной школы, но никогда – на бархатном сидении в консерватории» [1, 21]. Пространство, охваченное музыкой, постепенно расширяется: «огромный» голос Эйлин, профессиональной исполнительницы, достигает потолочных сводов, не разрушая при этом духа домашнего концерта. Музыка проникает в душу каждого присутствующего, очищая ее (даже Аньес во время исполнения рождественских гимнов льет «атеистические слезы» [1, 22]) и объединяя людей; создает особую атмосферу, сдвигая время к Рождеству.

Дом Женева вообще существует по законам мифологического времени, его течение здесь совершенно не совпадает с реальным. Так, едва вступив под своды этого дома, Женя «усомнилась, не выскочила ли» она «из реальности в сон или кинематограф» [1, 16]. В этом доме времена сближаются, переплетаются, что показано через бытовые детали: «вода шла из крана, но рядом на столике стоял фарфоровый умывальный таз и кувшин» [1, 16]. Быт и бытие вновь сближены, и, возможно, ответ на вопрос о том, что же «произошло в ту осеннюю ночь» [1, 25], нужно искать именно в бытийной плоскости. Произошло главное: люди, столь разные по возрасту, вероисповеданиям, цвету кожи, оказались близки друг другу, как никогда, и это и есть самое главное чудо. Однако нужен еще и следующий шаг – установление гармонии в душе человека, выбор человеком своего пути, пролегающего между следованием заповедям Божиим и отказом от них. В связи с последним тезисом неслучайны две упоминаемые в рассказе книги: «Библия», слово Божье, и «История наполеоновских войн», фиксирующая результат отпадения человека от Бога. Важно, что обе книги были положены

на стул, чтобы десятилетней девочке было удобнее играть на пианино: символично, что ребенок как будто должен был сделать выбор между соблюдением заповедей и нарушением их, и Иветт сделала его, исполняя рождественский гимн. Истинный путь человека – путь к сохранению в душе высшего нравственного закона, но путь этот непрост, он долог и извилист, как путь осла через горы.

Таким образом, обращение Л. Улицкой к рождественскому рассказу, моделирование ситуации Рождества позволяет подчеркнуть значимость христианской аксиологии для человека. Христианские ценности становятся основой для гармонизации мира и человека, однако такая гармонизация возможна лишь тогда, когда душа человека способна открыться навстречу миру, навстречу прекрасному. В целом же рассказ «Путь осла» в рамках цикла задает тот духовный вектор, от которого не должен отклоняться человек.

Библиографический список:

1. Улицкая Л. Люди нашего царя. – М.: Эксмо, 2005. – 367 с.
2. Путь // Большой толковый словарь / Под ред. С.А. Кузнецова. – СПб.: Норинт, 2014 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gramota.ru/slovari/dic/> (дата обращения: 1.11.2015).
3. Тимина С.И. Ритмы вечности (Роман Людмилы Улицкой «Медея и ее дети») // Русская литература XX века в зеркале критики: Хрестоматия. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 537–549.
4. Лю На. Художественное своеобразие малой прозы Л. Улицкой (на материале сборника «Люди нашего царя»): Автореф. дис...канд. филол. наук. – Тамбов, 2009 [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennoe-svoeobrazie-maloy-prozy-lyudmily-ulitskoy> (дата обращения: 31.10.2015).

Седова Е.С.
г. Челябинск

Аллюзии к У. Блейку в романе Э.Л. Войнич «Овод» ***Allusions to William Blake in the novel by E. L. Voynich "the gadfly"***

Аннотация: В статье рассматривается стихотворение английского поэта-романтика У. Блейка в контексте романа Э.Л. Войнич «Овод». Цитируемые заключительные строки блейковского стихотворения, которые, как и весь поэтический текст, являются отражением жизни Овода и могут быть спроецированы на роман Э.Л. Войнич в целом и философское осмысление проблемы жизни и смерти.

Ключевые слова: роман Э.Л. Войнич «Овод», стихотворение У. Блейка «Мошка», проблема жизни и смерти, контекст.

Abstract: The article is devoted to the analysis of the poem *The Fly* by W. Blake in the context of the novel *The Gadfly* by E.L. Voynich. The cited final stanza as the whole poem reflects a tragic life of Arthur, the eponymous Gadfly, and the gist of the novel. Besides, the philosophical themes both in Blake's and Voynich's texts are "the nature of life" and "the nature of death".

Key words: the novel *The Gadfly* by E.L. Voynich, the poem *The Fly* by W. Blake, the problem of life and death, context.

Творчество английской писательницы Этель Лилиан Войнич (Ethel Lilian Voynich) ассоциируется в сознании читателя, прежде всего, с романом «Овод» (*The Gadfly*, 1897). Написанные ею другие романы (*Jack Raymond*, 1901; *Olive Latham*, 1904; *An Interrupted Friendship*, 1910; *Put Off Thy Shoes*, 1945) не были столь популярны, поэтому за Войнич вскоре закрепилась репутация автора одного романа. Произведение «Овод» стоит особняком в литературе неоромантизма. Оно овеяно романтикой революционной борьбы, в центре – трагическая судьба Артура Бертон (он же Феличе Риварес, Овод). Аллюзия к стихотворению английского поэта У. Блейка *The Fly* в контексте романа Э. Войнич неслучайна. Жизнь мошки (в других переводах мухи) напоминает жизнь человека своей мимолетностью и скоротечностью.

Стихотворение *The Fly* относится к поэтическому циклу У. Блейка «Песни опыта» (*Songs of Experience*, 1794), являющегося продолжением написанных ранее «Песен невинности» (*Songs of Innocence*, 1784-1789). *The Fly*, как и весь поэтический цикл, отражает новые философские взгляды поэта, зрелый этап его духовного пути, а также содержит целый комплекс философских, нравственных и морально-этических проблем. В романе Э.Л. Войнич цитируется заключительная строфа из данного поэтического текста:

Then am I	Счастливой мошкой
A happy fly,	Летаю,
If I live,	Живу ли я
Or if I die [5]	Иль умираю (пер. Е.И. Градиной) [1]

Эти строчки вместо подписи пишет в своем предсмертном послании к Джемме Овод, что служит поэтическим кодом к окончательному узнаванию Артура Бертон в загадочной фигуре Феличе Ривареса. Заявка на истинное лицо адресанта угадывается в самом обращении «Дорогая Джим» в начале письма. Это стихотворение герои учили вместе еще детьми, отсюда тесная внутренняя связь прошлого и настоящего в судьбе Джеммы в данный момент. Поэтический шедевр Блейка органично вплетается в произведение Войнич, являясь своеобразной его проекцией.

Стихотворение У. Блейка *The Fly* известно в разных переводах. Существительное *fly* переводится как «что-либо мелкое, незначительное; насекомое-наживка; муляж насекомого, используемый как наживка, нахлыстовая мушка; шпион, соглядатай (в первом значении) и что-либо связанное с летающим самим по себе: полет, пролетка, кеб; а также уловка, трюк, хитрость (во втором значении) [2, 296]. В известных нам переводах встречаются «муха» (С.Я. Маршак, М. Бородицкая), «мотылек» (С. Степанов, В. Топоров, Т. Стамова), «мошка» (А. Кудрявицкий, Е. Градина, Е. Третьякова, С. Нещеретов). Английский поэт-романтик рассуждает в своем произведении о сущности жизни и смерти («the nature of life» и «the nature of death» [4]) живого существа, что является философской параллелью (и сравнением) с человеческой жизнью.

Am not I	Похожа ль я на мошку,
A fly like thee?	Такую же как ты?

дело. Без революционной борьбы Риварес и его сторонники не видят смысла жизни («без мысли – мрак могилы»), они стремятся к «дыханию» и «свету» для Италии. Судьба жестоко обошлась с Артуром: нанесла сокрушительные удары, пыталась сломить его свободолюбивый дух, но тем самым закалила его характер и силу воли. Герой остался верным своей идее до конца. Он принимает смерть с «радостным сердцем». В своем прощальном письме к Джемме он пишет: «...я совершенно счастлив и спокоен и что мне нечего больше просить у судьбы... Свою долю работы я выполнил, а смертный приговор – лишь свидетельство того, что она была выполнена добросовестно» [2, 230]. Как следствие, приведенные в качестве постскриптума строки стихотворения *The Fly* звучат символично: они, как и поэтический текст Блейка в целом, становятся отражением жизни Овода и могут восприниматься как выражение авторского решения проблемы жизни и смерти, а также авторской концепции человека – борца за свободу и справедливость.

Библиографический список:

1. Блейк У. Мошка [Электронный ресурс] / У. Блейк. – Режим доступа: <http://www.livelib.ru/review/264731>. – Дата обращения: 12.10.2015.
2. Войнич, Э.Л. Овод [Текст] / Э.Л. Войнич. – М., 1985. – 255 с.
3. Мюллер, В.К. Англо-русский словарь [Текст] / В.К. Мюллер. – М., 1977. – 888 с.
4. Arifuddin R. Introduction to poetry. An analysis of William Blake's *The Fly* / Rigzi Arifuddin [Electronic resource]. – URL: <http://ru.scribd.com/doc/21959817/Little-Fly-Analysis#scribd>
5. Blake, W. Songs of Experience [Electronic resource] / W. Blake // URL: <http://www.concordancesoftware.co.uk/webconcordances/blake/framconc.htm>.

83.3 (2 Рос=Рус)6

821.161.1.09 С 29

Селютина Е. А.

г. Челябинск

***Социальные страхи «провинциального городка»: о пространстве пьесы В. Дурненкова «Экспонаты»
Social fears of "provincial town":
artspace in V. Durnenkov's play "Exhibits"***

Аннотация: В статье анализируется влияние основных факторов развития общества, в частности, социальных ожиданий и страхов на проблемно-тематический выбор современных авторов. На примере пьесы В. Дурненкова «Экспонаты» показывается, как архетипический страх-стыд формирует конфликт пьесы и ее основные мотивы в особом типическом пространстве «провинциального городка».

Ключевые слова: «провинциальный городок», современная драматургия, В. Дурненков, социальные страхи, художественное пространство

Abstract: This paper analyzes the influence of the main factors in the development of society, in particular the social expectations and fears on topical selection of contemporary authors. For example, V. Durnenkov's play "Exhibits" is shown as the archetypal fear - shame creates a conflict of the play and its main theme in a special space typical «provincial town».

Keywords: "provincial town " modern drama , V. Durnenkov , social fears , art space

Еще М. М. Бахтин обосновал жанрообразующее значение места действия в литературном тексте, выделив ряд хронотопов, устойчиво присутствующих в движении литературного произведения сквозь эпохи («Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов» [2, 403]). Один из важнейших для российской литературной традиции – «провинциальный городок», показывающий миражность русской жизни и образующий концепт «город N», который отсылает нас к большому корпусу прецедентных текстов, имплицитно выстраивающих наше восприятие. Именно Бахтин определил обязательные характеристики такого хронотопа: цикличность времени, отсутствие событий, повторяемость мотивов и сюжетных коллизий. Хронотоп провинциального города часто становится фоном для создания интенсивной интриги, контрастирующей с его устойчивостью и неизменностью.

В современном мире интенсивность поглощения информации изменила зоны комфорта человека, повлияв на постепенное вытеснение природных, т.н. биологических страхов, заменив их на многочисленные социальные страхи. Несмотря на многочисленность типологий страхов (социализированные и несоциализированные, индивидуальные и массовые, рациональные и иррациональные и т.п. [5]), необходимо признать, что существуют страхи, глубоко укорененные в культуре, которые в современной цивилизационной ситуации создают конфликты уже не столько социальные, сколько субстанциональные. Речь идет о страхе-стыде, который считается самым древним механизмом восприятия человека обществом – страх перед стыдом социологи помещают в плоскость мифологических реконструкций, апеллируя к мифу об Адаме и Еве [5].

Именно такой социальный страх, возникающий в городе Полынске, явно выстроенном по законам литературной традиции, становится предметом исследования в пьесе драматурга В. Дурненкова. Восприятие драмы «Экспонаты» в среде критиков, литературоведов и коллег по цеху после ее представления было разнообразным. Кто-то увидел в ней создание широкой панорамы провинциальной России, у которой лишь два пути – в никуда или к богатству путем потери себя [11], кто-то отметил сюжетность и многогеройность, «традиционность», выгодно отличающие пьесу от схематических «новодрамовских» пьес [6], кто-то счел «Экспонаты» особой «игровой площадкой», на которой герои решают жить или не жить [7], а кто-то полагает, что важнейшим стержнем пьесы является любовная линия [9]. М. Сизова полагает, что пьеса стала репертуарной, т.к. «написана по традиционным драматическим законам, но в сюжетной и жанровой структуре сохраняет свою постмодернистскую природу» [12, 837].

Одна их лейтмотивных тем пьесы задается вступительным монологом ведущей экскурсию Вали Морозовой – «Мы вообще многого не знаем» [4, 4]. Повтор смысловой конструкции создает особый подтекст пьесы: люди, предполагающие, что создать музей под открытым небом в городе Полынске

будет легко, не представляют причины существования людей в данном локусе, тогда как, по сути, там «все может в одну секунду рухнуть» [4, 4]. Стабильность, статичность мира, его повторяемость и наполненность архетипическими образами провинциальной России (собственный местный дурачок, алкаш, прошедший войну и травмированный ею офицер и т.п.) обеспечивают ему циклическое существование, которое рушится с момента вторжения «чужого» мира, желающего переkreить жизнь, создав циклы иного рода.

Вводный монолог в первой сцене создает одновременно зримый пейзаж и особую мифологию провинции: Валя Морозова рассказывает о городе как о месте, которое не хуже столицы, т.к. у города есть музей, своя промышленная и литературная история, в нем бывал Шаляпин, а наливки из Полынска выпивал сам император. Эта попытка наполнить смыслом приметы обыденности вполне совпадает с современной музейной модой на сохранение повседневности, которой занимаются ведущие музейные центры мира (например, музей Виктории и Альберта или ГМИИ им. Пушкина) и целые города (город-музей Помпеи в Греции или Спишский град в Словакии).

Авторская ирония создает двуголосие пьесы, включающее две точки зрения, два ракурса оценки окружающей действительности, от лица драматурга и героя: «**Валя:** Наверное, вы знаете писателя Шумского, он бывал здесь неоднократно. Шумский состоял в переписке с писателем Успенским. Он писал следующее: «Полынск прекрасен! Бросай все и приезжай сюда. Здесь живут все твои персонажи» [4, 4]. Общий фон города неизменен в течение всего времени его существования – повсеместный алкоголизм (образы гопника Паштета и «полынского старожила» дяди Толи), приметы разных исторических периодов и разруха: от дома призрения остались одни развалины, дом промышленников братьев Радугиных в аварийном состоянии, на территории собора была фабрика по производству повидла, но и она закрыта, от городского сада осталась одна аллея. Причем из истории создания пьесы мы знаем, что прототипом города Полынска является реальный город Крапивна – город в Тульской области, который участники драматургического семинара в Ясной поляне посетили с экскурсией [11]. Т.е. в данном случае речь идет о художественном обобщении (автор создает модель российского провинциального города с типической судьбой), которое конципируется на вполне определенном социальном и культурном материале. Замкнутое пространство провинциального города подтверждается даже не отсутствием новостей, но самим нежеланием быть подключенными к миру, где новости есть: «**Юра.** <...> Валя, переключи бабушке на кино, а то новости начались» [4, 6].

Для города Полынска возможность стать городом-музеем, очевидно, выгодная, т.к. примеры таких городов уже существуют, обнажает глубинный страх: страх публичной оценки, необходимости одобрения действий ближайшим кругом и людьми вообще. Несмотря на попытку отдельными героями обосновать новый порядок вещей («**Валя.** Ну пойми, это как игра

такая, что ли. Как раньше говорили: За погляд денег не берут»? А здесь берут. Ну, чем плохо?» [4, 19]), апелляции к опыту масс-медиа («**Валя**. Вон по телевизору людей круглые сутки снимают. И как моются и все остальное» [4, 19]), Ольга Морозова улавливает базовое содержание подобной идеи: стать экспонатом значит лишиться объема, человеческой наполненности, стать «картиной в трещинах», лишиться частного, интимного пространства, что стыдно, а в конечном итоге и возможности выбора.

Именно страх становится стимулом для развития интриги в пьесе и способствует разрешению конфликта, актуализируя две возможности преодоления дискомфорта: конструктивную и разрушительную. Необходимость действовать осознают все персонажи: «**Валя**. <...> Сейчас жизнь такая, когда все от человека зависит. Вот как он решит для себя, так и будет» [4, 19].

В пьесе создается драматическое столкновение классического типа: носители зла, люди из «города» являются для жителей Полынска персонификацией чуждого монетизированного образа жизни. Глобализация и ее приметы для Клим Зueva – это та же оккупация: «**Клим**: Фашист, говоришь? Вот повернись назад. Вон туда посмотри. Видишь памятник? Кому он поставлен, знаешь? Ты это знаешь, батя мой знает и еще человек пять. Кто по-настоящему знает. Ты мне что угодно можешь говорить. Но вот тогда ты не сломался, а щас все – тебе только денежку показали, и ты уже готов себе хоть номер на шею одеть. А это тебе что, не оккупация?» [4, 16]. По сути, создается межличностный конфликт, прямое столкновение персонажей – перестрелка героев в двадцать третьей сцене, которая является кульминацией и разрешением конфликта, и понимание глубинных причин этого столкновения находится за рамками сюжетной истории. Агрессия становится способом преодолеть страх оккупации и стыдного существования вне частного пространства.

Мир, который предлагают «люди из столицы», представляет собой цепочку симуляций: «**Гена**. А чего он достоин-то? **Черновицкий**. Лучшей жизни. То есть развитой инфраструктуры. В город начнут поступать средства. А это, сами понимаете, - новые рабочие места, более высокий уровень жизни. И это, поверьте, не Нью-Васюки. <...> **Воронько** (*устало*). У вас в магазине появятся королевские кровати. Они большие. У вас появится «ИКЕА». Очень удобно. Не все, конечно, сразу, но будет. Вот так вот сразу ничего не бывает. Надо как-то и самим подсуетиться. Мы уже двадцать домов обошли, немного заговариваемся, но суть не меняется – жить будем лучше, жить будем веселей» [4, 13]. Симулякр отличается тем, что принципиально не может быть соотнесен с какой бы то ни было реальностью, но «играет роль семантического фокуса, вокруг которого осуществляется интеграция ассоциативных рядов» [10, 728]. Идея нового города хороша лишь в проекте.

Таким образом, традиционная хронотопическая матрица в пьесе «Экспонаты» становится основой формирования актуальной художественной проблематики.

Библиографический список

1. Багдасарян, О. Современная драматургия: «затянувшийся всплеск» [Текст] / О. Багдасарян // Филологический класс. – 2009. – № 22. – С. 72 – 75.
2. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе [Текст] / М.М. Бахтин // Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Художественная литература, 1975. – С. 234 – 407.
3. Ветелина, Л. Г. «Новая драма» XX – XXI веков: проблематика, поэтика, типология, история вопроса [Текст] / Л. Г. Ветелина // Вестник Омского университета. – 2009. – № 1. – С. 108 – 114.
4. Дурненков, В. Экспонаты [Текст] / В. Дурненков // Современная драматургия. – 2008. – № 1. – С. 3 – 33.
5. Катастрофическое сознание в современном мире в конце XX века (По материалам международных исследований) / Под редакцией: Шляпентоха В., Шубкина В., Ядова В. [Электронный ресурс] // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Katastr/02.php (Дата обращения: 01.10.15)
6. Ковальская, Е. Лучшая пьеса года [Электронный ресурс] / Е. Ковальская // <http://www.afisha.ru/performance/77395/review/270844/> (Дата обращения: 01.10.15)
7. Кислова, Л. Игровая доминанта в драматургии братьев Дурненковых («Вычитание земли», «Экспонаты», «Цель Матадора» [Текст] / Л. Кислова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – № 1. – С. 191 – 199.
8. Мамаладзе, М. Театр катастрофического сознания: о пьесах-философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг новой драмы [Текст] / М. Мамаладзе // Новое литературное обозрение. 2005. № 73 (3). С. 279 – 302.
9. Мелкумян, А. Экспонаты в Театре.doc [Электронный ресурс] / А. Мелкумян // URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/art/teatr/1145/> (Дата обращения: 01.10.15)
10. Можейко, М.А. Симулякр [Текст] / М.А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. – 1040 с. – С. 727 – 729.
11. Руднев, П. На смерть или на продажу? [Текст] // Современная драматургия. – 2008. – № 1. – С. 2.
12. Сизова, М. Драматургия В. Дурненкова в контексте движения «новая драма» [Текст] // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2013. – № 2-3. – Т. 15. – С. 835 – 838.

ББК 80/84

УДК 821.512.122-1/29; 821.161.1-1/29

Толысбаева Ж. Ж.

г. Кокшетау (Казахстан)

О динамике жанровых процессов в современной поэзии Казахстана On the dynamics of genre processes in the contemporary poetry of Kazakhstan

Аннотация: Трансформация жанра рассматривается как универсальная обновляющая литературного процесса, которую определяется перспектива и логика обновления поэзии. Концепция литературных жанров изучается во все периоды её трансформации посредством таких терминов, как «носители», «ядро», «память», «мирообраз», «модель», «компоненты», «факторы жанра».

Деканонизация самых формализованных жанров оды, сонета, элегии в условиях современной культуры оборачивается обретением новой информативности: конфликт между канонически и неканонически организованными компонентами жанра способствует рождению более сложного жанрового смысла. Контекстное преобразование жанровой

традиции происходит через контекстный синтез моножанровых произведений. «Книга поэм» воплощает наджанровую интенцию современности.

Ключевые слова: жанр, трансформация, деканонизация, контекст, обновление.

Abstract: Genre transformation is represented as an universal regularity of current literary process. It defines main features of native poetry and projects logic of its further formation. The literary genre conception allowing to study genre tradition at the transformation stage is set forth there. The categorial apparatus consisting of such concepts as “core”, “memory”, “mode of world”, “model”, “components”, “genre factors” is introduced in this part.

The structural deformation of such modern poetry genres as an ode, elegy, sonnet demonstrated that the decanonization of the most formalized genres gives a new self-descriptiveness: the conflict between canonically and apocryphally organized genre – components gives an appearance of more complicated genre sense. The context transformation of genre tradition happens through intertextual synthesis of mono-genre compositions. The book of poems materializes over-genre intensions of the time.

Key words: genre, transformation, decanoneization, context, renovation.

Литературная эпоха казахстанского порубежья неизбежно активизировала тип поэтического творчества, сопряженный с пересозданием структуры и мирообразов известных и забытых жанров. В соответствии с задачами вне- и собственно-литературными современная казахстанская поэзия выработала свою стратегию универсального, синтетически-свободного жанропользования, в которой прежние жанровые модели собираются обновленным сознанием личности в новое культурное поле. Трансформации жанрового мышления способствовала социально-культурная обстановка конца прошлого столетия: экспансия лирического «я» нейтрализовала «онемение» предшествующих десятилетий (не только языковое, но ментальное); уничтожение человека на всех уровнях, от биофизического до духовно-религиозного, дало резонанс в сторону распрямления, разворачивания его внутренней свободы самовыражения; ситуация новой субъективности стала той точкой отсчета, которая позволила внести кардинальные изменения в оптические параметры современной поэзии. Зрелость гражданско-национальной позиции современника маркирована частотой обращения и глубиной переосмысления баллад и толғау, появлением «блуждающих» исторических мотивов, тем, образов, сюжетов, которые инициируют синтез устнопоэтических и литературных жанров в более масштабные лироэпические образования. Также на активность жанровой реформы повлияла стабилизация поэтического интертекстуального пространства, где «сигнальными» знаками обновления литературной традиции являются образы и творчество Абая, О. Сулейменова и М. Мақатаева как поэтов, в разное время отличившихся новаторским отношением к природе художественного творчества, в общем, и к жанровой традиции, в частности.

Потенциал обновления лирических и лироэпических жанров казахстанской поэзии различен. Подражание фольклорным лирическим жанрам (қоштасу өлең, бесік жыры, жұбатұ, жоқтау, мақтау, арнау, нақыл өлең, бата сөз, ән өлең), редко ориентировано на «чистый» жанровый претекст и подвергается реконструкции на структурно-тематическом уровне полижанровых лироэпических образований; в свою очередь, литературные лирические жанры проявляют постоянное стремление к организации в моножанровые контексты (см. элегические, сонетные, фрагментарные, эпистолярные и другие контексты). Жанры баллады, толғау, реквиема, поэмы, в фокусе которых находится бесконечность эпической действительности, также утрачивают чистоту жанрового мирообраза и активно трансформируются через синтез с эпическими и лирическими, фольклорными и литературными, древнейшими и «молодыми» жанрами мировой поэтической традиции.

Важной составляющей современного поэтического процесса является трансформация поэтических жанров через деконструкцию системы компонентов. Структурному «расподоблению» подвержены наиболее формализованные жанры оды, элегии, сонета; устоявшийся канон названных жанров является излишне информативным в культуре постмодернизма с её установкой на равноценность составляющих элементов; соответственно, перекодировка системы компонентов «снимает» с элегии, оды, сонета элитарный статус и возвращает их в интертекст культуры как гетерогенные знаки мирового поэтического опыта. В результате «развоплощения» внешнего жанрового уровня ода и элегия утрачивают свойства завершенных жанровых моделей и существуют в современной поэтической практике как модусы художественности (одический, элегический), как сколки прежней целостно-статичной иерархичной системы жанров. Жанровые формы рондо, секстины, рубаи, хокку, дифирамба, гимна, мадригала активно преобразуются под влияние диалоговой эстетики эпохи: твердость формального показателя, одна или несколько жанрообразующих характеристик названных форм подменяются или подчиняются другим жанровым картинам мира.

В ряду лирических жанров, актуализированных «нелинейным» (П.А. Флоренский) жанрово-поэтическим сознанием конца XX века, подчеркнут особый статус сонета, исключительность которого проявляется в том, что оказавшись под деконструирующим воздействием постмодернистской культуры, сонет не ассимилировал, не ушел в прошлое, но наиболее адекватно реконструировал действительность конца XX – начала XXI веков.

Свойственное мирообразу сонета «балансирование» между эстетикой разрушения и созидания, уродливого и прекрасного, формально осязаемого и художественно неуловимого тождественно состоянию современной поэзии; характер трансформации структуры и картины мира сонета не только отобразил действительность порубежья, но указал способ преображения, выхода из ситуации переоценки духовных и культурных ценностей; высокий уровень «проходимости» сонетного мирообраза через различные формы и

жанры (дневник, «венки сонетов», послание, книга), способность к адаптации в «чужой» картине мира (векзамер, «Слов назиданий», «книги поэзии») позволяет сонету претендовать на положение лирического сверхжанра в масштабе эпохи; проявив активность в процессе создания полижанровых образований, сонет генерализовал на новом уровне идею сохранения жанрового пространственно-временного компонента.

Сакральной целью происходящих жанровых смещений становится создание жанрового интертекстуального пространства, собирающего жанры различной культурной генетики как равноценные коды литературы. Наблюдения над спецификой трансформации более, чем пятидесяти жанров и жанровых форм, обосновывают заключение о том, что наиболее информативный процесс преобразования жанра сакрализуется на глубинном, ядерном, уровне.

Уникальность дискурсивной трансформации жанров проявляется в ведущих интенциях современного поэтического процесса. В рамках дискурсивной трансформации действует устойчивая закономерность, согласно которой обращение казахского автора к инонациональным жанрам происходит через актуализацию родной (коренной) системы жанров. Роль жанров казахского фольклора в процессе поэтического обновления сегодня существенно возросла: если в 1980-1990-ые годы в фокусе поэтического эксперимента находились песенная стилизация, подражание жанрам устного словесного творчества, переложения толғау известных акынов, то на рубеже тысячелетий демонстрационная форма возрождения устнопоэтической традиции утрачивает свою популярность и уходит вглубь текста, создавая органично-синтетическое жанровое образование через опосредованное использование «чужой» и коренной жанровых поэтических культур.

Дискурсивная трансформация жанра максимально реализовала диалоговый потенциал каждого жанра. Распространены такие типы дискурсивной жанровой трансформации, в которой преимущественно задействованы два известных жанровых мирозобраза. К таким образованиям относятся векзамер Б. Канапьянова, созданный на границе мирозобраза элегии и поэмы; литературный толғау, востребовавший элегию-наоборот и картину мира поэмы; нетрадиционные сонетно-веночные конструкции; элегические контексты, контаминировавшие в пространстве цикла элегию и сонет; эпистолярные контексты и дружеские послания, вобравшие жанры различной этиологии (фольклорный арнау и европейское философическое послание). При этом выявлена откровенная поляризация двух картин мира как приоритетный, но не абсолютный способ трансформации моножанрового мышления: элементы других жанров казахского фольклора использованы так, что не нарушают иллюзии наложения двух мирозобразов. Обнаруженные формы взаимодействия жанров не стирают границ между жанровыми моделями мира, но создают условия для образования суггестии жанров как способа устранения всех оппозиций (национальное – мировое, древнее – новое, фольклорное – литературное, европейское – восточное, прозаическое – стихотворное и др.).

Нельзя не обратить внимание на такое уникальное свойство современного поэтического жанрового образования, как подвижность, децентризм его структуры. В реестре преобразованных поэтических жанров конца XX - начала XXI веков ни одна жанровая модель не удерживает за собой абсолютного права на эстетическое освоение определенных аспектов действительности: любой жанр может войти в контаминированную жанровую модель как первичный миробраз и может определить структуру целого как сверхжанр.

Возросший интерес к дискурсивному способу трансформации жанров, закрепление ведущих позиций за лироэпическими жанрами, консолидация лирических жанров в масштабные контексты, усиление эпического начала в жанровой организации, эпически масштабный взгляд лирического героя на события современности, сюжетность изложения, диалогизм как ведущий художественный прием – эти и многие другие свойства современного поэтического процесса фундаментально обосновывают вывод о действенности в отечественной литературе интенции на романизацию. Выявлено стремление каждого жанра, востребованного поэтической действительностью конца XX – начала XXI веков, к высвобождению эпического потенциала своей картины мира. В ряде жанров такая тенденция трансформирует жанровую традицию, не ломая изначальной картины мира (толғау, послание, фрагмент); в литературных лирических жанрах (сонет и элегия) названная интенция оборачивается созданием жанровых контекстов, использующих первичный миробраз как минимальную жанрообразующую единицу. Более сложно реагирует на возросший масштаб объекта повествования баллада, поскольку в этом жанре соотношение лирического и эпического способов освоения художественной действительности определяет качество трансформации миробраза: тотальная эпизация баллады не преобразует, но разрушает жанровую картину мира.

На статус «главного» жанра, отразившего основные способы преобразования жанровой традиции, претендует поэма. Трансформация поэмы происходит под влиянием жанровой многоукладности казахского искусства слова, полижанровой природе жыр'а, структура которого держится на жанровой многомерности устнопоэтической традиции. Казахская поэма, сталкивая жанровые доминанты эпики, остроту мақал-мәтелер, пафос толғау, мудрость накыл өлең, лиричность «чистого» өлең с миробразами заимствованных жанров элегии, оды, дифирамба, эпиграммы и других, сохраняет художественно-эстетическую направленность жыр'а на воспроизведение кочевой этики во всех её проявлениях. Также обоснован вывод о том, что диалоговое сознание лирического героя, интертекстуальная поэтика, соединяющая разные уровни художественной структуры поэмы, создают пространство жанрового напряжения, поиска универсальной жанровой картины мира, делают поэму больше самой себя, выводят её за пределы лироэпоса, дискретного понимания историзма и сознания одной личности к постижению проблем формирующейся эпохи. Современная поэма

– это первое звено эпохи начавшейся массовой романизации, эпохи новых жанровых приоритетов.

В поэзии конца XX – начала XXI веков обнаружена сверхжанровая интенция к созданию книжных контекстов. Казахской поэзии потребовалась треть века, чтобы пройти расстояние от первого «книжного» эксперимента («Глиняная книга» О. Сулейменова [1]) до книги как активно осмысливаемого наджанрового образования («книга детства» В. Киктенко [2], «Волшебная книга» А. Соловьева [3], «книга поэзии» Д. Накипова [4]).

Пространство поэтического эксперимента, где гармоничным становится всякий жанровый синтез, где свойства сверхжанра могут быть возложены на любой эпохально востребованный жанр и активно практикуется создание книги как целостности высшего порядка, – всё свидетельствует о появлении мультижанрового мышления как основного механизма трансформации жанрового канона на период порубежья.

Библиографический список:

1. Сулейменов О. Глиняная книга. – Алма-Ата, 1988. – 114 с.
2. Киктенко В. Книга детства // Киктенко В. Световид. - Алма-Ата: Жазушы, 1990. – 184 с.
3. Соловьев А. Волшебная книга. – Алматы, 2000. - 144 с.
4. Накипов Д. Песня моллюска. Книга поэзии. - Алматы: Отау, 2000. – 224 с.

УДК: 82-344

ББК: 83.3(2Рос=Рус)6

Харитонова Е. В.

г. Екатеринбург

Семантика и поэтика страшного и чудесного в повести

Тамары Михеевой «Асино лето»: к вопросу о трансформации жанров детского фольклора в литературном произведении

Semantics and Poetics terrible and wonderful in the story of Tamara Mikheeva "Asino summer": the question of the transformation of the genre of children's folklore in a literary work

Аннотация: В статье на материале сказочной повести для семейного чтения Тамары Михеевой «Асино лето» рассматривается проблема функционирования жанров детского фольклора в литературном произведении. Анализируемая повесть позволяет проследить связь детского фольклора и внутреннего мира развивающейся личности ребенка. Понимание «чудесного» как элемента семантики и поэтики различно в «страшных историях», рассказываемых детьми, и в рассматриваемой повести. Сюжеты, образы и мотивы аутентичного детского «страшного» фольклора, используемые в повести, неизбежно трансформируются автором, приобретают новое звучание в авторской картине мира.

Ключевые слова: детская литература, современный детский городской фольклор, сказочная повесть, чудесное, «страшные истории».

Abstract: In the article on the material of a fairy tale for family reading Tamara Mikheeva "Asino summer" the problem of functioning of the genre of children's

folklore in a literary work. The analyzed story allows us to trace the connection of children's folklore and the inner world of the child's developing personality. Understanding the "miraculous" as an element of semantics and poetics in different "horror stories," says child and considered novel. Stories, images and motifs of authentic children's "terrible" folklore used in the story, inevitably transformed by the author, acquired a new meaning in the author's view of the world.

Key words: children's literature, children's modern urban folklore, fairy tale, wonderful, "horror stories".

Детский фольклор и детская литература – соприродные явления междисциплинарного характера, принадлежащие субкультуре детства. Классик отечественной фольклористики Г. С. Виноградов в книге «Детские игровые прелюдии» отмечал, что новейшая детская литература (в лучшей ее части) является изводом из детского фольклора» [1, 156]. Детский фольклор – один из первоэлементов поэтики детской литературы.

Сказочная повесть Тамары Михеевой «Асино лето» – книга для семейного чтения. Это история о девочке Прасковье Шустовой, которая отправляется на всё лето в загородный лагерь и переживает там ряд захватывающих приключений, как буднично-житейских, так и сказочно-волшебных. А главное – Асе удастся спасти своего друга Кольку Огурцова, с которым случается несчастье. Спасти Кольку может только чудо – чудо и происходит, но в его сотворении приходится участвовать самой Асе, ее друзьям – обычным девчонкам и мальчишкам, а также лесным обитателям и сказочным существам – гномам, феям.

Рассматриваемая повесть – насыщенное интертекстами произведение: в нём функционируют как минимум несколько пластов словесности: мифо- и геопоэтический, фольклорный, собственно литературный.

Анализ фольклоризма как элемента поэтики рассматриваемого произведения – отдельная исследовательская проблема, задача же настоящей работы значительно скромнее – установить, какие традиционные фольклорные жанры функционируют в литературном произведении, что происходит при их «столкновении» с авторской картиной мира, во что они трансформируются и что им противопоставлено.

В сказочной повести «Асино лето» используются такие традиционные жанры детской сатиры, как прозвища, дразнилки; кроме того, транслируются жанры современной детской мифологии – так называемые «страшные истории», или страшилки, как называют эти тексты исследователи. Помимо этого, у лагеря летнего загородного отдыха, как у многих закрытых временных сообществ, есть свои традиции; ритуальная жизнь детского лагеря – с приметам и суевериями – также представлена в повести.

Сразу же обращает на себя внимание то, что и приметы, и суеверия, и легенды, бытующие в лагере, и страшные рассказы (о функционировании жанров аутентичного «страшного» детского фольклора в современной литературе для подростков см. [2]) находятся в одном пространстве – это смысловое и эстетическое поле страшного. Так, в детском оздоровительном лагере, который носит имя «Светлячок», и вправду водится много жуков-

светлячков, однако «долго любоваться светлячками нельзя – память потеряешь» [3, 6]; в седьмом отряде, в который попадает главная героиня, на подоконнике стоит «прОклятая герань» – высохший цветок, который нельзя трогать: «кто выбросит – умрет на месте» [3, 9]. В лагере бытует легенда о белых монахах, которые давным-давно жили поблизости от лагеря и носили белые одежды. (Попутно отметим это оксюморонное сочетание). Эта легенда представлена в повести автором-повествователем: «Однажды на монастырь напали лесные разбойники. Монахов перерезали, а монастырь сожгли. <...> Только призраки белых монахов до сих пор бродят по лесу, а в полнолуние подходят к корпусам и в окна заглядывают. Кто их увидит – миг поседеет. Ну, и много чего еще про белых монахов рассказывают. Все подробности знает Алена Чаплашкина. Кому интересно, пусть у нее и спрашивают» [3, 17]. В приведенном фрагменте отчетливо обозначаются два жанра: суеверие, интегрированное в легенду; кроме того, содержится указание на носителя традиции, авторитет которого поддерживается тем, что девочка неоднократно бывала в лагере и она ручается за достоверность излагаемого: «Большеглазая вертлявая Алена смотрела на нее очень серьезно.

– Честно-честно! – сказала она. – Я пятый год сюда езжу, все знаю, можешь обращаться. Этот цветок уже пятьдесят лет здесь стоит. Он прОклятый! Даже вожатые его не трогают. Кто дотронется – через три дня умрет!» [3, 9].

Примечательно, что Алена понимает ценность «тайного знания», которым обладает и, будучи «старожилом» лагеря, предлагает «новичку» Асе, в первый раз оказавшейся в лагере, свою помощь. В сущности, она предлагает стать посредником, медиатором между Асей и «чужим» для нее пространством лагеря, неизвестным и потому опасным.

Закономерно, что Алена становится одним из субъектов повествования – рассказчиком: в повести используется один из устойчивых сюжетно-композиционных приемов, отсылающих читателя к фольклорной традиции, – ситуация рассказывания страшных историй, что соответствует бытованию этих текстов в детской субкультуре и устной традиции: «Тогда решили рассказывать страшные истории. Начала Аленка. Сначала она рассказала про Белого монаха, потом про гнилую речку, что течет в овраге, а потом про Грозовой дом» [3, 21]. Слушатели неоднозначно воспринимают рассказанное: так, неформальный лидер отряда Наташка Ястрова не верит в приметы и к страшным историям относится с презрением, что, конечно же, вызывает чувство обиды у рассказчика: «– Все это бабушкины сказки, – презрительно сказала Наташка Ястрова.

– Не хочешь – не верь! – обиделась Аленка.

Ася улыбнулась: она бы могла рассказать им такое! Не страшное, но настоящее чудо!» [3, 21].

В приведенной цитате концептуальное значение имеет последняя фраза, данная в форме несобственно-прямой речи главной героини: в авторской картине мира страшное и чудесное со- и противопоставлены. Почему же «страшное» в авторской картине мира Тамары Михеевой не является

«чудесным»? Известный исследователь поэтики детской литературной сказки А. Е. Струкова (Неёлова) отмечает три важные свойства чуда: несомненность, невероятность, необходимость и востребованность. «Чудо, которое никому не нужно, – это и не чудо вовсе» [4, 74], – пишет исследовательница. Если мы посмотрим на приведенные примеры сквозь призму выявленных свойств «чудесного», то убедимся, что в них проявляется только один признак чуда – невероятность – который, впрочем, впоследствии в художественном пространстве произведения оказывается обратимым. Так, выясняется, что звездная герань засохла, потому что две маленькие феи, живущие в ней, забыли о своих обязанностях; Белый монах оказывается очень искусным портным, «сочиняющим» для Аси чудесное бальное платье; Грозовой дом – место обитания Грозового человека, без которого спасение Кольки невозможно и который тоже нуждается в спасении – от одиночества.

Воспитатель Тамара Михеева отчетливо понимает, что в психическом развитии детей осталась неизменной потребность пройти через этап ярких переживаний необъяснимо-чудесного (которое порождает чувство страха) и преодолеть страх. Главный страх, с которым сталкивается подрастающий ребенок, – страх собственной смерти; главная задача страшных историй – помочь ребенку преодолеть испуг. Главной героиней повести тоже движет страх смерти, но не собственной – а смерти друга: Колька Огурцов срывается со скалы, ему угрожает полная неподвижность, даже если он и останется жить. Ася обвиняет себя в случившемся – и начинает совершать чудеса: чудеса верности, преданности, храбрости, терпения, мужества, выдержки. Она идет к Грозовому человеку, которого боятся даже гномы, и получает рецепт волшебного эликсира: «Вода живая – 400 мл. Зайчик солнечный (или любой другой солнечный зверь) – 1 шт. Цветок папоротника свежесорванный – 1 шт. Цветы незабудки, которых никто не видел, – 10–15 шт. Цветы клевера – 1 кг. Яблоко с яблони, посаженной заказчиком, – 4 шт.» [3, 95].

Вообще феномен чуда – содержательный и структурный центр повести. По большому счету, вся повесть – рассказ о сотворении чуда: о его свойствах, особенностях, о способах создания чуда – так сказать, о его созидания. В этом смысле рецепт, выданный Грозовым человеком Асе, чрезвычайно показателен. Рецепт, с одной стороны, предельно точен и конкретен (используются общепринятые единицы измерения) – с другой стороны, речь идет о волшебных – невозможных с точки зрения обыденного сознания – предметах, будь то цветок папоротника или живая вода. Создание чуда требует также сочетания многих качеств и свойств волшебника: самодисциплины, выдержки, планомерной каждодневной – даже нудной и скучной – работы и, с другой стороны, способности слушать свое сердце, пренебречь, когда это необходимо, жесткими правилами и требованиями, спонтанности, готовности к риску. Старый гном – а он, пожалуй, единственный герой-резонёр в повести – объясняет Асе: «...чудеса привередливы. Они не любят суеты. Если ты берешься за это чудо, тебе до конца придется быть с ним один на один. Поэтому подумай хорошенько» [3,

86]. И он же – Старый гном – обращается к девочке серьезно и торжественно, когда в честь Аси устроен прощальный костер и все провожают лето: «– Милая, чудесная, удивительная Прасковья! – сказал Старый гном проникновенно. – Ты совершила чудо. Колька Огурцов жив и здоров. И это сделала ты. Чудеса, Асенька, нелегкая ноша, но тебе она оказалась по плечу. Значит, теперь ты настоящая волшебница. Дорогая Ася! Пусть твой дар, дар любви, терпения и дружбы (ведь именно этот дар помог тебе совершить чудо) никогда тебя не покинет. А ты пообещай мне, пожалуйста, помнить нас и это лето» [3, 239–240].

В жизни героя-подростка каникулы – особый период жизни, это время, наделенное повышенной семиотичностью, время, за которое ребенок может стать другим, – в сущности, перейти в следующий психологический возраст. Покинув дом в начале каникул, Ася возвращается в город в конце лета в новом качестве. Столкновение со злом, имеющим условно-фантастические или конкретно-социальные очертания, помимо навыков противостояния внешнему миру, формирует в ребенке способность находить точки опоры внутри себя.

Анализируемая повесть позволяет проследить связь детского фольклора и внутреннего мира развивающейся личности ребенка; использование жанров детского фольклора в повести дает возможность увидеть, как детский фольклор выступает регулятором социального поведения ребенка в детском коллективе. Сюжеты, образы и мотивы аутентичного детского «страшного» фольклора, используемые в повести, неизбежно трансформируются автором, приобретают новое звучание в авторском художественном мире. И всё же материалы повести дают нам достаточное основание утверждать, что, согласно авторской картине мира, познанию мира способствует эмоционально-радостный тон, базовое доверие к миру и себе, а не чувство страха – подавляемое или эксплицированное. Такое «вчувствование» в окружающий мир, на которое оказалась способна главная героиня повести, ее способность к удивлению, наблюдению и сопереживанию имеют объективную эстетическую и этическую ценность: благодаря этому «чужое» пространство «обживается» и становится «своим», а образ врага трансформируется в образ потенциального друга.

Тамара Михеева создает грустно-веселый, остро парадоксальный, открытый для взаимодействия мир. Автор, очевидно, понимает, что дети и подростки живут в особом пространстве – духовно-эмоционально-действенного напряжения, и стремится не к правдоподобию, а к открытию истинной сути людей, предметов, обстоятельств. Благодаря способности ребенка к сопряжению, условно говоря, сказочного и реального пространств мир воспринимается как гармоничный, упорядоченный, имеющий смысл, а сам ребенок – как органически причастный этому миру.

Библиографический список:

1. Виноградов Г. С. Страна детей: Избранные труды по этнографии детства. СПб.: Изд-во Историческое наследие, 1998. 552 с.

2. Сергиенко И. А. (Антипова) «Страшные» жанры современной детской литературы // Детская литература сегодня: сб. науч. ст. Екатеринбург: УрГПУ 2010. С. 43–54.
3. Михеева Т. В. Асино лето. М.: КомпасГид, 2013. 248 с.
4. Струкова А. Е. (Неёлова) Еще раз о поэтике чуда // Проблемы детской литературы и фольклор: сб. науч. тр. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. С. 69–77.

УДК 82.16 + 82.17

ББК 82.3+83 (2Рос=Рус)6

Хоруженко Т.И.

г. Екатеринбург

Пирожки как новый жанр интернетлора
Pirozhki are the new genre in Russian Internet lore

Аннотация: В статье рассматривается новое явление интернетлора – пирожки. Делается попытка выделить основные темы, находящие свое воплощение в пирожках. Проводится сопоставление с частушкой и делается вывод о том, что с фольклорным жанром пирожки имеют достаточно мало общих черт; это новое, развивающееся явление, требующее пристального внимания исследователей.

Ключевые слова: Сетевая поэзия, интернетлор, фольклор, пирожки, стихотворения, жанр

Abstract: In the given article the new genre of Russian internet-lore is analysed. The genre is called pirozhki. The classification of the texts is given. The historical roots of the genre are also investigated. The author draws the conclusion, that pirozhki is a new form of the internet-lore, and it should be thoroughly studied.

Keywords: Internet lore, folklore, modern Internet poetry, poetry, pirozhki, genre

Сегодня можно с уверенностью говорить о формировании интернетлора [1, 21]. Интернетлором или интернет-фольклором «признаются только те фольклорные формы, которые существуют и распространяются преимущественно (а иногда и исключительно) в Сети» [2, 157]. В последние годы в интернете распространяется новый жанр сетевой поэзии – пирожки и порошки. Эти короткие четверостишия пользуются популярностью, что привлекает к ним внимание не только интернет-пользователей, но и исследователей.

В статьях, посвященных анализу пирожков, делается попытка соотнести этот жанр с японскими танка и хокку, с поэзией ОБЭРИУТов, «гариками» Игоря Губермана и одностишиями В. Вишневского, а также с фольклорными жанрами – частушками-нескладушками и детскими «садистскими» стишками [4, 131; 5]. Также есть предположение, что пирожки – это не жанр, а лишь пустая форма, призванная закрепить удачную остроту [5].

Признавая частичную правоту всех авторов, так или иначе занимавшихся вопросом происхождения и особенностей пирожков, хотелось бы высказать несколько собственных наблюдений на этот счет. Материалом для анализа послужили около 700 пирожков, написанных за три месяца – с июля по сентябрь 2015 года – и размещенных в специальной группе в социальной сети «ВКонтакте» [3].

Итак, пирожок – стихотворение, состоящее из четырех строк, написанное без знаков препинания, строчными буквами. Обязательное условие – четырехстопный ямб и строгое распределение слогов: 9-8-9-8. Рифма не является обязательной. Для «порошков», так называемого младшего брата «пирожков», требования сохраняются теми же, только изменяется количество слогов – 9-8-9-2 – и допускается рифма второй и четвертой строки [3].

Прежде всего нужно отметить, что пирожки – жанр чрезвычайно регламентированный. Есть строгая инструкция по написанию пирожка. Все цифры в пирожках прописываются, так же прописываются и скрытые слоги, и аббревиатуры. Обценная лексика приветствуется только как одно из средств выразительности, искажение орфографии также допускается.

Помимо формы достаточно строго регламентировано и содержание: нельзя переделывать анекдоты, афоризмы в пирожки. Содержание должно быть емким и оригинальным. Между тем, на практике крылатые выражения часто получают новую жизнь в пирожках:

1. *разложила всё по полкам // в шкафу порядок и уют// и лишь скелеты по квартире // снуют.*
2. *свой бюст почётный академик // воздвиг не применяя рук // лишь обгрызанием гранита // вокруг.*

Доподлинно неизвестно, почему новая форма поэзии получила такое название, но оно «довольно органично», пишет Л. Е. Клемят: «Короткие четверостишия быстро “пекутся”, так же быстро “разлетаются” по интернету». Кроме того, наименование отражает «саму суть “пирожков”: у совершенно одинаковых по форме стихов может быть любая “начинка”» [6, 83]. Прочитируем два текста, написанные 14 сентября:

1. *влетел красивый голубь мира // в окно седьмого этажа // и насмерть заклевал олега // за то что тот хотел войны.*
2. *жестокий мир литературы // всю жизнь писателя жуёт // чтоб выплюнуть потом отрывки // в учебник за девятый класс.*

Пирожки, при всем их тематическом разнообразии, все же достаточно четко делятся на несколько тематических групп, по интонации же они могут быть и грустными, и веселыми, и сатирическими:

- бытовые, в основе которых лежит некая типичная жизненная ситуация;
- философские, посвященные осмыслению извечных проблем любви, жизни, смерти;
- «постмодернистские», ориентированные на игру с прецедентными текстами;
- «политические», представляющие собой отклик на текущие события в стране и в мире.

Приведем несколько примеров. В сентябре самым главным событием в политике, нашедшим отражение в пирожках, стало погружение Путина в батискафе на дно Черного моря:

1. *из золотого батискафа // глядит владимир в темноту // сквозь нефть*

сквозь муть сквозь нечистоты // и видит дно и там страна.

2. *в челябинск путин не приедет // сказали утром в новостях // рабочие с дорог снимают // вчера уложенный асфальт.*

Постмодернистские пирожки составляют достаточно большой процент от общего количества написанных текстов. При этом прецедентный текст выбирается часто произвольно. Это может быть литературное произведение с древнейших времен до наших дней:

1. *руно хотели золотое // так я добыл вам эту рвань // сказал ясон и смял наклейку // тайвань.*
2. *ступай старик вздохнула рыбка // устало вслед промолвив лишь // да чтобы внук твой конопат был // и рыж.*

Также в качестве прецедентных выступают и факты культуры – возможны обращения к биографиям и образам деятелей науки, художников и музыкантов: *винсент васильевич ван гоголь // писал с натуры отчий дом // в нём нос и уши уживались // с трудом*

В отдельную группу, наверно, можно выделить тексты, иронизирующие над известными песнями:

1. *когда над матушкою волгой // раздался голос с хрипотцой // мохнатый шмель аж подавился // пыльцой.*
2. *идет боярский на рыбалку // в кармане тысяча червей // а сзади спиннинг натирает // и так потертое седло.*

Самую обширную группу тестов составляют **бытовые пирожки**. Именно в этой группе стихов можно выделить постоянных действующих лиц: Николай, Олег, Глеб, Зухра, Зинаида и Оксана. Перечисленные персонажи образуют устойчивые пары:

1. *от николая пахнет морем // от глеба пахнет шашлыком // а от оксаны пахнет глебом // и николаем иногда.*
2. *прямых намеков глеб не понял // и зинаида греет борщ // к себе у глеба постепенно // подогревая интерес.*

Можно сказать, что характерные пирожки рассказывают единичную историю, при этом обобщают ее до универсального, часто стереотипного опыта, например, «путь к сердцу мужчины лежит через его желудок».

В группу **философских пирожков** можно отнести тексты, которые посвящены бытийным вопросам: жизни, смерти, философии человеческих взаимоотношений.

1. *старушка смерть под капюшоном // узрела прядь седых волос // и ощущает приближенье // самой себя к себе самой.*
2. *в стремлении неугасимом // найти единственный ответ // я то лечу то появляюсь // на свет.*

Именно эти стихотворения эмоционально и тематически близки к жанрам японской поэзии – хокку и танка, изображающим жизнь природы и жизнь человека в их единстве на фоне круговорота времен года [7, 13]. При этом японская поэзия символична и метафорична, в то время как содержание пирожков весьма конкретно.

Можно заметить некоторые тематические тенденции. Так, в сентябре резко увеличилось число пирожков о смерти. При этом финал человеческой жизни может осмысляться как в пародийно-сниженном, так и в возвышенном ключе. Отметим, что в социальных сетях порошки про смерть, написанные осенью, получили новое название – депрессняшки [8]:

1. *что не ставит лайки // не переживай // может просто умер // друг твой николай;*
2. *давай повесимся в субботу // в погожий день под пенье птиц // а если в хмурый понедельник // кого тогда мы удивим;*
3. *мне ангелы установили // предельный срок четыре дня // но врач на сутки продлевает // меня.*

Стоит подчеркнуть, что смерть может осмысляться не только в онтологическом, но и в комическом ключе: *достала господу старуха // глядит костлявая насквозь // и переспрашивает глухо // каво съ.*

Летом наиболее популярны пирожки об отпуске, похудении, а также сетование на быстротечность времени: *зима оксана торжествует // весна оксана ест беляши // июнь оксана не выходит // на пляж.*

В то же время следует признать, что летом наблюдается меньшая зависимость от сезона, по сравнению с осенью. В целом же пирожки отражают годовой цикл жизни человека: новый год – день рождения – встречи – разлуки – отпуск – работа. Нетрудно заметить, что описывается среднестатистический быт современного горожанина.

Нужно сказать, что классификация пирожков не является строгой. Достаточно часто эти стихи находятся на грани, между философией и сатирой, например. Также отдельно можно выделить группу пирожков о любви (платонической и физиологической), браке, работе и т. д. Соответствующие подборки также существуют и размещаются в сети Интернет.

Обязательным элементом любого пирожка является пуант – неожиданный поворот мысли. В рекомендациях авторам четко прописано, что пирожок «должен взрывать мозг» [3]. Именно неожиданность финала пирожка и обеспечивает его успех. Парадоксальность повседневного – главная тема этого жанра сетевой поэзии:

1. *оксана в рот олегу смотрит // сперва в восторге ах артист // потом внимательней уже как // дантист.*
2. *евгений укрепился в вере // не может слабая жена // домой пришедшая внезапно // его от веры оторвать.*

При этом исследуемый жанр практически лишен медитативности, что резко отличает его от традиций японской поэзии. От «гариков» его отличает отсутствие автора – пирожки создаются практически анонимно. Более того, пирожкам свойственна вариативность, что приближает их к фольклорным произведениям.

Однако и сближение с частушкой применительно к пирожкам оказывается не совсем корректным. И.В. Зырянов отмечал, что «частушка в пределах устойчивой элементарной строфы оказалась очень удобной

поэтической формой для передачи быстрой и разнообразной смены человеческих настроений и изменений в жизни общества» [9, 5]. Постоянное обновление репертуара частушек и пирожков также роднит эти жанры.

П. А. Флоренский писал о частушке, что это самодавяющее четверостишие, которое нельзя продолжить или сократить [10, 12]. Подобное же определение может подойти и для пирожка.

И пирожки, и частушка – это устойчивая четырехстрочная строфа. При этом пирожки, в отличие от частушки, – жанр регламентированный. Так, для частушки характерен акцентный стих, в то время как пирожки пишутся четырехстопным ямбом. Нельзя не заметить и сходства этих жанров. Строфа и частушек, и пирожков – «это сложное смысловое, синтаксическое и интонационное целое» [9, 48].

При этом пирожки не используют практически ничего из той образности, что характерна для частушек. В пирожках нет ни антитезы, ни параллелизма. В то же время гипербола и литота (в меньшей степени характерные для частушки) достаточно успешно работают в пирожках: *когда погас филипп киркоров // я жил за много тысяч вёрст // и свет его ещё лет десять // летел до нашего села.*

«Возникнув изначально как иронический жанр сетевой поэзии, пирожки и порошки очень быстро стали промежуточным звеном между сетевой литературой и интернет-фольклором. И хотя авторство в большинстве случаев указано, оно носит условный характер: автор неразличим за сетевым псевдонимом, или никнеймом» [4, 134], – пишет С. Петренко и уточняет, что пирожки могут существовать как в онлайн, так и в офлайн.

Это умозаключение кажется спорным. Распространение пирожков в офлайн затруднено за счет их формы. Их графическое написание и частая языковая игра хорошо воспринимаются глазом, но с трудом – на слух. Пирожки – это исключительно письменная форма, распространяющаяся посредством репостов.

Подводя итог, можно сказать, что пирожки – это новая форма сетевой поэзии, которая, безусловно, требует пристального внимания исследователей.

Библиографический список:

1. Неклюдов С.Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. – М., 2003. – С. 5 – 24.
2. Алексеевский М. Д. Интернет в фольклоре или фольклор в Интернете? (Современная фольклористика и виртуальная реальность) // От Конгресса к Конгрессу. Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов. Сборник материалов. – М., 2010. – С. 51 – 166.
3. Пирожки + // URL: <https://vk.com/perawki> (дата обращения: 07.10.15)
4. Петренко С.Н. Пирожки и порошки: сетевая поэзия между фольклором и литературой // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2014. – № 7 (92). – С. 129-135.
5. Дымарский М.Я. Между жанром и творчеством, или к становлению пирожкового мышления языковой личности // Жанры речи. Вып. 8: Жанр и творчество. – Саратов – 2012. – С. 385-390 // URL: <http://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornik-zhanry>

rechi/materialy-vypuskov/vypusk-8 (дата обращения: 07.10.15)

6. Клемят Л.Е. Новое в интернет-поэзии XXI века: стихи-«пирожки» как явление постмодернизма // Scripta manent – 2014 – № 20 – С. 81-87.
7. Басе Стихи / пер. В. Марковой. М., 1985. 112 с.
8. Депресняшки // URL: <https://vk.com/depressyashki> (дата обращения: 31.10.15)
9. Зырянов И. В. Поэтика русской частушки. – Пермь, 1974. – 173 с.
10. Флоренский П. Собрание частушек костромской губернии Нерехтского уезда. – М, 1989. – 111 с.

УДК 82.091

ББК 83, 83.3(4)

Чекалов К.А.

г. Москва

Интерференция жанров. Детектив и фантастика во французском романе начала XX века

Genre interference. Detective and fantastic traits in the french novel of the start of the 20th century

Аннотация: Французская популярная литература начала XX столетия характеризуется активной интерференцией жанрово-стилистических регистров. Наиболее крупные представители массового чтения указанного периода (Г. Леру, М. Леблан, Г. Леруж) прибегали к взаимодействию детективных и фантастических компонентов. Возможность их соединения обусловлена имманентно присущими этим типам повествования особенностями. В статье подробно рассматривается творчество писателя «второго ряда» Мориса Ренара. Его романы «Руки Орлака» и «Синяя угроза» образуют своего рода стереопару: в первом случае – детектив с элементами фантастики, во втором – фантастика с элементами детектива.

Ключевые слова: научная фантастика, детективный роман, массовая литература, преступление, расследование, «дедуктивный метод».

Abstract: The French popular literature of the start of the 20th century is indicative of the way different generic and stylistic registers, or strata, actively reinforce each other. The most prominent proponents of the mass reading of that period (Gaston Leroux, Maurice Leblanc, Gustave Le Rouge) made use of combining the detective elements with the fantastic ones. The possibility of such combination is inherent in both types of narrative. The article probes into works of a secondary writer of the French literature – Maurice Renard. His novels *The Hands of Orlac* (*Les Mains d'Orlac*) and *The Blue Peril* (*Le Péril bleu*) form almost a stereoscopic pair: the former being a detective novel employing fantastic elements; the latter – science fiction with the elements of detective fiction.

Key words: science fiction, detective novel, mass literature, crime, investigation, deductive method

В своей статье «Наука и научная фантастика» (1961) известнейший советский писатель Иван Ефремов чрезвычайно резко отозвался о таком характерном для современной ему зарубежной массовой литературы явлении, как гибридизация фантастики и детектива: «часто научная

фантастика становится детективом, где гангстеры и сыщики прикрыты лишь "фиговым" листком науки, а череда убийств и преследований украшается пейзажами космических перелетов или иных планет» [1, 5]. Подобного рода «маскировка» детективного нарратива фантастическим расценивается писателем исключительно как феномен наиболее низкопробных рыночных стратегий. Между тем в своем опубликованном в 1963 году и некогда очень популярном в СССР романе «Лезвие бритвы» сам же Ефремов прибегает к соединению научной фантастики и детектива.

Возможность соединения двух указанных жанровых регистров в рамках одного произведения следует объяснять не столько влиянием внелитературных факторов, сколько имманентно присущими этим двум типам повествования особенностями. При этом имеется в виду не только научная фантастика, но и фантастический дискурс в широком смысле слова. Органическое родство детектива и фантастики проанализировано, в частности, в работах видного современного специалиста по массовой литературе Марка Литса (Лувенский университет). Он считает симптоматичным, что у истоков обоих типов нарратива стоит один и тот же писатель – Эдгар По. В обоих случаях читатель сталкивается с нарушением равновесного состояния мира, резким вторжением в него необъяснимого; в обоих случаях речь идет о «повествовании с ретардацией», в котором развязка сознательно тормозится во имя достижения финального эффекта; однако если детектив тяготеет к рациональному объяснению загадки, то в фантастике доминирует стихия иррационального [2, 127-130]. Собственно, эта проблематика затрагивалась еще в диссертации Режи Мессака [3], которая считается классическим исследованием детективного романа.

Представляется интересным проследить указанное взаимодействие на примере французской словесности начала XX века (период, оказавшийся чрезвычайно плодотворным для французской массовой литературы). Здесь активно использовались самые разнообразные литературные традиции остросюжетного нарратива, от классической готики до оккультного романа и научно-технических предсказаний Жюль Верна.

Крупнейшие представители массового чтения «прекрасной эпохи» в той или иной степени отдают дань синтезу детектива и фантастики. В меньшей степени это явление присутствует у создателя масштабного цикла об Арсене Люпене – Мориса Леблана, который впервые обратился к соответствующим мотивам лишь к концу первого десятилетия XX века; если в романе «Остров тридцати гробов» (*L'île aux trente cercueils*, 1919) сильная концентрация готизма скорее носит пародийный характер, то в «Графине Калиостро» (*La Comtesse de Cagliostro*, 1924) обширный цикл о приключениях «джентльмена-грабителя» обогащается вечным сюжетом, который можно условно назвать «средством Макропулоса». Между тем по существу это не более чем остроумный гибрид «Люпенианы» и «Жозефа Бальзамо» Дюма. Гораздо больший литературный интерес представляет не имеющий отношения к «Люпениане» и не слишком известный роман Леблана «Три глаза» (*Les Trois yeux*, 1919), где воссоздана весьма необычная форма

«первого контакта» человечества с обитателями Венеры (при помощи кинематографической проекции, что можно считать знаменем времени, с его повышенным интересом к кинематографу). Несомненно, роман «Три глаза» принадлежит к этапным вехам в истории научной фантастики, причем в нем присутствует и детективная линия.

Что же касается создателя образа Рультабийля Гастона Леру, то он – в отличие от Леблана – с самого начала позиционировал себя как приверженец популярного чтения. Смешение детективных структур с готическими было с успехом применено им уже в первом своем масштабном произведении, «Двойная жизнь Теофраста Лонгэ» («*La Double vie de Théophraste Longuet*», 1903), где главный герой неожиданно становится реинкарнацией небезызвестного Картуша. Само название одной из глав романа свидетельствует как об интересе Леру к проблеме границ фантастического, так и об его исполненной иронии трактовке этой проблемы: «Глава XXXV, где мы начинаем погружаться в глубь фантастического – если только фантастическим мы назовем всё, что происходит не на поверхности Земли». Большинство сочинений Леру представляют собой многообразные и искусные вариации на тему соотношения детективных, готических, оккультных и научно-фантастических мотивов. Сложилось так, что наибольшую славу из его романов снискал, во многом благодаря известному музыклу, «Призрак Оперы» («*Le Fantôme de l'Opéra*», 1910). Однако не меньший интерес представляет выдержанная в духе кровавого гиньоля диалогия Леру «Кровавая кукла» («*La Poupée sanglante*») и «Машина для убийств» («*La Machine à assassiner*», оба – 1923), где, как и в «Призраке оперы», развивается архетипический сюжет «Красавица и чудовище».

Наконец, Гюстав Леруж, знакомый отечественному читателю исключительно как мастер научно-фантастического жанра [диалогия «Пленник Марса» («*Le Prisonnier de la planète Mars*», 1908) и «Война вампиров» («*La Guerre des vampires*», 1909)], прежде всего является создателем монументального «романа-реки» «Таинственный доктор Корнелиус» («*Le Mystérieux docteur Cornélius*», 1912-1913), в котором переплетаются элементы социально-авантюрного, детективного и фантастического романов. А третий том другого своего известного и не менее пространного произведения, «Заговор миллиардеров» (*La Conspiration des Milliardaires*, 1899-1900) Леруж озаглавил «Полк гипнотизеров» (*Le Régiment des hypnotiseurs*): военно-политическое противостояние Старого и Нового света происходит здесь с применением нетрадиционного оккультного оружия – наверное, мы сегодня назвали бы его «психотронным».

В творчестве Мориса Ренара (во многом он двигался в фарватере Леру и Леблана) взаимодействие детектива и фантастики наиболее выразительно представлено в двух романах – «Синяя угроза» («*Le Péril bleu*», 1912) и «Руки Орлака» («*Les Mains d'Orlac*», 1920), которые образуют своего рода стереопару: в первом случае – научно-фантастический роман с элементами детектива, во втором – детектив с фантастическими элементами. В романе «Руки Орлака» обыгран мотив обладающей относительной автономией по

отношению к ее «владельцу» человеческой руки. Главный персонаж романа, знаменитый пианист Стефен Орлак, после трансплантации ему кистей рук преступника (научно-фантастическое допущение, опередившее реальность на восемь десятилетий) как бы меняет идентичность. Именно ему читатель склонен приписать таинственные кражи, происходящие в доме самого же Орлака, а затем и два не менее таинственных убийства. И только на заключительных страницах романа вскрывается истинный убийца; перед нами весьма радикальное проявление функционирования детективного повествования как «ловушки для читателя» [4, 53], а фантастический, с сильно выраженным оккультным налетом антураж оказывается во многом декоративным.

Имеются структурные совпадения романа «Руки Орлака» с уже упомянутой дилогией Леру. В какой именно мере автор «Кровавой куклы» и «Машины для убийств» ориентировался на это произведение Ренара, сказать трудно: считается, что основным импульсом к написанию дилогии был нашумевший процесс убившего 11 женщин разного возраста и казненного в феврале 1922 года Анри Ландрю. И всё же леденящая душу история красавца-андроида по имени Гавриил, в голову которого гениальный изобретатель поместил еще живой мозг «чудовищного Бенедикта Массона, переплетчика, казненного за сожжение в своей печке по меньшей мере полудюжины юных, прекрасных девиц» [5, 157], действительно не может не напомнить об истории Орлака. Читатель книги Леру постепенно проникается уверенностью в том, что обладающий на редкость уродливой внешностью Бенедикт на самом деле является сексуальным маньяком и серийным убийцей, а Гавриил перенимает от своего «донора» преступные наклонности. Между тем, как и в книге Ренара, следует совершенно неожиданная развязка: ни Бенедикт, ни Гавриил не совершали приписанных им преступлений; истинный убийца – современный вампир маркиз де Культрэ.

Иной тип соединения фантастического и детективного измерений прослеживается в романе Ренара «Синяя угроза», представляющем собой ранний образец повествования о проблемах и трудностях контакта со внесемными цивилизациями, во многом предвосхитивший научно-фантастическую литературу XX века (в том числе англо-американскую). Роман строится как последовательное приближение героев (и читателя) к поражающей воображение истине, причем наряду с собственно научно-фантастическим сюжетом в романе присутствует и детективная структура; соответствующая линия выполнена в духе пародии и удачно контрастирует с мрачной атмосферой происходящего. Расследование таинственных исчезновений землян (похищенных, как затем выяснится, зловещными обитателями стратосферы – «сарвантами») ведет детектив по имени Тибюрс, пародийный двойник Шерлока Холмса (произведения Конан Дойла стали активно переводить во Франции начиная с 1902 года). Он весьма охотно рассказывает окружающим, при каких обстоятельствах сделался последователем английского сыщика; оказывается, решающую роль сыграло чтение им «Задига» Вольтера. Многие исследователи считают это

произведение Вольтера (а более конкретно – эпизод из третьей главы повести, где Задиг точно воссоздает образ лошади на основе анализа ее следов) одним из предвестий, эмбрионом детективного жанра. Однако, пытаясь применить «дедуктивный метод» на практике, Тибюрс терпит поражение.

И здесь Ренар во многом смыкается с Морисом Лебланом, который в романе «Хрустальная пробка» (1912) устами своего героя фактически дезавуировал «дедуктивный метод». В самом деле, Арсен Люпен – не упоминая, правда, о Холмсе – замечает следующее: «Самое главное, никаких дедукций. Что может быть глупее – выводить факты один из другого прежде, чем ты уяснил себе исходное звено. Верный путь в никуда» [6, 73]. В 1930 году Морис Леблан написал развернутый некролог на смерть Конан Дойла, где подчеркнул, что главное достижение английского писателя – вовсе не «дедуктивный метод», а «великий дар рассказчика». Собственно, и все мастера французского массового чтения отличались умением выстроить интригу, заморозить читателя стилистическим мастерством, неожиданностью сюжетных поворотов, а также и соединением разнообразных жанрово-стилистических регистров.

Библиографический список:

1. Ефремов И.А. Наука и научная фантастика // В мире фантастики. Сборник литературно-критических статей и очерков. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 238 с.
2. Lits M. Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. – Liège: CEFAL, 1999. – 208 p.
3. Messac R. Le « detective novel » et l'influence de la pensée scientifique. – P.: Les Belles-Lettres, 2011. – 592 p.
4. Vareille J.-Cl. Le roman populaire français. – Limoges: PULIM – Québec: Nuit blanche, 1994. – 349 p.
5. Леру, Гастон. Роковое кресло. Кровавая кукла. Пер. Л.А. Новиковой. – Таллин: Одамеэс, 1991. – 256 с.
6. Leblanc M. Le Bouchon de cristal. Le Triangle d'or. L'éclat d'obus. L'île aux trente cercueils. – P.: Librairie des Champs-Élysées, 1998. – 985 p.

УДК 821.161.1.09 "1992/2015"

ББК 83.3 (2=411.2) 6,4

ШЗЗ (2=411.2) 6,4

Шакиров С. М.

г. Миасс

Лингвистическая литературная критика Юлии Щербининой

Yulia Scherbinina's «linguistic» literary criticism

Аннотация: Статьи Ю. Щербининой демонстрируют тенденцию к использованию лингвистических методов в литературной критике. Предметом анализа становятся конфликтная коммуникация, нарушение языковых и культурных табу. Щербинина приходит к выводу о кризисе института чтения в современном обществе. Лингвистический подход уводит критика на периферию литературного процесса.

Ключевые слова: литературная критика, Юлия Щербинина, экспертократия, инвектократия, чтение, книжный формат.

Abstract: Yulia Shcherbinina's critical papers show a trend to use linguistic methods in literary criticism. The criticist discusses conflict communication, violation of linguistic and cultural taboos. Scherbinina discovers crisis of the role of reading in today's society. Using the methodology of the linguistics leads Scherbinina to the periphery of the contemporary literary process.

Key words: literary criticism, Yulia Scherbinina, expertocracy (expert's power), invectocracy (criticaster's power), role of reading, book format.

Сергей Чуприн, определив современный литературный процесс как «нулевые годы», иронично заметил: «В споре физиков и лириков победили бухгалтеры» [1, 180]. Помимо прямого «финансово-экономического» аспекта, эта метафора намекает и на другие возможные последствия происходящих перемен. Наиболее заметны они в литературной критике. Нас заинтересовала «лингвистическая экспансия» в область литературы, ощутимо проявившаяся в статьях Юлии Щербининой.

Критик активно публикуется: за шесть лет (с 2009 по 2015 г.) Щербинина опубликовала более 30 статей в самых разных журналах — от региональных «Сибирских огней», «Волги» и «Невы» до столичных «Знамени», «Октября» и «Вопросов литературы». Не менее широка и тематика публикаций — от разборов современных произведений до лингвистических и культурологических штудий. Критик поднимает такие важные проблемы, как конфликтность современного литературного общения, вытеснение критической оценки мнением экспертов, влияние Интернета на институт авторского права. Статьи привлекают внимание широким охватом явлений и убедительной аргументацией. Появление новых имен в современной литературной критике достаточно редкое явление, поэтому статьи Щербининой вызывают не только интерес, но и желание понять, что нового они привносят в новейшую литературную критику.

Сначала Щербинина обратилась к военной теме в современной литературе. В статье «Метафора войны: взгляд русских писателей на события в Чечне» (2009) критик обнаруживает общую «метафору запаха» [2, 195] войны в произведениях В. Маканина и З. Прилепина. Этот стилистический прием позволяет авторам достичь цели органичного соединения реальности и художественности в изображении чеченской войны.

В статье «Куда едут Фима и Саша?» (2009) намечается переход от эстетики к лингвистике. В повестях З. Прилепина и Д. Гуцко критика интересуется только «богатый репрезентативный материал для размышлений над современной культурно-речевой ситуацией». «Человек говорящий» в современном мире «стремится к самопониманию окольными путями — заменяя вербальное невербальным, переводя внутреннее во внешнее, замещая содержательное формальным» [3]. Аргументированность этого вывода не вызывает сомнений, однако эстетический анализ здесь начинает подменяться лингвистическим.

В дальнейшей критической деятельности Щербинина разбирает произведения, где главным «действующим лицом» являются язык, речь, коммуникация. И это, на наш взгляд, уводит критика на периферию

литературного процесса. Если романы «Орфография» Д. Быкова или «Библиотекарь» М. Елизарова можно отнести к явлениям первого-второго ряда литературы, то романы «Победительница» А. Слаповского и «Логопед» В. Вотрина, рассматриваемые Щербининой в статье «Культе личности Языка» (2014) известны только узкому кругу читателей. Щербинина видит в сюжетах этих произведений художественно оформленное выражение «иррациональной метафизической силы языка» [4, 157] («Логопед») и языковую ситуацию «тотального усреднения» [5] («Победительница»).

Между тем в романе А. Слаповского главной темой является все же не язык и его трансформации. Трактовка критика не то что необъективна, она искажает смысл произведения. Языковая игра, используемая Слаповским, «остраняет» образ героини, является одним из характерных приемов его поэтики, но отнюдь не главной темой произведения.

Лингвистический подход к рассмотрению современного литературного процесса мы отмечаем и в последующих публикациях критика. Не изменяя выбранной лингвистической методологии, Щербинина анализирует коммуникативные аспекты критической дискуссии, обращая внимание, прежде всего, на конфликтность общения литературных критиков.

Статья «Под парусами паракритики» (2010) вызвала бурную полемику. Под «паракритикой» Щербинина понимает «процесс отклонения литературной аналитики», в результате чего суждения критиков становятся «слабо мотивированы контекстом», аргументация заменяется метафорами, анализ текста подменяется анализом «формата» [6]. Показательно мнение писателя и критика В. Березина, который, согласившись с негативной оценкой состояния современной литературной критики, главным недостатком статьи Щербининой объявил особый «птичий» (Орфография оригинала — *С.Ш.*), «как бы научный» язык: «если человек не может в общедоступном журнале говорить просто, значит, растёт недоверие к содержанию» [7]. Критик С. Беляков назвал статью Щербиной «скучной», «безграмотной» и «научнообразной». (Подробнее о полемике см.: С.М. Шакиров «О паракритике» [8, 169-172].)

Логичной представляется дальнейшая эволюция интересов критика Щербининой. От критики она переходит к критикам. В статье «Экспертотократия: ремесло и промысел» (2011) она заявляет о вытеснении критических суждений суждениями всезнающих экспертов. «Экспертотократия» становится особой «индустрией формирования мнений» [9, 178], а это превращает знание из ценности в товар.

Еще одна проблема современного литературного процесса — это оскорбительная критика. Щербинину тревожит равнодушие общества к «критиканам». «Агрессия начинает отождествляться со смелостью, жестокость — с принципиальностью, бесстыдство — с искренностью, бесцеремонность — с прямоотой» [10].

Заявив о торжестве «экспертотократии» и «инвектократии» в современном литературном процессе, Щербинина переходит к описанию кризисных явлений в новейшей литературе. В статье с выразительным

названием «Новые названия knick» (2015) критик утверждает, что, придумывая броские заглавия для своих произведений, писатели решают не столько художественные, сколько «медийные» задачи. Из этической сферы процесс наименования произведений перешел в сферу прагматики, отражая «контуры мира, которым правит не любовь, а лбюовь и любoff» [11].

Соглашаясь с отмечаемой критикой тенденцией («медийность» названий книг), отметим, что в статье не рассматривается количественное соотношение необычных названий по сравнению с «традиционными», а это искажает реальную картину. Не корректна постановка в один ряд разных по содержанию и поэтике произведений. Романы В. Пелевина («S.N.U.F.F.») и С. Минаева («Dухless») похожи лишь своими «медийными» заголовками, относясь к разным течениям современной литературы.

В заключение назовем еще две темы статей Щербининой: Это тема пиратства — незаконного копирования и распространения книг, фильмов, аудиозаписей («Десять мифов о пиратстве» [12]) и падение интереса к чтению в обществе, страх перед книгами («Бойся книг, домой приходящих»). Обе эти темы выходят за рамки литературной критики и относятся, скорее, к социологии литературы.

В статье «Бойся книг, домой приходящих» (2015) Щербинина делает вывод о «маргинальности чтения» в современном обществе и «диктате формата» [13, 186-197], приводящем к деградации содержания книг. Эти мысли весьма далеки от того, с чего начинала критик свой путь в литературу. От поисков метафоры «запаха войны» Щербинина приходит к утверждению «конца литературы».

Критик Кирилл Анкудинов «наивно» (что соответствует выбранной им маске «провинциального читателя») объясняет феномен Щербининой стремлением редакторов журналов «заполнить» критические разделы изданий чем-то «острым»: «Надо публиковать критиков, критикующих других критиков: выйдет и приятно, и полезно, и "остро"» [14].

На наш взгляд, причина глубже. Лингвистические основания критики Щербининой неизбежно ведут к поискам языковых фактов, проявляющихся в литературном процессе. Языковая игра, замена «вербального» «невербальным», отсутствие диалога, приводящего к «экспертократии», нарушение языковых и культурных табу «инвектократами», трансформация «форматов» текстов — вот, о чем убедительно и интересно рассказывает Щербинина. Эти рассуждения, как уже указывалось выше, уводят критика от литературной проблематики. Вместо целостной картины литературного процесса возникают разрозненные фрагменты, создающие ощущение хаоса. Так методологическая подмена деформирует объект изучения.

Библиографический список:

1. Чупринин, С. Нулевые годы: ориентация на местности [Текст] // Знамя. 2003. № 1. С. 180-189.
2. Щербинина, Ю. Метафора войны: художественные прозрения или тупики? [Текст] // Знамя. 2009. № 5. С. 187-198.

3. Щербинина, Ю. Куда едут Фима и Саша [Электронный ресурс] // Континент. 2009. № 140. – Режим доступа. – URL: magazines.russ.ru/continent/2009/140/ru-pr.html. – 26.10.2015. – Загл. с экрана.
4. Щербинина, Ю. Культ личности Языка [Текст] // Октябрь. 2014. № 1. С. 156-165.
5. Щербинина, Ю. Море волнуется раз [Электронный ресурс] // Волга. 2010. № 1-2. – Режим доступа. – URL: magazines.russ.ru/volga/2010/1/sh18-pr.html. – 26.10.2015. – Загл. с экрана.
6. Щербинина, Ю. Под парусами паракритики [Электронный ресурс] // Континент. 2010. № 145. – Режим доступа. – URL: magazines.russ.ru/continent/2010/145/sh24-pr.html. – 26.10.2015. – Загл. с экрана.
7. Березин, В. Паракритика паракритики [Электронный ресурс] // Литературная Россия. 2010. № 51. – Режим доступа. – URL: litrossia.ru/archive/item/4818-tratatest. – 26.10.2015. – Загл. с экрана.
8. Шакиров, С.М. О паракритике [Текст] // Вестник ЧелГУ. Сер. Филология. Искусствоведение. 2012. № 5 (259) Вып. 63. С. 169-172.
9. Щербинина, Ю. Экспертократия: ремесло и промысел [Текст] // Нева. 2011. № 12. С. 175-181.
10. Щербинина, Ю. Оскорбительная критика: опыт отражения [Электронный ресурс] // Нева 2013, №1. – Режим доступа. – URL: magazines.russ.ru/neva/2013/1/sh13-pr.html. – 26.10.2015. – Загл. с экрана.
11. Щербинина, Ю. Новые названия knick [Электронный ресурс] // Звезда. 2015. № 6. – Режим доступа. – URL: magazines.russ.ru/zvezda/2015/6/10sher-pr.html. – 26.10.2015. – Загл. с экрана.
12. Щербинина, Ю. Десять мифов о пиратстве [Электронный ресурс] // Октябрь. 2015. № 6. – Режим доступа. – URL: magazines.russ.ru/october/2015/6/8sch-pr.html. – 26.10.2015. – Загл. с экрана.
13. Щербинина, Ю. Бойся книг, домой приходящих [Текст] // Знамя. 2015. № 8. С. 186-197.
14. Анкудинов, К. Прогулки по журнальному саду. Прогулка шестнадцатая: три путешествия [Электронный ресурс] // Свободная пресса. 15.03.2015. – Режим доступа. – URL: svpressa.ru/culture/article/115577. – 26.10.2015. – Загл. с экрана.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР

Белоусова Е.Г.
г. Челябинск

*О мотиве «многолюдства» и стилевом своеобразии русской прозы
рубежа 1920 – 1930 х годов*

*(на материале романов «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Жизнь Клима
Самгина» М Горького и «Счастливая Москва» А. Платонова)*

*On the motif of "the multitude" and stylistic originality of Russian prose abroad
1920 - 1930's*

*(based on the novel "The Life of Arseniev" Bunin, "The Life of Klim Samgin"
Gorky and "Happy Moscow" Andrei Platonov)*

Аннотация: В статье раскрывается уникальность и в то же время общность стилевого воплощения «мотива многолюдства» в романах Бунина, Горького и Платонова. Авторы сходятся в поиске художественных форм, максимально проявляющих неповторимость их творческой индивидуальности. В социокультурных обстоятельствах конца 1920 – начала 1930-х годов они сами по себе становятся декларацией непреходящей ценности человеческой личности.

Ключевые слова: русская литература, А. Платонов, роман «Счастливая Москва», стиль, поэтика.

Abstract: The article shows the unique character and similarity of «human crowd» motive's artistic presentation in the novels by Bunin, Gorky and Platonov. The authors coincide in their search for stylistic modes which demonstrate their special creative individuality as much as possible. In sociocultural circumstances of the late 1920s – early 1930s the very modes became the declaration of lasting value of a human individuality.

Key words: Russian literature, A. Platonov, novel "Happy Moscow", style, image.

По словам М.М. Бахтина, «текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом)», и «только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [1, 384]. Одной из таких «контактных точек», открывающей стилевую специфику отдельного произведения и всей русской прозы рубежа 1920 – 1930-х годов, является мотив «многолюдства», который неожиданным образом сближает романы «Жизни Арсеньева» И. Бунина, «Жизни Клима Самгина» М. Горького и «Счастливой Москвы» А. Платонова. При этом речь идет не о заимствовании или влиянии, а именно о «*типологическом схождении*» (термин Д. Дюришина) авторских стилей, ибо, сохраняя свою исключительность, они оказываются удивительно родственными в своих реакциях на мир. Не случайно В.М. Жирмунский справедливо обозначает подобные случаи в литературе как «стадиальные аналогии» или «стадиальные параллели» [2, 435].

И действительно, основным фактором схождения - расхождения индивидуальных стилей в русской прозе конца 1920-х – начала 1930-х годов выступает само состояние мира. Усиление индивидуально-личностной несвободы вызывает у художников метрополии и эмиграции тревогу за судьбу отдельного человека и стимулирует к поиску форм, максимально раскрывающих неповторимость их творческой индивидуальности и утверждающих тем самым непреходящую ценность человеческого «Я». Это находит зримое подтверждение в мотиве «многолюдства». Ведь в каждом из названных текстов он получает особое стилевое воплощение, по-своему открывая сложность, нестабильность и дисгармоничность современного авторам бытия.

В романе «Жизнь Арсеньева», действие которого разворачивается в досоветской России, это ощущение еще не так остро, и мотив «многолюдства» главным образом передает здесь неиссякаемое богатство мира. Однако открывается оно через подчеркнутую разнокачественность изображаемых предметов и явлений. Ведь практически в каждом из них автор фиксирует нечто особенное, отличающее от других. В Новоселках, например, существуют «пузатые* младенцы, зубастые бабы, красивые девки и лохматые и скучные мужики» [3, 31].

Так в романе создается образ неоднозначности, подразумеваемой контрастности, но цельности бытия. Причем чем дальше, тем больше возрастает «противоречивая» цельность бунинского мира, а мотив «многолюдства», людской «пестроты» становится одним из ведущих. Сначала Арсеньев замечает «несметных девок», работающих в поле и «радующих своей пестротой», восхищается праздничным «цветистым многолюдством» перед деревенской церковью, а затем - многолюдством города, который «ломится от своего богатства». Но больше всего сознание героя поражает «несметная орда» «со всеми своими мешками, котомками и привязанными к ним лаптями и онучами, с чайниками и вонючими съестными припасами: ржавыми таранками, печеными яйцами ...» [3, 150], осаждавшая и без того переполненный поезд на платформе в Харькове. Не случайно этот эпизод эхом откликается в сцене прибытия траурного поезда, свидетелем которого позже становится Алексей Арсеньев.

Так, в результате наблюдения за развитием мотива «многолюдства» в романе мы приходим к пониманию, что полнота и богатство мира для Бунина – характеристика не столько количественная, сколько качественная. Мир «Жизни Арсеньева» принципиально *разно – и даже «противосоставен»*. Эту доминантную для художественного сознания Бунина *идею контрастности и в то же время единства* несет в себе каждая составляющая изображаемой им действительности, открывающейся прежде всего в ощущениях. И именно это напряженное переживание диссонансно-гармоничной целостности мира делает «Жизнь Арсеньева» одним из ярчайших явлений русской романистики рубежа 1920-1930-х годов.

* Здесь и далее, в том числе и в цитатах курсивом выделено нами – Е.Б.

В «Жизни Клима Самгина» дисгармоничность современной Горькому действительности предстает более очевидной и мучительной для человека, но по-прежнему важнейшую роль при этом играет мотив «многолюдства». Он возникает еще в рассказах 1922-24 годов («Рассказ об одном романе», «Карамора»), которые «явили собой ряд поисков иной формы и иного тона для «Клима Самгина» [4, 18]. Ведь именно здесь определяется основная особенность горьковской картины мира – трагическая неустойчивость человеческого существования, возникшая вследствие внутренней раздробленности и неопределенности личности. А это значит, что в отличие от Бунина, у которого мотив «многолюдства» служит описанию внешнего мира, у Горького он трансформируется в *мотив многоликости* и становится знаком несобранности, несогласованности и даже внутренней пустоты человеческого «Я». Об этом наглядно свидетельствует и образ Клина Самгина, и то стилевое воплощение, которое получает здесь мотив многоликости, способствующий его созданию.

Подчиняясь логике стиля Горького, максимально созвучного невероятно сложному и неустойчивому составу его «Я»⁹ и потому неустанно переходящего в изображаемом явлении или состоянии от одной крайности к другой, он выполняет сразу две противоположных функции. Причем они не опровергают, а дополняют друг друга. С одной стороны, мотив многоликости подчеркивает неоднозначную природу Самгина, с другой (точнее, одновременно) – акцентирует внутреннюю несобранность героя, личность которого в последних частях романа не просто разрушается, а буквально «расползается» на части.

В первый раз это происходит в кошмарном сне героя, где появляется его двойник, который вдруг «разбивается на куски». И тотчас «вокруг Самгина размножились десятки фигур, совершенно подобных ему; они окружили его, стремительно побежали вместе с ним, и хотя все были невесомы, проницаемы, как тени, они *страшно теснили* его, *толкали*, сбивая с дороги, *гнали* вперед <...>» [5, т.23, 139]. В следующий раз раздробленность сознания героя фиксирует уже повествователь, что переводит явление в область объективных фактов: «Ссора быстро принимала ожесточенный характер; вмешался Самгин третий – Самгин мелких мыслей» [5, т. 23, 166, 167]. Наконец, авторское видение и самоощущение героя сходятся в одной точке, утверждая неоспоримость «диагноза», устанавливаемого самгинскому сознанию: «Он снова шагнул в мягком теплом сумраке и, вспомнив свой кошмар, распределял пережитое между своими двойниками, – они как бы снова окружили его. Один из них наблюдал, как драгун старается ударить шашкой Туробоева, но совершенно другой был любовником Никоновой; третий, совершенно не похожий на первых двух,

⁹ Ощущение человеческой «разности», закрепляющее за Горьким репутацию человека неискреннего и двуличного, неоднократно возникает в воспоминаниях его современников (И. Бунина, В. Ходасевича) и получает серьезное обоснование в ряде современных исследований. Например, в диссертации С.И. Сухих, раскрывающего «взрывчатый состав» «пестрого» множества идей, составляющих горьковское мировоззрение. [6]

внимательно и с удовольствием слушал речи историка Козлова. *Было и еще много двойников, и все они, в этот час, - одинаково чужие Климу Самгину. Их можно назвать насильниками*». [5, т 23, 217-218].

И вновь мы видим, как последовательно стиль Горького, «работающий» контрастными и одновременно перетекающими одна в другую формами, воплощает в «Жизни Клима Самгина» свою уникальную природу, обусловленную многомерным видением мира художника. Ведь нагнетаемая им неопределенность и сложность Самгина в конце концов оборачивается полной противоположностью – высвечивает сущностное ядро его личности, т.е. бесплодную пустоту. Именно поэтому у героя нет своих мыслей и своих слов.

Не менее оригинальное стилевое решение, разворачивающееся в общем русле творческих устремлений писателей рубежа 1920 - 1930-х годов, находит для мотива «многолюдства» в романе «Счастливая Москва» и А. Платонов. Выступая в связке с традиционным для платоновской поэтики *мотивом тесноты*, на первый взгляд, он способствует созданию образа сложной, гармонической целостности изображаемой действительности. «По окончании девятилетки Москва <...> стала бессознательно искать дорогу в свое будущее, в *счастливую тесноту людей*» [7, 237]. Но явная оксюморонность платоновской фразы высвечивает двойную семантику названных мотивов, означающих органичную для художественного сознания Платонова идею *родственной и в то же время затрудненной близости людей*.

Наиболее решительно она проявляется в шестой главе романа, где собрание лучших представителей советской молодежи изображается автором как идеальное состояние мира, при котором рушатся все перегородки между «я» и «другим». Его запредельность и даже аномальность решительно проявляют гиперболы, которые активно использует здесь Платонов: «Собравшиеся <...> долго устраивались со своими местами, ища лучшего соседства, но в конце концов желая *сесть сразу со всеми вблизи*». Или: «...Честной Москве хотелось выйти и *пригласить ужинать всех*: все равно социализм настанет!» [7, 268]

Подобная двойственность не случайна, ведь, как справедливо пишет В. Эйдинова, оставаясь верным своей «связующей» природе, в прозе 1930-х годов стиль Платонова открывает оборотные стороны и возможности. В частности, в «Счастливой Москве» он предстает как «*структура подмены*» (*подменной, ложной связи*), выражающей принципиально иной по сравнению с ранней платоновской прозой пафос – пафос сопротивления «искалеченным», аномальным проявлениям мира и человека [8, 10].

С особой очевидностью он сказывается в авторском концепте «жизнь», «заряженном» резко противоположной семантикой. С одной стороны – это *жизнь «всеобщая»*, счастливая, дающая человеку чувство родства с целым миром. С другой – *жизнь «чужая»*, акцентирующая несвязность составляющих людского бытия, а значит, исключая человека из всеобщего существования. Причем означенные полюса не просто

противопоставлены друг другу. Они неразделимы, как два лика ложного в своей основе человеческого существования. И вновь эту подмену фиксирует само слово писателя, решительно ставящее рядом великое – и ничтожное: «*Всеобщая жизнь* неслась вокруг нее таким *мелким мусором*, что Москве казалось – люди *ничем не соединены* и *недоумение стоит в пространстве между ними*» [8, 293]. Так, всеобщая жизнь оказывается всеобщим хаосом и абсолютной экзистенциальной пустотой, поглотившей все и вся: «водяная пустыня Тихого океана», «вековое пустынное небо», и наконец, весь земной шар как «*одинокая пустыня с последним плачущим человеком*».

При этом выясняется, что преодолеть (т.е. заполнить) опустошенное, безжизненное пространство не в состоянии никакие людские толпы. Не случайно мотив пустоты нарастает в тексте романа параллельно с мотивом многолюдства, который постепенно приобретает гротесковое звучание благодаря активному привлечению автором «сверхбольших» числительных. Например: «В его неясном воображении представлялось лето, высокая рожь, голоса миллионов людей <...>» [8, 285].

Эта «гуща народа» принимает поистине катастрофические размеры в финальных главах романа. Особенно – в сцене Крестовского рынка, где перед взором читателя мелькает множество старых вещей – осколков чьей-то жизни и вереница чужих лиц. Но это не может преодолеть устойчивого ощущения безлюдности бытия, которое Платонов усугубляет буквальным устранением своих героев. Куда-то исчезает калека-Москва, Самбикин окончательно замыкается в кругу своих научных поисков жизненного вещества, Комягин покупает себе гроб и т.д.

Таким образом, мы могли убедиться, что в каждом из названных текстов мотив «многолюдства» приобретает особую стилевую и семантическую значимость, проявляя уникальный способ авторского создания мира. И эта «похожесть-непохожесть» его воплощения, открывающаяся при сопоставлении трех романов, созданных на рубеже 1920 – 1930-х годов выдающимися художниками метрополии и эмиграции, еще раз говорит о существовании русской литературы тех лет в едином стилевом режиме, который обусловлен стремлением писателей выразить свое принципиальное несогласие с физическим и духовным небытием человека.

Библиографический список:

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. - М., 1979.
2. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение / В.М. Жирмунский. - СПб, 1996.
3. Бунин, И.А. Собр. Соч.: в 6т. Т.5. / И.А. Бунин - М., 1988.
4. Примочкина, Н.Н. Горький и писатели русского зарубежья /Н.Н. Примочкина. - М., 2003.
5. Горький, М. Собр. Соч.: в 25т./ М. Горький - М., 1968-1976.
6. Сухих, С. И. «Жизнь Клима Самгина» в контексте мировоззренческих и художественных исканий М. Горького: Автореф. дисс... д-ра филол. наук / С.И. Сухих. - Екатеринбург, 1993. – 46с.
7. Платонов, А. Счастливая Москва // Платонов А.П. Повести и рассказы / А. Платонов. - М., 2004. - С. 235-346.
8. Эйдинова, В.В. О структурно-пластической природе художественного стиля («подмена» как стилевая структура «Счастливой Москвы» Андрея Платонова) / В.В.

Эйдинова // XX век. Литература. Стил: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900-1950). - Екатеринбург, 1998. - Вып. 3.- С. 7-19.

9. Корниенко, Н.В. «...На краю собственного безмолвия» / Н.В Корниенко // Новый мир. - 1991. - №9. - С. 58-74.

Бобина Т. О.
г. Челябинск

***Современная детско-подростковая литература:
темы, жанры, приемы
Modern children's and adolescent literature:
themes, genres, techniques***

Аннотация: В статье рассматриваются особенности жанрового состава современной детско-подростковой и юношеской литературы, ее ведущие темы и проблематика, дается представление об основных видах конфликтов, типах героев, а также о некоторых приемах построения сюжета.

Ключевые слова: Современная детская и юношеская литература, жанр, тема, проблема, конфликт, сюжет

Abstract: The article discusses the features of genre composition of the modern children and adolescent and youthful literature, its major themes and issues, gives an idea of the main types of conflicts, types of characters, as well as some methods of constructing the plot.

Key words: modern children and youthful literature, genre, idea, conflict, method.

Жанровый состав современной детско-подростковой и юношеской книги отражает динамику российских реалий: в выборе художественных форм, тем, мотивов, приемов авторы ориентируются на ожидания читателей и запросы издателей. В то же время детско-подростковая книга продолжает исследовать традиционные темы детского бытия. Ориентир издателей на популярные формы изменил жанровую иерархию и саму структуру чтения детей и подростков. Временное ослабление позиции художественных жанров способствовало возрождению документальной книги (серии «Детский проект», «Будь, как я», «Жизнь замечательных детей» и др.). Интересным опытом новой публицистики стала «Книга советов по выживанию в школе» Э. Веркина, ведущей проблемой которой стала проблема позиционирования себя в коллективе. Рисуя типичные ситуации, бывалый школяр сопровождает их советами о том, как не стать изгоем в классе и избавиться от комплексов.

Влияние документалистики повлекло появление книг автобиографического характера – «Детство Левы» Б. Минаева, «Похороните меня за плинтусом» П. Санаева. Эти книги объединяет мысль о том, «как трудно быть ребенком», и глубинный протест против деспотического мироустройства. Санаев с болью разоблачает опасность тиранической любви родных, последствия для ребенка семейного раздора, ожесточенной борьбы за его привязанность.

Б. Минаев в «Детстве Левы» («Мужской день»), стремится восстановить истаявший детский мир, который оставил «нежные шрамы» в душе и памяти. Автор описывает уходящее детство, нелегкий путь взросления как важную человеческую пору – преимущественно через события. В книге предстает годовой цикл жизни мальчика, с постепенным расширением и освоением

мира и важными открытиями: незамысловатые приключения в своем доме и дворе, манящий мир кино, библиотеки, сада, дачи, деревни. Рассказчик описывает процесс узнавания людей – родных, друзей, соседей, но больше стремится понять себя – совсем не идеальную натуру. Героя тяготит неспособность к общению; его индивидуальность и творческий потенциал оказываются не востребованными. Однако одиночество питает душу.

В автобиографической повести «Промелькнет навсегда» В. Попов подчеркивает самоценность каждой поры детско-подросткового и юношеского бытия. Он отразил запомнившиеся своей остротой и глубиной переживания, события, семейные истории, счастливые миги полноты бытия и первые драмы несовпадения с кругом ровесников, процесс складывания своей иерархии ценностей, напряженный творческий поиск. Замечательно передано неторопливое расширение пространства и параллельное простиранье взгляда внутрь себя. Всем ходом повествования – припоминая драгоценные детали, живительные мелочи, воссоздавая запахи, движения, цвет, звуки – автор доказывает значимость собственного видения, его заведомой замедленности. Он настойчиво подчеркивает свою индивидуальность, усугубляющую разлад с общим вектором. Но одиночество не только драматично, но и благодатно. Спасением от бездуховности и стандарта стало «словотворчество».

Путь становления творческой личности предстает в романе М. Нисенбаума «Теплые вещи». Его сквозным образом стала книга – ресурс духовно-интеллектуальной жажды героя, толчок к творчеству. Смена круга чтения – А. Блок, С. Черный, Р. Бах, Н. Гумилев, С. Соколов – определяет личностное развитие юноши, его освобождение от влияний. Том китайской поэзии открыл герою самого себя и спас от пошлости мира.

Документальная повесть А. Гезалова «Соленое детство» воссоздает портрет детдомовского детства. «Соленым», слезным его сделали безразличие воспитателей, жестокость ровесников, унижения, борьба за свое достоинство. Полезны нехитрые советы по обустройству жизни.

В детско-юношеской книге упрочился сюжет с особым или незаурядным героем. Отождествление себя с персонажем, переживание сходных эпизодов определяет компенсаторный эффект – признание личного несовершенства, принятие неуспеха и вера в возможность с ним справиться, преодоление одиночества, страхов и комплексов.

В ряде детских книг устойчиво воплощается мотив уникальности каждого, внушается императив принятия несхожести. Авторы показывают трудность и отрадность преодоления стандартного восприятия. И. Понорницкая в повестях «Школа через горку» и «Эй, рыбка!» поднимает тему неординарного ребенка, исследует столкновение индивидуальности с действительностью, воссоздает настоящую школу выживания в чуждой среде. Героини Понорницкой исповедуют идеализм и свободу, отстаивая свою уникальность наперекор жестокости внешнего мира и даже обретая единомышленников. Героиня повести «Эй, рыбка!» переживает момент осознания собственной индивидуальности, поняв, что не вписывается в

общий ранжир – обликом, поведением, чувствами. Жанка живет в экологически, нравственно и духовно неблагополучном мире. Столкновение с подлостью, предательством, преступлением ускоряют ее взросление. Аналогия с погибшими в агрессивной среде рыбками углубляет драму утраты иллюзий.

В повести «Школа через горку» Понорницкая исследует тему столкновения маленького человека с жестоким миром. Четвероклассница Света оказывается нежеланной новенькой в классе. Враждебность ровесников базируется на зависти к одаренности, успеху. Конфликт индивидуальности и коллектива-стаи усугубляется безучастием взрослых.

Описывая драматическую ситуацию, авторы учитывают неизменную тягу детей к счастливому разрешению коллизии и изображают исцеление маленьких героев. Так, построенный на реальных событиях, цикл рассказов Н. Назаркина «Изумрудная рыбка. Палатные рассказы» воссоздает жизнь детской больницы «изнутри», рисует мир больных детей, с их особой ментальностью, мечтами, специфическим времяпрепровождением в замкнутом пространстве палаты. Ребята заглушают боль чтением. Автор не таит и возможности трагического исхода, убеждая в необходимости «перемогать» несчастье. Зеленая пластиковая рыбка стала символом борющегося за жизнь детства. Схожую ситуацию описала Ю. Кузнецова в «Выдуманном жучке».

В повести О. Раина «Слева от солнца» помощь суперхакера Генки своей подруге Варе в ее выздоровлении, помогает и самому подростку ощутить притягательность добра, равнодушия, утвердиться в новом качестве «спасателя» и вконец избавиться от черствости и сугубого практицизма.

Авторы доказывают, что мир вовсе не благостен, а конфликтен, однако драмы преодолимы, проблемы изживаемы. Компенсаторный эффект знакомства с особыми героями состоит в том, что часто именно они становятся продолжателями добротворения, истинными спасителями других: в повести Е. Мурашовой «Гвардия тревоги» условно-фантастический сюжет с отсылкой к гайдаровской традиции помогает подчеркнуть органичную тягу подростков к сотворению добра и бескорыстной помощи нуждающимся – благодаря инновационному биоэлектронному устройству. Наиболее подходящим «звеном» сверхсовременного гаджета стала больная Полина.

Духовной победой над колоссальным напором зла в собственной душе венчается сюжет другой повести Мурашовой – «Одно чудо на всю жизнь». Озлобленный Генка, замысливший с помощью уникального дара инопланетянина Уи вылечить братьев, испытает благотворное воздействие «чуда – одного на всю жизнь». Общение Лиса с реальными и внеземными ровесниками убеждает его в возможности доброго деяния, бескорыстия, сострадания, что приводит к сдвигу в его душе и в отношениях с миром.

В повести М. Петросян «Дом, в котором» сродни героическому постоянное внутреннее противостояние злу и поддержание более слабых ребят подростком Сфинксом. Понимание им необходимости обрести свой Путь, совершить индивидуальный выбор диктует одухотворяющее решение

остаться в несовершенном реальном мире и помогать обитателям Дома: спасти от боли и одиночества обреченных на болезни и инвалидность. Впечатляющим итогом этой победы явились состоявшиеся судьбы ребят из серого Дома.

Подтверждением интереса к нестандартным героям является история детдомовца Бриги из повести Н. Ковалевой «Зима и лето мальчика Женьки». Открытый, порядочный, честный, он оступается, но упорно противостоит обольщению улицы. Устойчивость ему дают музыка и книги.

Необычные герои – неловкие, некоммуникабельные, презираемые большинством – предстают и в книге «Грибной дождь для героя» Д. Вильке. Центром сюжета становится открытие «чужого» как своего. В книге очерчена актуальная ситуация: на излете детства герои пережили опасный соблазн дурного поступка: вполне добропорядочные подростки неожиданно для себя, повинувшись инстинкту стаи, перешли черту безобидного развлечения. Испытанная ими неловкость, осознание чужой уязвимости бередают совесть и становятся шагом на пути вочеловечивания.

Новую трактовку получила школьная тема. Неоднозначное состояние современной школы запечатлено в книгах Е. Мурашовой «Класс коррекции», «Гвардия тревоги». О. Раин в повести «Отроки до потопа» в рамках авантюрно-детективного сюжета исследует историю взросления, сложности взаимоотношений подросткового мира, проблемы выбора и самоопределения. В ходе испытания на верность истине и чести Сергей взрослеет, ощущает ответственность – за себя и друзей, выбирая путь добротворчества, и в итоге обретает счастливое чувство родства с семьей, с миром.

Повести А. Жвалевского и Е. Пастернак «Шекспиру и не снилось», «Время всегда хорошее» дают разные ракурсы школьной жизни. Условный сюжет обмена эпохами двух подростков позволяет сравнить школу прошлого и будущего: оба освоятся в новых временах, убедившись, что они – всегда хорошие, а их качество зависит от людей и их поступков. Прием параллельного показа вспыхнувшей заснеженным весенним днем симпатии нынешних подростков и давней школьной истории их родителей в повести «52 февраля» помогает увериться в неизменности чувств, связи поколений.

Ироничный срез жизни нынешней школы предстал в своеобразной эпопее школьной жизни «Записки выдающегося двоечника» А. Гиваргизова, в книгах Т. Крюковой «Потапов, к доске!», К. Драгунской «Целоваться запрещено», построенных на абсурде, утрировании, гротеске.

Новый поворот семейной теме задают повести Д. Сабитовой, глубоко и тонко развивающей мотив обретения семьи («Три твоих имени»), Ю. Кузнецовой «Где папа?», Аи эН «Дом Пи». И. Краева в повести «Баба Яга пишет» стилизует переписку московской бабушки с заокеанским внуком. Эксперимент с формой позволяет показать взаимное открытие их миров.

Иллюстрацией жанровых поисков современной подростково-юношеской литературы служит фэнтези. Видовое разрастание этой формы подтверждает разработка христианского фэнтези Ю. Вознесенской. Действие романа «Путь

Кассандры» происходит в будущем. На затопленном после ядерной катастрофы островке люди живут в скудном суррогатном мире жуткого тоталитарного государства под началом Мессии, строя иллюзорную «реальность». Фабула убеждает в безусловности духовного начала.

М. Аромштам в книге «Легенда об Ураульфе, или Три части белого» создает условное, но при этом географически и социально сложно структурированное пространство Долины, Леса, Гор, Вершины; бытие населяющих их племен, сложный клубок противоречий. После победы объединенного воинства под предводительством доблестного Ураульфа настало новое время: солнце вновь стало белым, умножая добро.

Таким образом, новая детская литература демонстрирует разнообразие творческих поисков, жанрово-художественную пестроту, обилие занимательных фабул, острых интриг, глубоких вопросов, новое осмысление классических мотивов и тем самым – свою жизнеспособность.

Современные авторы стремятся воплотить процесс прощания с отрочеством и его иллюзиями – детской верой в безусловность счастья и добра. Они предлагают разные выходы из одиночества и дискомфорта подросткового бытия – через пробуждение интереса к другим, заботу о них, занятия творчеством, через книги, музыку, веру и любовь.

Васильев И.Е.
г. Екатеринбург

Творческие приоритеты А.П. Бондина: установка на достоверность
Creative priorities AP Bondina: installation on the accuracy

Аннотация: В статье рассматривается художественная аксиология уральского писателя А.П. Бондина с точки зрения его предпочтений в области литературной эстетики. Показано, что главенствующим вектором творческой стратегии Бондина является установка на достоверность. Отсюда опора на конкретно-исторические детали и реалистическую мотивацию сюжета. Человек изображается во взаимодействии со средой и в рамках правдоподобных жизненных обстоятельств, формирующих его характер.

Ключевые слова: Автор-рабочий, достоверность, правдоподобие, реализм, историзм, бытописание.

Abstract: The article discusses the artistic axiology of Ural writer A. Bondin in terms of preferences in the field of literature aesthetics. It is shown that the dominant vector of Bondin's creative strategy is focused on the accuracy. Hence the reliance on the historical details of the plot and realistic motivation. Human is portrayed in the interaction with the environment and under the specious life circumstances that shape its character. As a result, genre acquires the features of everyday life describing.

Key words: Author-working, reliability, credibility, realism, historicism.

А.П. Бондин – уральский писатель-самородок, вышедший из народных недр. Начав как самодеятельный автор-рабочий, Бондин постепенно приобрел известность и в 1934 году стал членом Союза писателей СССР. Он

начинал со стихов, затем стал создавать пьесы и даже снискал славу «первого уральского драматурга» пьесой «Враги», но все-таки в 1920-е годы перешел на прозу. В это время Бондин сотрудничает с прессой и публикует журналистские материалы в газетах «Уральский рабочий», «Нижнетагильский рабочий». Возможно, журналистская закалка с ее требованиями точности, опоры на реальные факты сказалась на творческих приоритетах начинающего прозаика, выражающихся в тяге к безусловности изображения, желании быть объективным и правдивым в своих художественных выкладках. Быстро определился и предметно-тематический спектр его творчества, высвечивающий мир рабочего человека.

Помотавшийся по свету, поработавший на множестве рабочих специальностей от простого подручного до токаря и слесаря железнодорожного депо, Бондин прекрасно знал жизнь рабочего люда, что в немалой степени помогло в создании серии небольших рассказов о тружениках-железнодорожниках: машинистах и стрелочниках, табельщицах и сторожах: «Табельщица», «Стрелочник», «Сусанна», «В кавычках», «Переполох», «Сон Ивана Швыряева» и др. Они основаны на реальном жизненном материале, персонажи имеют своих прототипов, знакомых автору живых людей. Конкретику изображения подчеркивали подзаголовки: «Из жизни маленькой станции», «Рассказ старого рабочего», «Из цикла портретов некоторых лиц» и т.д. Автор рассказов отвергал вымысел как пустое украшательство и настаивал на достоверности сообщаемого.

Основанные на доподлинном знании профессиональных забот и быта рабочих, незатейливые по форме, добрые по тональности (все это помогало устанавливать короткий контакт с читателями) рассказы создавали почву для повестей «Уходящее», «Связчики», «Матвей Коренистов», появление которых свидетельствовало о писательском росте автора, формировании собственного литературного стиля, расширении его художественного кругозора.

Проблематика произведений этого цикла видоизменяется. В поле писательского зрения попадает все больше сложных явлений и противоречий в рамках популярного тогда конфликта между старым и социалистическим образом жизни. Так, в повести «Уходящее» (1928) Бондин исследует дореволюционный быт, оценивая его негативно. Он выводит образ подрядчика Кубасова – стяжателя и хищника. Тот ненавидит окружающих, обманывает рабочих, мучает близких (доводит до самоубийства собственную сноху Машу). Драматически напряженный путь проходит герой повести «Связчики» (1930) Яшка Бурков: от сироты-беспризорника и пособника профессионального вора до человека, избавляющегося от своего темного прошлого. Домостроевский опыт прошлых лет довлеет над героем повести «Матвей Коренистов» (1928-1934), не принимающего жизненного выбора своих дочерей.

В прозе Бондина нередки сюжеты о нелегкой женской доле. Жертвами людей злой воли и гнетущих условий обывательского быта показаны героини рассказов «Семерка» и «Табельщица». Эта проблематика актуализируется и в романе «Ольга Ермолаева», опубликованном в окончательной редакции уже

после смерти Бондина в 1940 году. Как это чаще всего бывает у Бондина, героиня здесь – человек трудной судьбы: она рано потеряла отца, испытала нужду. Отчим, который хорошо относился к Оле, погиб на шахте. Потом было неудачное замужество. Лишь ближе к концу романа жизнь Ольги налаживается: она находит себя на работе, предлагая новые техники многостаночного обслуживания, обретает надежды на личное счастье.

Образ Ольги окружен авторской симпатией и наделен многими достоинствами: нравственной чистотой, душевным благородством, скромностью. Он убедительно вписан в бытовую и исторический контекст времени. Перед читателем проходит не менее четырех десятков лет, на протяжении которых Ольга росла, формировалась под влиянием обстоятельств и жизненных перемен.

Своеобразие произведений Бондина во многом связано с уральской спецификой. Герои действуют и живут на родной земле, они проявляют свой уральский менталитет. Это особенно очевидно в случае с романом «Лога», в котором бытовая сторона жизни старателей, специфика труда обуславливают их психологию и поведение. Работа над романом подтверждает стремление автора опереться не на вымысел, а на факты и события, имевшие жизненную подоснову. Эти факты и жизненные ситуации он собирал, изучая жизнь старателей на прииске «Красный Урал» в 1928-1929 годах. Бондин позже писал: «Я поставил себе задачу изучить на месте жизнь приисков, добавить к тому то, что я узнал во время скитаний по Уралу». Роман построен по типу семейной хроники, описывающей жизнь двух поколений искателей Скоробогатых.

Интерес Бондина к Земле уральской и населяющим ее людям со своим неповторимым самосознанием и «духовной оседлостью» (Д.С. Лихачев) был одновременно и интересом к истории. В романе «Лога» Бондин изобразил судьбы золотоискателей конца XIX – начала XX века, их поиски счастья и горькие разочарования, а в романе «Ольга Ермолаева» – жизнь рабочих медного рудника до и после революции 1917 года. Тяга к историческому дискурсу свидетельствует о стремлении быть как можно ближе к натуре, избегая вымысла и фантазийных деталей.

Особая страница в творчестве Бондина – произведения для детской аудитории. В повести «Моя школа» (1934) повествование построено от лица автора, вспоминающего о своем детстве. Мемуарно-биографическая основа позволяет выстроить хронологическую цепочку событий, участником которых был мальчик Бондин. Так вводится историческое содержание, пропущенное через призму детских и юношеских восприятий. Живое свидетельство усиливает эффект достоверности, убедительности изображения, имеющего документально-художественный оттенок. Вымысел здесь присутствует в минимальном виде. Образы строятся на базе живого социально-исторического опыта автора и нацелены на фактическую сторону, на передачу действительного течения событий (того, что было на самом деле). Бондин точен в описании быта рабочих семей конца XIX века с их нуждой, скудными радостями, выматывающим трудом. Драматизмом дышат

страницы, на которых повествуется о сиротской участи обездоленных детей, оказавшихся в приюте, о нелегком добывании подростком хлеба насущного, об опасных условиях труда на демидовских заводах и царящих там диких порядках.

Итак, характеристика творческих принципов А.П. Бондина свидетельствует о тяге к созданию атмосферы достоверности посредством точного изображения, социально-бытовой, социально-исторической и психологической конкретики. Бондин – это, безусловно, проявление социального бытописательства, использующего очерковость письма с натуры. Активизация иساتельного изображения переключает внимание на человеческое окружение и обстановку действия, характеризуя социальный климат и нравственно-поведенческое состояние среды. Жизненные характеристики нужны для сюжетных мотиваций и колорита, они обнаруживают вдумчивую аналитичность Бондина, склонность к бытовому правдоподобию.

Вахницкий И. В.

г. Челябинск

Пир, хозяин-оборотень и магические слуги
Pier, master-werewolf and magical servants

Аннотация: В статье разбираются мотивы пира, хозяина-оборотня и магических слуг в творчестве американского писателя-фантаста Кларка Эштона Смита (1893-1961).

Ключевые слова: Кларк Эштон Смит, мотив.

Abstract: the article analyzes motifs of a feast, host-shapeshifter and magic servants in fiction of an American writer Clark Ashton Smith (1893-1961).

Key words: Clark Ashton Smith, motif.

Относительно сюжета о хозяине-оборотне и магических слугах, из литературных источников вдохновения Кларка Эштона Смита мы наверняка можем назвать «Жизнь Аполлония Тианского» Флавия Филострата (сам Аполлоний упоминается в рассказе «Конец рассказа»), а именно повествование о посещении индийских мудрецов (III, 27) и повествование о эмпусе-ламии (IV, 25) [1]. В гостях у индийских мудрецов Аполлоний наблюдает автоматических слуг — четыре «пифийские треножника» из чёрной меди. Два из них источают вино, третий холодную воду и четвёртый горячую. Треножники сами смешивают вино в нужных пропорциях и предлагают гостям кубки по кругу. Этот эпизод, в свою очередь, отсылает к «Илиаде» (XVIII, 373-379; 418-420). Бог-кузнец Гефест создаёт самодвижущиеся золотые треножники, которые сами перемещаются на пир богов и обратно в обитель Гефеста; а также золотых служанок, выглядящих как живые красивые девушки (ζωῆσι νεῖνισσιν ἐκυῖαι), обладающих «разумом, силой и голосом», обученных богами «знанием дел» (ἀθανάτων δὲ θεῶν) (Перевод по Гнедичу [2] и Беннеру [3]). Более подробно о

других изобретениях Гефеста см. Грейвс [4], о тождестве кузнечного ремесла и магии см. Элиаде [5].

Но более примечательно повествование об эмпусе-ламии. Практически идентичный сюжет видим мы в рассказе «Конец рассказа» (1930). Менипп, один из учеников Аполлония, идёт по дороге и встречает прекрасную девушку, которая клянётся, что давно его любит, и зовёт к себе в гости в предместье Коринфа. Менипп, приходит к ней по вечерам, слушает её прекрасные песни и пробует вино, «которого в жизни не пил», влюбляется в неё и решает жениться. Аполлоний сразу понимает, что его ученик был пленён нежитью, увещевает его словами, а затем, является на свадебный пир и разрушает магические чары. Исчезает золотая и серебряная посуда, кравчие, повара и иные слуги, эмпуса остаётся одна и умоляет Аполлония не раскрывать далее её истинной природы. Но Аполлоний вынуждает её признаться, что на самом деле она намеревается удовлетворять с Мениппом свою похотную страсть, а затем откормить и съесть его. Аполлоний называет эмпусу змеей.

Здесь мы обнаруживаем, насколько нам известно, никем из исследователей не вскрываемую параллель между хромотой и магическими слугами. Хромой Гефест имеет золотых служанок, хромя ламия имеет слуг, хромой чёрт имеет чёртову куклу. Однако в данной статье мы не берёмся утверждать, является ли это объективной мифологической параллелью или случайным совпадением.

Фрагмент из Флавия Филострата цитируется Яном Потоцким в «Истории Мениппа-Ликийца» на «Одиннадцатый день» [6]. Один из персонажей читает издание «Жизни Аполлония Тианского» и на ходу переводит на испанский. Он предваряет чтение заявлением, что древние называли духов, ведьм и оборотней эмпусами, лярвами и ламиями. Сам Кларк Эштон Смит в стихотворении «Литания Людара к Тасайдону», идущем эпиграфом к рассказу «Смерть Илалоты» из цикла «Зотика», артикулирует представление о том, что ведьмы после смерти получают силу наводить иллюзии, доступную только ламиям, и в «зловонных катакомбах начинает сиять отвратительная любовь», а в теле самого рассказа добавляет, что ведьмы после смерти могут стать и вампирами.

Этот же сюжет мы видим в стихотворении «Ламия» Джона Китса [7]. Здесь ламия тоже имеет облик змеи. Несомненно, что Китс сближает *lamia* с лат. *lamentationem*, так что ламия у него из антагониста превращается в трагического плачущего героя.

Как и Флавий Филострат, как и Ян Потоцкий, Кларк Эштон Смит в цикле «Аверуан» активно прибегает к художественному приёму рассказа в рассказе. «Конец рассказа» начинается с заявления, что всё нижеследующее представляет собой заметки Кристофа Морона, исчезнувшего в 1798 году. Весь последующий текст закавычен и ведётся от первого грамматического лица. Сбившийся с пути рассказчик во время бури натывается на монастырь, укрытый в лесу. Настоятель его оказывается радушным хозяином, интеллектуалом, библиофилом и знатоком древних языков. Он знакомит

рассказчика с монастырской библиотекой и, среди прочих неизданных манускриптов, показывает небольшую тетрадь. На вопрос рассказчика о содержании тетради настоятель говорит, что над ней довлеет дьявольское проклятие, что любой, прочитавший её, окажется в страшной опасности как телом, так и душой, и призывает никогда более не касаться её и не вспоминать о ней. На следующий день Кристоф Моран прочитывает тетрадь. Текст написан на старофранцузском и повествует о Жераре, графе де Вентильоне, который перед свадьбой на прекрасной девушке отправляется в лес и встречается там сатира. По совету сатира граф отправляется в развалины замка и исчезает в них навсегда. На этом тетрадь заканчивается. Кристоф Моран приходит к заключению, что речь в тетради идёт о тех самых руинах замка Фосефлам, которые он видел недалеко от монастыря. Он отправляется в замок и через потайной коридор попадает в некое место, «страну классических мифов, греческих легенд». Встречая по дороге сатиров, он доходит до мраморного здания с колоннами в роще, и служанки на древнегреческом говорят ему, что их хозяйка, Ницея, уже давно ждёт его. Ницея говорит, что давно любит его, и Кристоф Моран влюбляется в неё. Вечером служанки украшают здание и устраивают прекрасный пир. Затем врывается настоятель монастыря и при помощи молитв на латыни и святой воды разрушает чары, но Ницее удаётся скрыться. Рассказчик осознаёт, что он лежит не на прекрасном ложе в мифической стране, а на куче булыжников в развалинах замка. Настоятель рассказывает, что Ницея является древней ламией, создающей здесь свой иллюзорный дворец, что именно с ней в своё время сражался ещё Аполлоний Тианский. Но Кристоф Моран приходит к заключению, что ему всё равно, кем является Ницея, она внушила ему истинную любовь, и через время он решает вернуться в руины замка и найти её. На этом заканчивается его запись и весь рассказ.

Если следовать мотивному анализу, то этот рассказ являет эталонный сюжет «Хозяин-оборотень и волшебные слуги», имеющий многочисленные мотивные варианты в творчестве Кларка Эштона Смита. Мы считаем, что именно этот рассказ являет эталонный сюжет, так как а) в нём наиболее полно, на наш взгляд, представлены все мотивы, варианты которых в разных сопряжениях присутствуют в других рассказах; б) он ближе других к древнегреческому сюжету о ламии, широко эксплуатируемому в европейской литературе; в) в нём самом содержится прямая отсылка к древнегреческому сюжету через упоминание Аполлония Тианского.

Повествовательные единицы-мотивы можно представить следующим образом:

- 1) Гость
- 2) Дорога как локация
- 3) Дорога как действие (Попадание на пир)
- 4) Пир как локация (Пиршественный зал)
- 5) Пир как действие
- 6) Хозяин-оборотень

- 7) Магические слуги а) невидимость б) неестественность движений в) безмолвность г) безволие
- 8) Любовь\Пожирание
- 9) Спаситель
- 10) Спасение\Разоблачение
- 11) Реакция гостя

При этом повествовательные единицы можно разделить на 1) персонажи, 2) локации и 3) действия (в которые войдут и интегративные функции Барта, например, атмосфера происходящего) [8]. К персонажам будут относиться: гость, хозяин-оборотень, магические слуги, спаситель. К локациям будут относиться: дорога, пиршественный зал. К действиям будут относиться: попадание на пир, пир вместе с реакцией гостя, любовь, спасение\разоблачение с реакцией гостя.

Гостем может выступать любой персонаж. Это может быть как мужчина, так и женщина. Он может быть как один, так и в компании. Главной функцией этой повествовательной единицей является отношение к происходящему. Гость может осознавать, не осознавать или быть индифферентным к иллюзорности пира; испытывать ужас или восторг; радоваться или печалиться спасению; спастись или не спастись. Гость практически всегда присутствует в сюжете, за исключением сильно деформированных вариантов («Империя некромантов»).

Хозяином может быть ламия или ведьма, после смерти превратившаяся в ламию («Конец рассказа», «Смерть Илалоты»); вампир («Свидание в Аверуанском лесу»); демон («Чёрный Аббат Патуума»); некромант («Тёмный идол», «Империя некромантов», «Некромантия в Наате»). Хозяин может быть один или несколько: супружеская пара вампиров («Свидание в Аверуанском лесу»); двое друзей-некромантов («Империя некромантов»); некроманты отец и два сына («Некромантия в Наате»). Хозяин как повествовательная единица всегда присутствует в сюжете. Если хозяином выступает ламия, то функция любви в сюжете всегда тесно связан с ним и реализуется через пару «хозяин-гость», или через треугольники («Колдунья из Силера», «Смерть Илалоты»). Если хозяином выступает кто-то другой, то функция любви реализуется через гостя и другого персонажа («Тёмный идол», «Некромантия в Наате», «Остров Мучителей»), или через любовные треугольники («Чёрный Аббат Патуума»). Если хозяином выступает не ламия, то он выражает свои злые намерения в отношении гостей иронией. Например, Намирра притворно удивляется, почему гостям не нравится могильное вино, леденящая душу музыка скелетов и танец гигантских мумий на поверженных телах. Чёрный Аббат и супружеская чета вампиров, предоставляя гостям иллюзию свободы, насмешливо выражают сомнение в успехе любого их действия.

Спасителем может быть товарищ гостя, заранее предупреждающий его об опасности и затем прибывающий на помощь («Конец рассказа», «Морфилла»); один из гостей («Чёрный Аббат Патуума», «Свидание в Аверуанском лесу», «Смерть Илалоты»). Иногда спасителя может не быть.

Магические слуги имеют разную степень телесности. Это могут быть бесплотные тени («Свидание в Аверуанском лесу», «Чёрный Аббат Патуума»); воскрешённые мертвецы («Тёмный идол», «Империя некромантов», «Некромантия в Наате»); ученики мага («Колосс из Илурни»).

Повествование может вестись с позиции разных персонажей, причём грамматическое лицо не всегда совпадает с позицией [9]. Более того, за редким исключением, все рассказы Кларка Эштона Смита ведутся от третьего лица, но ярко представляют позицию определённого персонажа и очень редко «всеведущего автора». В различных рассказах повествование ведётся с позиции гостя; спасителя («Смерть Илалоты»); хозяина («Империя некромантов») и даже слуги («Империя некромантов»).

Ядром сюжета выступают повествовательные единицы: гость-оборотень, магические слуги и пир (и как локация, и как действие). Они обладают дистрибутивными и интегративными функциями. От них зависит и фабула, и атмосфера повествования. Хозяин создаёт локацию дороги и магическими действиями привлекает гостя на пир (дорога как действие), он является обладателем пиршественного зала (пир как локация) и руководит процессом (пир как действие), он управляет магическими слугами, он выражает чувство любви и\или намерение пожрать гостя, от него совершается спасение спасителем или самим гостем, с его разоблачением исчезает всё галлюцинаторное: дорога, зал, пир, слуги, любовь. Хозяин-оборотень и магические слуги представляют неразрывную пару.

Пир является центральным событием повествования. Здесь гость прозревает иллюзорность локации и слуг, сюда прибывает спаситель, здесь происходит спасение\разоблачение.

Библиографический список:

1. Филострат Ф. Жизнь Аполлония Тианского. М.: Издательство «Наука», 1985. Стр. 63; 84-85.
2. Гнедич Н. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1965
3. Selections from Homer's Iliad, with an introduction, notes, a short Homeric grammar, and a vocabulary. Allen Rogers Benner. New York. Irvington Publishers, Inc. 1903
4. Грейвс, Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс; Пер. с англ. К.П. Лукьяненко; Под ред. и с послесл. А.А. Тахо-Годи. – М.: Прогресс, 1992. - 620 с. стр. 62.
5. Элиаде М. История религиозных идей Глава XI, § 88
6. Потоцкий Ян Рукопись, найденная в Сарагосе. М., "Прозерпина", 1994. Пер. с польск. - Д.Горбов.
7. Keats John (1795–1821). The Poetical Works of John Keats. 1884. (<http://www.bartleby.com/126/36.html>) Режим доступа: 10.11.2015
8. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987.
9. Женнет, Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. М., 1998. – 472 с.

***Народный эпос и драма войны в прозе А. Платонова
(на примере рассказа «Крестьянин Ягафар»)
Folk epics and drama of war in the prose of A. Platonov
(for example, the story "the Farmer Agafar")***

Аннотация: Статья посвящена исследованию художественных особенностей военной прозы А. Платонова. Показывается, что в трагическую эпоху Великой Отечественной войны опорой для человека и народа, по мнению писателя, оказывается новое знание и сила.

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

Abstract: Article is dedicated to a study of the artistic special features of military A. Platonov's prose. It shows that in the tragic epoch of World War II support for man and people, in the opinion of writer, occurs new knowledge and the force.

Key words: A. Platonov, folklore, myth, epos, World War II.

Среди возможных вариантов рассмотрения проблемы народного подвига и народной трагедии в годы Великой Отечественной войны нами избрано творчество А. Платонова. Представляется важным проследить, как функционирует слово в художественном дискурсе Платонова с точки зрения его связей с мифологией и фольклором, через призму фольклоризма писателя.

Само явление фольклоризма литературы – это не просто проникновение в структуру литературного произведения отдельных элементов фольклора, но результат сложного процесса взаимодействия двух словесно-художественных систем, подчиненного определенным закономерностям, поэтому изучение проблемы соотношения литературы и фольклора как двух типов художественного сознания подразумевает два основных аспекта – историко-литературный и эстетический [3; 4].

Творчество А. Платонова становится понятным тогда, когда мы обнаруживаем в нем национальный «извод» общечеловеческих стихий, драм и страданий (подробнее см.: [1]). В центре его произведений – судьба народа. Платонов-художник стремится преодолеть поверхностное, недостаточно глубокое бытописание. Для него характерно такое эстетическое осмысление действительности, когда через созерцание, отбор жизненных фактов автор приходит к синтезу и художественному открытию. Вымысел и историческое содержание не противопоставлены в его произведениях, они подчинены решению разных задач [2]. Для творчества Платонова в целом применим тезис о том, что художественная правда может более адекватно отражать реальные события.

Особенно наглядно это предстает в военной прозе писателя (см. об этом: [6]). По признанию самого Платонова, события войны заставили его посмотреть на многие вещи по-новому: «Война меня многому научила» [5. С. 507]. Изучение этого важнейшего периода творчества А. Платонова,

по-новому раскрывающего его дар художника-мыслителя, философа, историка, необходимо проводить в контексте творчества писателя и взаимосвязях с историко-литературным процессом времени.

Книга «Под небесами Родины», подготовленная писателем в Уфе и изданная в январе 1943 года, включает шесть рассказов. В национальном сознании война и победа в ней всегда осмысливалась не только как историческое событие – это результат духовной силы народа. Изобразить внешнее воздействие исторических событий на человека не та задача, которая стояла перед Платоновым. Он стремился воплотить конкретно-историческое содержание военной эпохи в целостном образе человека. Война изменила художественные обстоятельства его произведений, но сверхзадача для него осталась прежней: постигать причины существования зла, его избирательности и могущества; искать истоки сил, которые могут противостоять хаосу смерти; определять героев среди тех, кто живет рядом с тобой.

Таковы рассказы «Божье дерево» (1943), «Крестьянин Ягафар» (1942), «Одухотворенные люди» (1942), «Сампо» (1943) и др. В них Платонов размышляет над проблемой исторической памяти и высшей справедливости: кто войдет в вечность, а кого забудут? И приходит к выводу: «помнить надо то, что забывается», так как то, «что незабвенно, останется навечно и так» [5. С. 495].

Открывается сборник очерком-рассказом «Крестьянин Ягафар» – своеобразный знак особой признательности писателя башкирской земле, приютившей в трудные военные годы самого А. Платонова и его семью. Этот рассказ, написанный в Уфе, в записной книжке фигурирует под названием «Генерал Ефим»; первые названия в автографе – «Генерал Бабай», «Красноармейцы по хлебному делу».

Философское понимание войны доверено в этом рассказе старому «башкирину»: «Он был самым старым человеком в районе, а может быть, и во всей Башкирии, и его звали всего чаще не по имени – Ягафар, а по старости – бабаем, что означает по-башкирски дедушка, старик. От старости лет с бабая сошли все волосы – и с головы, и с лица, и он стал голым, мягким и нежным на вид, как младенец» [5. С. 35]. Здесь важно подчеркнуть, что в военной прозе А. Платонова детство получает оценочный эпитет «святое» и предстает сакральным пространством жизни. Это не столько особый возраст, сколько особое «качество» жизни и ее постижения. Печатью детства отмечены многие герои Платонова. Характеристики «по-детски», «как в младенчестве» даются вне зависимости от возраста. Взрослая жизнь оценивается у Платонова через прошлые истоки, «далекое» детство. В этом смысле значимой оказывается и этимология имени. *Ягафар* представляет собой вариант мужского арабского имени Джагфар, в переводе на русский – «райский ручей, родник, река», что придает персонажу мифологическую и философскую глубину.

«Всемирной войны бабай тоже не испугался: он давно чувствовал, что где-то посредине земли зреет смертное зло, и теперь оно вышло наружу, в

войну, как и должно быть. Бабай чувствовал нарастающее всемирное зло по людям, по томлению их мысли, по содроганию их тихих сердец, все более скупое берегущих свое счастье, свое семейство и свою родную землю – все, что будет скоро удалено от них и страдать отдельно в бедствии. Бабай чувствовал это по людям, подобно тому как можно угадать перемену погоды по небу» [5. С. 35]. Это мысли и самого автора, они созвучны его довоенным размышлениям и художественным опытам.

Платоновская парадоксальность определяет и дальнейшую логику развития мысли старика: «После наступления войны бабай даже обрадовался, потому что до войны зло было далеко и скрытно, а теперь настала пора уничтожить его вблизи, в жизни, чтобы люди больше не боялись жить на свете, чтобы они не томились больше в разлуке с родными, не горевали от разорения своих дворов, не мучались голодом и увечьем, – чтоб отошла от них тоска, непосильная для человеческого сердца. Теперь настало это время, и бабай обрел надежду, что эта пора минует и тогда будет счастье» [5. С. 35].

Художественная логика требует и следующего шага: необходимо подчеркнуть единство героя и людей, именно обращение к народному опыту поможет бабаю найти истину в новых условиях. «Он пошел в гости по дворам, желая быть вместе с народом в такое время; дома у него была одна жена-старуха, все мысли и слова которой он знал вперед на будущее до самого конца ее жизни, и потому ему нужны были другие люди» [5. С. 35–36].

Традиционный круг проблем: война и человек, нравственный выбор, подвиг и предательство – в платоновских рассказах детализируется. Постепенно меняется и фокус их рассмотрения: война как необходимая форма существования человека; на войне могут убить, но не только враги; что происходит с человеком и его душой на войне; подвиг – это случай или закономерное выражение сущности конкретной личности? Этот комплекс нравственных проблем, как и многие другие, находится в центре произведений военных лет. «Крестьяне, которые были помоложе бабая, собирались на войну и постепенно уходили из села – кто навеки, а кто на время, до возвращения после победы. Бабай провожал их, прощался с ними, горевал им вослед вместе с их родными, и совесть мучила его сердце» [5. С. 36].

Во многих своих произведениях Платонов обращается к проблеме кровной круговой ответственности поколений, в военных рассказах эта идея трансформируется в ассоциативную цепочку: «мать» – «дитя» – «воин» – «Родина». «Старуха, осталась во мне сила еще или нет ничего? – Жена жила с ним вместе полвека, пятьдесят второй год, и она должна знать, что осталось в ее старике, а что унесла из него жизнь. – Сам живешь, сам мучаешься, значит, силу свою чувствуешь, – сказала бабаю жена, – без силы человек не живет. А ты еще серчаешь на зло, а кто серчает на него, у того сердце твердое, хорошее, тот, знать, не скоро помрет» [5. С. 36].

Кажущаяся простота мысли автора («народ всегда прав») осложнена представлением А. Платонова о невозможности обладания правом «на

истину» одним человеком или даже целым поколением, если оно живет «слепо», неосознанно. «Бабай послушал жену и подумал, что она говорит ему правду. В гостях же ему говорили, что его жизнь теперь в том, чтобы собираться на тот свет, поближе к Магомету. А жена, с которой ему скучно было разговаривать, сказала ему то, чего другие люди не умели сказать, потому что они не знали и не любили его так, как знала его старая жена» [5. С. 36].

Именно мудрая жена дает все ответы на сомнения старика: «Куда тебе ходить, живи со мной на деревне. Чего тебе война: на войне сила тратится, а в деревне она рождается. Тут тоже забота будет, даром не проживешь». «Старый бабай опомнился и понял, что жена ему опять правду сказала – народная сила рождается в деревенской материнской земле, и войско народа питается от земли, распаханной руками крестьян, согретой солнцем и орошенной дождем» [5. С. 36–37].

Открытие герою особого знания накладывает на него и особую ответственность. Возникает тема избранничества: «Председатель, а вскоре за ним и другие сильные крестьяне – все ушли па войну, и бабай стал в колхозе председателем. Бабай хоть и ко всему привык за долгую жизнь, однако любил почетные, высшие звания и теперь молча утешался тем, что он председатель. Он полагал, что по военному времени это звание равнялось генералу, который командует всей рожаящей силой земли, кормящей армию и согревающей ее» [5. С. 44].

В результате простых и непростых действий, размышлений старик приходит к умозаключению о необходимости единства сил человека и природы. Все должно выступить на борьбу со злом: «Ты дурак, бабай, – сказал он в поучение самому себе. – Солнце гоняет ветер по земле, – значит, в нем сила солнца есть. Из ветра обратно можно тепло брать, – значит, можно зимой овощ рожать, яйцо, молоко и масло много давать... Я тут буду глядеть, чтобы у нас не дошло до последнего хлеба, я тоже буду мало-мало красноармеец по хлебному делу!» [5. С. 47].

А. Платонов создает свою эпопею о том, как герой из народа находит силы победить мировое зло. Эпопея предполагает, что герой олицетворяет собой весь народ и решает своими деяниями судьбу целого общества и государства. В эпопее создаются образы всепобеждающих героев, воспроизводится гармоничное соединение космических сил и деталей местного пейзажа, изображаются решающие битвы и подробности быта, рисуются лики богов и лица простых людей. Всё это рождает идею единства бытия космоса и человека, вечного добра, а также допускает возможность существования и временного сиюминутного зла. (Мир менялся, меняется и будет меняться, а борьба космоса и хаоса, созидающего порядка и разрушающего зла остается как закон бытия.) Современная эпопея изображает людей в собственном смысле слова, показывает реальное соотношение человека и природы.

Простые герои А. Платонова воплощают в себе всеобщее, всенародное содержание. Это достигается более сложным и иным путем, чем в древней

эпопее, не через идеализацию, а через особую условность, но главная мысль та же: прошлое и настоящее находятся в неразрывном единстве. Даже в тех случаях, когда старое знание «ветшает» и не отвечает требованиям современных проблем и задач.

Великая Отечественная война поставила перед всей страной и каждым человеком в отдельности умонепостижимые вопросы. Прежний опыт был недостаточен: «Если вспомнить военные произведения предвоенных лет, то в них верно только убеждение в непобедимости и побеждающей мощи нашего народа, но драмы войны в них нет» [5. С. 496–497]. Рассказ полон веры в силу народную, о которой А. Платонов писал в записных книжках: «В нашей войне знаменательно то, что даже человек слабый или ничтожный, даже ребенок, еще не осмысливший мир, обречен на подвиг, на честь и величие» [5. С. 496].

Судьба, память и душа – аксиологические константы рассказов А. Платонова 1941–1945 годов. Совесть, долг, и справедливость, по мысли писателя, победят забвение, так как всё это свойственно человеческому сердцу.

Библиографический список:

1. Голованов, И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX–XXI вв.). М.: Флинта; Наука, 2014. 296 с.
2. Голованов, И. А. Своеобразие художественного дискурса Андрея Платонова // Вестн. Омского ун-та. 2012. № 4 (66). С. 215-217.
3. Голованов, И. А. Слово – миф – фольклор в рассказе А. Платонова «Иван Жох» // Мир русского слова. 2012. № 1. С. 41-46.
4. Голованов, И. А. Художественный текст А. Платонова сквозь призму реальной и фольклорной истории // Учен. записки Забайкальского гос. ун-та. 2013. № 2 (49). С. 80-84.
5. Платонов, А. Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов / сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. М. : Время, 2010. 544 с.
6. «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2000. 960 с.

Горшков С.М.
г. Челябинск

Драма Ф. Шиллера на страницах романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» Friedrich Schiller's drama in

М.А. Bulgakov's novel "The Master and Margarita"

Аннотация: В одном из эпизодов романа «Мастер и Маргарита» М.А. Булгаков противопоставляет личностные качества театральных актрис качествам героинь, которых они играют, а также проводит параллель между сословным обществом конца XVIII в. и советским обществом 30-х гг. XX в.

Ключевые слова: отсылка, пьеса, мировая художественная культура, честь, достоинство, сословное общество, советское общество

Abstract: In one of the episodes of the novel “The Master and Margarita” M.A. Bulgakov opposes personal qualities of theater actresses to qualities of heroines, which they play, and he draws a parallel between the class society of the late XVIII

century and Soviet society in 30s. XX century.
Key words: reference, play, world culture, honor, dignity, class society, Soviet society

Одним из наиболее популярных направлений в булгаковедении является изучение связи творчества писателя с мировой культурой. Анализ многочисленных отсылок М.А. Булгакова к произведениям мировой художественной культуры позволяет понять как отношение самого писателя к ним, так и посмотреть на явления современной ему советской действительности сквозь призму ставившихся в этих произведениях проблем.

Двенадцатая глава романа «Мастер и Маргарита» («Чёрная магия и её разоблачение») завершается сценой публичного изобличения председателя акустической комиссии московских театров Аркадия Аполлоновича Семплеярова в связи с двумя молодыми актрисами, одна из которых, присутствовавшая вместе с его женой на представлении в Варьете, заявляет во всеуслышание по поводу обнаружившейся соперницы: «Теперь мне ясно, почему эта бездарность получила роль Луизы!» [1, 397]. По всей видимости, эта молодая девушка тоже претендовала на эту роль.

Исследователи единодушны в том, что под Луизой подразумевается героиня пьесы Ф. Шиллера «Коварство и любовь» Луиза Миллер [2, 283; 3, 345]. Однако вопросом о том, почему из богатейшего мирового театрального репертуара Булгаков использовал отсылку именно к этой шиллеровской героине, они не задаются. Попытаемся выдвинуть свою версию ответа на этот вопрос, обратившись к содержанию пьесы Ф. Шиллера.

Главными героями пьесы являются юная представительница мещанского сословия Луиза Миллер (первоначально пьеса называлась её именем), дочь придворного музыканта, и сын влиятельнейшего вельможи при дворе одного из германских государей XVIII в., дворянин и офицер Фердинанд фон Вальтер. Чистая и возвышенная любовь молодых людей друг к другу противостоит миру корысти, расчёта и интриг, царствующих в высшем свете, к которому по рождению (но не по духу) принадлежит Фердинанд фон Вальтер. С целью устроить выгодный брак сына с могущественной фавориткой главы государства отец Фердинанда предпринимает усилия по дискредитации чести Луизы, чтобы Фердинанд был вынужден (как дворянин и офицер) от неё отказаться. Однако прямые (и абсолютно беспочвенные) оскорбления в адрес девушки со стороны отца юноши (он называет её любовницей сына, небескорыстно принимавшей знаки его внимания, после чего Луиза падает без чувств [4, 377]) не достигают цели. Героиня пытается быть стойкой перед лицом испытаний (арест её отца) и когда ей намекают на то, что герцог, глава государства, может смягчить свой гнев по отношению к отцу, если Луиза одарит герцога знаками внимания, решительно заявляет: «Пусть всемогущий окажет тебе помощь, батюшка! Твоя дочь может умереть за тебя, но не согрешить» [4, 403]. Используя угрозу судебного преследования её отца, Луизу вынуждают написать любовное письмо другому мужчине, бросающее тень на её репутацию. Письмо ловко подбрасывают Фердинанду, что приводит к

трагической развязке истории: юноша отравляет и себя, и девушку. Перед смертью Луиза говорит ему, что умирает невинною [4, 453] и по-христиански прощает виновников своей гибели – и самого Фердинанда, и его отца: «Спаситель прощал, умирая... Бог да сохранит и тебя и его...» [4, 454].

Смысл использования Булгаковым отсылки к шиллеровской пьесе может быть двояким. Первый, на наш взгляд, довольно очевидный, заключается в том, что на роль шиллеровской героини, борющейся в пьесе за свои честь и достоинство, претендуют две актрисы. Для них эти понятия не имеют особой ценности, и которые готовы ради получения роли на любые компромиссы, в том числе на связь с женатым мужчиной, на что никогда не пошла бы Луиза Миллер. Иными словами, актрисы воплощают собой тот мир корысти, расчёта и интриг, которому в своих условиях противостояла Луиза Миллер. Обеим актрисам роль чужда по духу, что могло стать источником плохого сценического воплощения образа героини.

Второй, менее очевидный смысл, может заключаться в следующем. Несмотря на бессословный характер советского общества 30-х гг. XX в., в нём существуют могущественные люди (в лице того же Семплеярова), от которых зависит устройство судьбы других людей, в связи с чем возникает вопрос: чем новая эпоха принципиально отличается от сословного общества конца XVIII в., протестом против которого и стала пьеса Ф. Шиллера?

Библиографический список:

1. Булгаков М. Белая гвардия; Мастер и Маргарита: Романы / Предисл. В.И. Сахарова. – Минск: Юнацтва, 1988.
2. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / И. Белобровцева, С. Кульюс. – М.: Книжный клуб 36.6, 2007.
3. Яблоков Е.А. Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус. – СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2011.
4. Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. Ф.П. Шиллера. – Т.2. Драммы. – М.-Л.: Academia, 1936.

УДК 82-3
ББК 84 (4 Укр)

Гущин Ю. Г.
Сутягина А. Ю.
г. Ижевск

Из наблюдений над сопоставлением черновой и журнальной редакций рассказа В. Г. Короленко «Яшка»

(Природа жанровой трансформации произведения)

From the observation of comparison of roughing and coffee Editions story

V.G. Korolenko «Yasha» (Nature Genre transformation of works)

Аннотация: Впервые проведен сравнительный анализ черновой и журнальной редакций рассказа "Яшка" В.Г. Короленко, выявлены жанрово-стилевые доминанты произведения, восстановлена история его создания.

Ключевые слова: творческая история, сравнительный анализ черновой и журнальной редакций, история создания произведения, стилевые и жанровые доминанты текста.

Abstract: For the first time, a comparative analysis of the draft and magazine editorial story "Yasha" V.G. Korolenko, identified genre and stylistic dominants works restored the history of its creation.

Key words: creative history, comparative analysis of the draft and magazine editors, the story of creation, style and genre of the dominant text.

Творческая история и жанровая природа рассказа В.Г. Короленко "Яшка" исследованы, на наш взгляд, недостаточно. К тому же вопросы анализа рассказа рассматривались разрозненно, в отрыве друг от друга, а не в системе. Эти особенности в истолковании произведения заставляют еще раз обратиться к нему. Отметим, в частности, разноречивые во мнениях о жанровой природе этого произведения. Одни исследователи называют его очерком, другие – рассказом. К разбору "Яшки" обращались в разное время Г.А. Бялый, В.Е. Евгеньев-Максимов, В.Г. Ермушкин, В.И. Каминский, Л.С. Кулик, Р.А. Мазур, Н.С. Смолко, А.В. Храбровицкий.

Цель нашей статьи – выявить и проанализировать формальные и содержательные изменения в журнальной редакции рассказа Короленко «Яшка» по сравнению с рукописным вариантом, определить специфику направлений жанровой переработки произведения в творческой лаборатории мастера слова.

Рассказ "Яшка" описывает нравы и обитателей тобольской тюрьмы, которые Короленко наблюдал во время пребывания там с 25 августа по 11 сентября 1880 года, когда следовал этапом на новое место ссылки. О том, что место действия рассказа – тобольская тюрьма, убеждаешься при чтении автобиографической "Истории моего современника". Личность одного из заключенных – Якова-"стукальщика" – настолько сильно поразила писателя, что он тогда же, в тюрьме, сделал первые наброски к рассказу. Во время работы над рассказом Короленко был сделан также набросок "Идеалисты и реалисты", в публицистическом ключе противопоставляющий Якова-стукальщика и надзирателя Михеича. На это указывает тот факт, что запись находится в той же общей тетради, что и вчерне написанное произведение, и стоит в непосредственной связи с его содержанием. В этом отрывке сочинитель пытается осмыслить для себя существование в жизни двух противоположных типов – идеалиста Яшки и реалиста, "служебного человека" Михеича. Вполне вероятно, что писатель замыслил написать и специальную публицистическую статью на эту тему. Предполагать это позволяет и название наброска – "Идеалисты и реалисты".

Рассказ был послан автором в журнал "Слово", где и появился в феврале 1881 года (кн. 2) под заглавием "Временные обитатели подследственного отделения". В последующих изданиях рассказ носил заглавие "В подследственном отделении", а в полном собрании сочинений 1914 года Короленко дал ему название "Яшка". Судя по изменению заголовков рассказа, первоначально писатель планировал дать типы

обитателей подследственного отделения, но затем в центр произведения, независимо от воли его создателя, выдвинулась и стала главной фигурой Якова-стукальщика. Это одна из важных тенденций переработки рассказа. При сличении черновика с журнальной редакцией становится ясно, что рассказ был значительно переработан автором. В первую очередь это связано с тем, что писатель "снял", исключил многие, значительные по объему и публицистические по характеру отрывки. Писателем, в частности, был снят большой кусок текста, включающий в себя подробную характеристику Яшки-стукальщика: «При тех условиях, в каких мне привелось встретиться с Яковым, я не мог, конечно, вполне ознакомиться с религиозной догматической стороной тех убеждений, того прав-закона, за который Яшка принимает свое страстотерпство, и цель моего очерка – показать вам Яшку как человека, как подвижника. Мне удалось и то с величайшим трудом – разъяснить из разговоров с Яковым главнейшие так сказать устои его мирозерцания и из моих наблюдений я пришел к заключению /с которым, надеюсь, и вы согласитесь/, что в этом мирозерцании собственно догматическая сторона играла второстепенную подчиненную роль. Я убедился даже, что /в этом отношении/ Яков, голова которого и, вообще-то говоря, была очень и очень темна, – в последнем отношении был почти совершенный невежда. Священное писание знал плохо, обращался с ним весьма бесцеремонно, авторитеты, на которые он ссылался, были более чем сомнительного свойства. Говоря проще, я заметил вот что: Яков был в религиозном отношении эклектик. Догматика или вернее – обрядность давали ему обширное поле для иллюстраций современного «нечестия», причем он брал все, что годилось для этой цели, изобретал даже сам, что было надо, впрочем, в полной уверенности, что это есть где-то в писании, в сборнике и т.д. Но раньше, чем явилась надобность этих иллюстраций, было уже желание илл/юстрировать/, было отрицание. В этом страшном отрицании существующей жизни Яков исходил не из того обстоятельства, что в ней воцарился "неправильный четырехконечный крест" и "неправильное знамение щепотью". Нет. Жизнь была для Яшки тяжела. Вот что служило исходной точкой, и уже отсюда вытекала для Яшки необходимость объяснения причин этой тяжести. По своему умственному складу Яков бросался в область крестов, двуперстных сложений и т.д. для отыскания в этой области причин своих несчастий. Яков знает, что было время, когда 8-конечный крест и двуперстное сложение господствовали на Руси и они были изгнаны 4-х конечным крестом и сложением щепотью. Он знает, что рядом с последними знаменами, параллельно, вторглись в его жизнь начала, делавшие эту жизнь все тяжелее и горьче. И вот Яшка впадает в обычную логическую ошибку: *cum hoc ergo propter hoc* [1]. Не с осьми конечным ли крестом удалась из мира его счастливая доля, не с четырех-конечным вторглось в мир Яшкино горе-злосчастье.

Таким образом, Яков не был подвижником чисто религиозной идеи, которая и вообще-то рисовалась уму его смутно, неясно. Он только согласно своему разумению вооружался 8-конечным крестом, чтобы изгнать из своей жизни

темные силы, делавшие жизнь эту невыносимой. Вы увидите ниже из разговоров моих с Яшкой, что я имею право сделать это заключение в отношении к нему. Едва ли я ошибусь, распространив этот вывод и вообще на явление раскола. Есть, в самом деле, одно общее основание чисто религиозного свойства, которое прошло бы сквозь все бесчисленные секты. Такое основание есть, но оно коренится в жизни. Религиозная идея играет при этом подчиненную роль, ею пользуются для объяснения жизненных явлений, причем употребление, которое из нее делают бывает весьма разнообразно, иногда диаметрально противоположно.

В той же скорбной обители мне довелось встретить пример, который я приведу как подтверждение моей мысли» [2].

Как видим, в этом отрывке Короленко обращается к обстоятельствам создания своего рассказа, что, несомненно, доказывает его документальный характер. Писатель открыто формулирует цель своего сочинения, активно вторгается в текст, который носит, безусловно, публицистический характер. В этом же фрагменте он снимает и обращения к читателю. Художник пытается также осмыслить религиозные воззрения Якова и характер его протеста, уяснить его для себя. Короленко считает, что за религиозным протестом Якова кроются социальные причины, его вызвавшие. «Жизнь была для Яшки тяжка», и потому он пришел к «страшному отрицанию» ее через религиозный протест. Короленко правомерно распространяет свой вывод о социальном смысле протеста на явление раскола и возникновение других религиозных сект.

Показательно, что Короленко исходит не из требований форматирования текста: помимо снятия больших отрывков отказывается и от малых. В ней отсутствует, например, и еще один фрагмент, характеризующий религиозные воззрения Якова. "/Я не имел времени, да и условия были неподходящие для того, чтобы определить точно, каковы были убеждения Яшки в догматически религиозном отношении, поэтому я не могу сообщить вам, к какой секте, к какому толку надо причислить Яшку, да признаться, я и не считал эту т/ак/ сказ/ать/ классификационную работу интересной. Мне кажется, что суть явления, называемого расколом, лежит вовсе не в тех элементах, которые уже давно сложились, одеревенели в известной догме, которая поэтому самому легко поддается определению. Как увидите ниже, Яшка далеко не обладал готовыми формулами/" [2; л.23 об.].

Этот снятый Короленко в журнальной редакции отрывок представляет бесспорный интерес. Именно в нем писатель указывает на обстоятельства создания рассказа ("не имел времени, да и условия были неподходящие") [2; л.23 об.] и на то, что Яков-стукальщик – раскольник. Последнее обстоятельство позволяет обнаружить внутренние связи между "Яшкой" и "Чудной". Они скрываются не только в том, что в обоих рассказах перед нами проходят люди идеи (Гаврилов, Морозова, Рязанцев, Яков, Михеич), но и в подтексте: образ "чудной" рождает ассоциацию с знаменитой раскольницей Морозовой. Несомненен интерес Короленко в этих двух рассказах к данному религиозному явлению.

Исследователи, занимавшиеся русским расколом, всегда отмечают факт естественного перехода социальных исканий в протест против казенной церкви [3]. А.С. Пругавин писал также о явно демократическом характере раскола, который становился религией «закрепощенной и обездоленной массы» [4]. Исследуя движение так называемых "неплательщиков", он подчеркивал, что «они открыто называли царя антихристом», а чиновников – «слугами антихриста, посланниками его» [5]. Этот, казалось бы, социально-религиозный парадокс он объяснял тем, что «более сознательная часть народа не отделяет религии от жизни», так как в глазах этих людей религия является моралью и философией, этикой и социологией» [5; 3].

Важно отметить своеобразие воззрений Яшки, мировидение и поведение которого отличались от взглядов его собратьев по секте "неплательщиков". Образ центрального героя рассказа, безусловно, удался и свидетельствует о мастерстве В. Г. Короленко вести художественное исследование проблем современности, запечатлевая в оригинальных характерах их типологическую сущность в образе Якова-стукальщика. К примеру, отражён факт перехода социальных исканий "в протест против казенной церкви..." [3; 672]

В журнальной редакции писателем были сняты значительные отрывки текста (сложные синтаксически целые), большие и малые абзацы, предложения и отдельные слова. Классификация изменений здесь интересна сама по себе. В то же время она ярко вскрывает и иллюстрирует те тенденции переработки произведения, которые позволяют в свою очередь выявить своеобразие творческой лаборатории Короленко, принципы отбора и использования им жизненного материала, пути его художественного преобразования. Выявленные нами типы переработки произведения дают возможность увидеть перспективу изменений рассказа в проблемно-тематическом, сюжетно-композиционном и языково-стилевом отношениях.

Нами установлены и более мелкие сокращения текста, сделанные Короленко. В черновой редакции сказано: "Мимо окна проехал четырехугольный ящик на колесах, который везла плохая заморенная клячонка" [2; л. 4 об.]. В журнальной редакции представлен другой вариант: "Мимо окна проехал четырехугольный ящик, который везла плохая заморенная клячонка" [6]. Как видим, уточняющее словосочетание "на колесах" снято как избыточное, как повтор, как очевидный факт.

В черновой редакции было: "/Вот обстановка, в какой я встретил <...> Разбитое окно мы догадались заткнуть казенной подушкой. Камера стала от этого темнее и меланхоличнее, но запах уменьшился. Пока товарищ лежал, я мог ходить по своей клетке, когда я ложился – он [вставал] /"[2; л. 4 об.] Этот отрывок был Короленко зачеркнут, однако отдельные его элементы были восстановлены в журнальной редакции. "Мы заткнули окно казенной подушкой. Запах несколько уменьшился или мы притерпелись, – но только тоскливое чувство, внушенное нашей беспомощностью, тишиной и бездеятельностью одиночки, из острого стало переходить в тупое, хроническое..." [6; 149-150]. Помимо *сокращений* («вот обстановка, в какой я

встретил; пока товарищ лежал, я мог ходить по своей клетке, когда я ложился – он /вставал/») попутно отметим *замены* (разбитое окно – окно, догадались заткнуть – заткнули, запах уменьшился – запах несколько уменьшился) и *вставки* (или мы притерпелись, – но только тоскливое чувство, внушенное нашей беспомощностью, тишиной и бездеятельностью одиночки, из острого стало переходить в тупое, хроническое).

В черновой редакции читаем: "Мой товарищ, улегшийся было на своей постели, которую он покрыл арестантским пыльным и грязным тюфяком, – встал на ноги..." [2; л. 4об.] В журнальной редакции стало: "Мой товарищ, улегшийся было на своей постели, встал на ноги..." [6; 149] Благодаря сокращению текст стал, безусловно, короче, выразительнее, динамичнее. В журнальной редакции Короленко снял также еще один фрагмент: "Я заметил, что даже Михеич относился к Яшке враждебно, и это сначала меня удивляло.

Вообще, личность Яшки меня интересовала все более и более, и я стал следить за его стуком" [2; л. 8]. Этот публицистически открытый фрагмент был писателем снят, но впоследствии художественно воплощен в тексте, проведен там (в нем) через ряд эпизодов.

Итак, мы проанализировали некоторые типы сокращений Короленко отрывков текста и абзацев, предложений и отдельных слов. Однако они не исчерпывают всех изменений, предпринятых писателем. Помимо исключенных фрагментов и опущенных отрывков с элементами частичного использования следует отметить другую важную тенденцию при переработке черновой редакции. Она заключается в перекомпоновке эпизодов, диалогов, частей повествования, в изменении композиции.

Изменена была Короленко и композиция третьей по счету части рассказа. В рукописи сначала даются сведения о нарукавниках, а затем приведены диалоги повествователя с Михеичем и Яшкой о них. В печатной же редакции, в "Слове", в третьей части рассказа сначала следуют диалоги повествователя с Михеичем и Яшкой о том, что последний рамы в камере вышибает, а потом – "несколько слов о нарукавниках" [6; 163]. Сама перестановка эпизодов свидетельствует о совершенствовании художественного плана выражения: здесь сюжетное, а не фабульное течение событий, содержательна и сама организованная последовательность эпизодов.

Приведенные нами случаи изменения композиции все-таки далеко не все. Укажем и другие. В черновике Яков сам обращается к повествователю с просьбой "сотворить милостинку". Этот первый эпизод был снят, сокращен. Но был оставлен второй эпизод, в котором Яков благодарит своего благодетеля, но просит "сотворить хлебную милостинку". Некоторые структурные элементы первого эпизода вошли во второй. В частности: "Ироды-то меня на полуторной порции держат... Сам знаешь: что в ей, в полуторной-то порции... Гладом изводят. Да вот добрые люди поддерживают: спускают мне на веревочке ярушнички сверху-то. Спасибо, – не оставляют православные христиане" [6; 165-166].

Многочисленные изменения черновой редакции, в том числе и композиционного характера, были произведены Короленко и в

заключительной части произведения. В итоге мы указываем две наиболее важные тенденции, характеризующие переработку рассказа. Первая: сокращение, отказ от отрывков публицистического характера. Вторая – композиционные перестановки. Работа над произведением сопровождалась и другими моментами. Приведем примеры.

<i>ОР РГБ. Ф.135/1, Кор. 4.147.</i>	<i>Слово. – СПб., 1881. – Февраль.</i>
"В известные часы на дворе раздавалась команда..." (л. 5) (Здесь и далее выделено нами - Ю.Г., А.С.)	"В известные часы по двору проносилась команда..." (С. 150).
" Затем где-то на третьем дворе раздавался звонок" (л. 5).	" Под вечер где-то на третьем дворе раздавался звонок..." (С. 150).
" Каждый вечер, часов в 7 смотритель или его помощник обходят с караульным – офицером и конвоем солдат все камеры..." (л. 5).	" Ежедневно в 7 часов смотритель или его помощник обходили с караульным офицером и конвоем солдат все камеры..." (С. 150).
"Выпускали на время одинок подследственных или каторжных в цепях. Те еще солиднее прохаживались по коридору..." (л. 5).	"Выпускали на время подследственных из строгого тюремного заключения или каторжников в цепях. Последние еще солиднее прохаживались по коридору..." (С. 150).
"Другой умалишенный, остяк Тимошка, помещавшийся в первой камере у входа в коридор подследственных, был, казалось, любимцем Михеича" (л. 7).	"Другой умалишенный, остяк Тимошка, помещавшийся в первой камере у входа в коридор подследственных, пользовался некоторым благорасположением –Михеича" (С. 152).
"Молитв сколько знает", – ровно бы поп какой " (л. 7об.).	"Молитвы-то получше попа другого знает" (С. 153).
"Мы потребовали у начальства, чтобы нас отпускали гулять..." (л. 9).	" На третий день нашего заключения мы потребовали у начальства, чтобы нас отпускали гулять..." (С. 154).

В журнальной редакции Короленко стремится к конкретизации происходящего, уточняет время и место действия, очевидно, с целью придать повествованию достоверность, правдивость. Приведем примеры: раздавалась команда – проносилась команда; часов в 7 – ежедневно в 7 часов; одинок подследственных – подследственных из строгого одиночного заключения; был, казалось, любимцем – пользовался некоторым благорасположением; ровно бы поп какой – получше попа другого знает. В журнальном варианте писатель уточняет место и время протекания событий, их обстоятельства, например: под вечер, на третий день нашего заключения. Среди наиболее важных процессов переработки произведения можно отметить также закономерность уточнения, конкретизации.

К второстепенным обстоятельствам переработки произведения можно отнести тенденцию обобщения, типизации. Приведем примеры. В черновой редакции было: "Не говорю уже о заведомых посягательствах на

самое устройство аппарата. Так в Петерб/ургском/ доме предв/арительного/ заключения к нарукавникам прибавлен ремень, крепко притягивающий шею книзу" [2; л. 19]. В журнальной редакции говорится: "Я не говорю уже о заведомых посягательствах на самое устройство нарукавников. Бывают и такие. Так, например, иногда к ним прибавляют еще ремень, притягивающий шею книзу" [6; 164].

В черновом варианте сказано: "В этот день, во время поверки, Яков к обычным своим обличениям прибавил новое..." [2; л. 23] В журнальной редакции иначе: "Как-то однажды, в прекрасный, но довольно холодный день поздней уже сибирской осени, Яшка к обычным своим обличениям во время поверки прибавил новое..." [6; 167].

Как видим, в журнальной редакции Короленко снимает "точный адрес" - Петербургский дом предварительного заключения, заменяет конкретное указание ("в этот день") на неопределенное ("как-то однажды, в прекрасный, но довольно холодный день поздней уже сибирской осени"). Как видим, параллельно с линией уточнения, конкретизации существует и другая. Она отражает, может быть, неосознанное стремление художника (так как случаев ее проявления немного) снять определенные детали, удалить конкретику, обобщить результаты наблюдений и размышлений, увидеть в некоторых событиях повторяющиеся, типические черты. Подтверждением этой мысли отчасти является и отказ Короленко в одной из заключительных сцен от абзаца: "Стучал, оказалось остяк Тимошка. Добравшись кой-как /своими/ разбитыми ногами до своей двери, Тимошка колотил /стучал/ в нее концом палки"[2; л. 33 об.].

Разумеется, изменения, предпринятые Короленко, не остались без внимания исследователей. Так, Л.С. Кулик пишет: "В черновике очень много говорится о характере и содержании Яшкиного протеста, выясняется вопрос, является ли он подвижником чистой религиозной идеи. Все эти места в процессе работы над рукописью были значительно сокращены, а частично и вовсе опущены" [7].

Действительно, Короленко и сокращает текст, и исключает отдельные части. Однако, к сожалению, вне поля зрения исследовательницы оказался еще один из важных видов работы писателя – переосмысления эпизодов, их существенная переработка. Например, в черновой редакции зафиксировано, что Яков сам обращается с просьбой к повествователю.

– Слышь, Володимер, сказал мне как-то Яшка. Добрый ты человек: сотвори милостинку, Христову милостинку сотвори. Ироды-то меня на полуторной порции содарживают. Сам знаешь – что в ей в полуторной порции, – гладом изводят. /Да вот спасибо добрым людям: в окно бывает спускают же мне на веревочке. Поддерживает меня Бог и христиане православные.

Я дал коридорному несколько денег для передачи Якову, но на следующий день он опять остановил меня..." [2; л. 21]

Этот эпизод был Короленко снят, однако не полностью, не целиком. Некоторые его структурные элементы были использованы в другой сцене,

также обрисовывающей взаимоотношения повествователя с главным героем. Однако эпизод в журнальной редакции получил несколько иной смысл, другое освещение. В нем сказано: " – Слышь, Володимер, обратился ко мне однажды Яков. – Спасибо тебе, милостинку ты Христову сотворил: дал коридорному для меня... Да видишь вот, – не беру я *их*. Прежде, на миру – грешил, брал же в руки, а теперь не беру. Ты хлебную милостинку сотвори! Из теплых рук хлебная милостинка благоприятнее. Ироды-то меня на полуторной порции держат... Сам знаешь: что в ей, в полуторной-то порции... Гладом изводят. Да вот добрые люди поддерживают: спускают мне на веревочке ярушнички сверху-то. Спасибо, – не оставляют православные христиане" [6;165–166].

Как видим, в этом монологе использованы некоторые предложения из исключенного из текста отрывка: "Ироды-то меня на полуторной порции держат... Гладом изводят" [6; 165]. Любопытно и то, как этот эпизод воспроизводится в канонической редакции. В ней говорится:

"Однажды я дал коридорному денег, прося купить Якову, что ему нужно. Тот не понял и передал деньги непосредственно. После этого Яков остановил меня, когда я проходил по коридору.

– Слышь, Володимер, – сказал он. – Спасибо тебе. Милостинку ты Христову сотворил, дал коридорному для меня... Да, видишь вот: не беру я *их*. Прежде, на миру, грешил, брал в руки, а теперь не беру! Вот она тут на полу и валяются. А ты хлебную милостинку сотвори! Из теплых рук хлебная милостинка благоприятнее. Ироды-то меня на полуторной порции держат. Сам знаешь, что в ей, в полуторной-то порции... Просто сказать, что гладом изводят. Ну, да не вовсе еще Бог от меня отступился, – добрые люди поддерживают: вчера кто-то два ярушничка спустил на веревочке сверху-то. Спасибо, не оставляют православные христиане" [8].

Отметим в канонической редакции *замены* (обратился ко мне однажды Яков - сказал он; брал же в руки – брал в руки) и *вставки* (вот она тут на полу и валяются; просто сказать; ну, да не вовсе еще Бог от меня отступился). В заключительной редакции Короленко стремится к *конкретизации* обстоятельств происходящего: спускают мне на веревочке ярушнички сверху-то – вчера кто-то два ярушничка спустил.

Согласно этому эпизоду в журнальной и канонической редакциях получается, что сам повествователь, повинувшись внутреннему побуждению, решил помочь Якову. Между тем из рукописи известно, что он сделал это в ответ на просьбу самого Якова. Приведем еще пример. В черновом варианте повествователь сообщает о своеобразных психологических реакциях Якова:

– Вяжите, слуги антихристовы... Пошто душу христианскую губите, Ироды! Я вам не обвязался! Што вам надо от меня, беззаконники!..

В этот вечер мне не удалось более поговорить с Яшкой. Не видя его у дверного оконца, я заглянул в его камеру и увидел, что он "стоит на молитве". [2; 14 об.]

В журнальной редакции текст иной:

– Вяжи, слуга антихристов!.. (обращается Яков к Михеичу – Ю.Г., А.С.)
Пошто душу христианскую губите, Ироды!.. Я вам не обвязался...
беззаконники!..

Осенние сумерки, выползая из углов старой тюрьмы, все более и более сгущались в коридорах.

– На молитву пора, – сказал мне Яков, – прошшай!

Он отошел от двери, и когда я, спустя некоторое время, взглянул в его оконце, он уже "стоял на молитве". [6; 160]

Отметим, что и в этом случае Короленко перерабатывает текст: делает *вставки и сокращения* ("што вам надо от меня"). И в данном случае писатель переосмысляет эпизод, по-иному связывает монолог Якова с объективным повествованием. Если в первом случае после своего монолога Яков "встает на молитву", то во втором он прощается с повествователем после своих обвинений беззаконников и объясняет ему, что пора на молитву. Заметим попутно, что диалог вместе с тем конкретизируется. Если поначалу Яков относил свои слова к беззаконникам вообще, то в другом случае он адресует свои слова конкретно Михеичу.

Таким образом, сопоставление черновой и журнальной редакций убеждает в том, что Короленко были сделаны значительные формальные и содержательные, в том числе и композиционные, изменения. Он исключает в журнальном варианте отрывки (числом 23), посвященные характеристике Якова, религиозным воззрениям, формуле-идее, подвижничеству, "настоящим союзникам" и формам его наказания в тюрьме. Писатель отказывается от публицистического анализа взаимоотношений Якова и Михеича, повествователя и надзирателя, развернутой характеристики тобольского смотрителя тюремного замка.

К другой важной тенденции переработки произведения относится перекомпоновка эпизодов, диалогов и монологов, изменение последовательности предложений и фраз. В работе над рассказом имеют место два полярных, противоположных процесса переработки – уточнения, конкретизации (нами выявлено 24 случая) и обобщения, типизации (4 примера). Причем процессы конкретизации, детализации преобладают над закономерностями типизации, обобщения. Разумеется, писателем произведены и стилистические замены (35 случаев), но они выглядят менее важными по их значению, даже второстепенными на фоне содержательных и композиционных изменений. Главными же при трансформации черновой редакции произведения являются содержательно-смысловые и сюжетно-композиционные изменения.

Короленко исключает не только отдельные слова и предложения, но и целые абзацы, страницы, сложные синтаксические целые (23 случая). Тщательное изучение черновой редакции рассказа позволяет назвать несколько видов изменений: 1) исключенные фрагменты; 2) опущенные части текста с элементами последующего частичного использования; 3) измененные, исправленные части текста; 4) вставки (30 случаев). Удаление из текста частей, насыщенных публицистическими элементами, свидетельствует об

определенной метаморфозе, происшедшей с текстом: очерк превращается в рассказ. Важнейшими стилевыми доминантами рассказа явились описательность и психологизм, жизнеподobie и разноречие. Именно они и определили главные тенденции переработки произведения.

Библиографический список:

1. В переводе с латинского: «с этого, поэтому из-за этого».
2. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). (ОР РГБ). Ф.135/1, Кор.4.147, лл.24-24 об.
3. История русской литературы: В 4 т.- Л.: Наука, 1983.- С.672.
4. Пругавин А.С. Раскол вверху.- СПб., 1909.-С.61.
5. Пругавин А.С. Неприемлющие мира.- М., 1918.- С.14.
6. Слово.- СПб., 1881.- Февраль.- С.149.
7. Кулик Л.С. Сибирские рассказы В.Г.Короленко.- Киев, Изд-во АН УССР, 1961.- С.30.
8. Короленко В.Г. Полное собрание сочинений. - СПб.: Изд. А.Ф. Маркс, 1914.- Т.1. - С. 46-47.

Джаббарова Е. Я.
г. Екатеринбург

Имя собственное и местоимение в очерке М. Цветаевой «Эпос и лирика современной России (о В. Маяковском и Б. Пастернаке)»
The proper name and pronoun in sketch of M.Tsvetaeva "The epic and lyric of modern Russia (about Mayakovsky and Pasternak)"

Аннотация: В статье предлагается проследить соотношение имени и местоимения в очерке М. Цветаевой «Эпос и лирика современной России (о В. Маяковском и Б. Пастернаке)», а также рассмотреть основные черты прозы поэта. В анализируемом очерке выделяется несколько функциональных особенностей употребления имен собственных и местоимений. Соотношение местоимений «я» и «все» как способе сказать о поэтах. Разнонаправленное «мы»: массовое при разговоре о Маяковском и разделительное у Пастернака. И, наконец, имена собственные, выступающие, с одной стороны, как средство сказать о самом поэте, и с другой – как особый тип взаимоотношений.

Ключевые слова: Марина Цветаева, поэзия Серебряного века, проза, Борис Пастернак, Владимир Маяковский, местоимение, имя собственное, проза поэта.

Abstract: The article proposes to trace the relation between the name and pronouns in the essay of Tsvetaeva "The epic and lyric of modern Russia (about Mayakovsky and Pasternak), and to consider the main features of the poet's prose. In the analyzed sketch released several functional features of the use of proper nouns and pronouns: the ratio of pronouns "I" and "all" as a way to speak about poets. Multidirectional "we": it unites, when we talk about Mayakovsky and separates when the author speaks about Pasternak. Finally, proper names, on the one hand, can be used as a way for a poet to speak about herself, and the other hand, as a special type of relationship.

Key words: Marina Tsvetaeva, Silver Age poetry, prose, Boris Pasternak, Vladimir Mayakovsky, the pronoun, the proper name, prose poet, the poet's prose.

Определение прозы поэта неоднозначно и сложно, как сложно само явление, обозначение которого по сути оксюморонно. Не случайно при описании его жанрово-родовой природы обычно подчеркивается пограничный характер явления, которое современным исследователем определяется как «синтетически сложное образование, складывающееся на границе поэзии и прозы как своеобразное совмещение, наложение одного на другое» [1, 12]. К прозе поэта в творчестве Марины Цветаевой можно относить такие жанры, как очерк, трактат, статья, письма, записные книжки, но с известной долей допущения, поскольку «проза для Цветаевой отнюдь не убежище, не форма раскрепощения – психического или стилистического. Проза для нее есть заведомое расширение сферы изоляции, т. е. – возможностей языка» [2]. Именно это и не позволяет говорить о существовании строгих традиционных жанровых разновидностей и точных классификаций. А. Саакянц отмечает, что «прозу Цветаевой легче разделить по темам, нежели по жанрам, ибо в главных своих чертах она однородна. О чем бы ни писала Цветаева: защищала ли Маяковского от нападков белоэмигрантов, анализировала ли перевод «Лесного царя» Жуковского или описывала рождение Музея изящных искусств на Волхонке, — неизменным и главным действующим лицом всегда выступала она сама — поэт Марина Цветаева» [4]. Субъективность и стремление Цветаевой «стать действующим лицом», безусловно, важнейшая черта ее прозы, но не менее важен выбор других героев и причины этого выбора.

Очерк «Эпос и лирика современной России» появился в 1933 году в журнале «Новый град» (Париж, № 6,7) и является одним из примеров прозы поэта. Главными героями становятся Владимир Маяковский и Борис Пастернак – поэты, имеющие для Цветаевой особое значение. В письме к Борису Пастернаку 1927 года она пишет: «Маяковский – один сплошной грех перед Богом, вина такая огромная, что [нечего начинать], надо молчать. Огромность вины. Падший ангел. Архангел» [5, 571]. Из письма Пастернаку: «О безукоризненной вежливости же – вспомни Блока и Маяковского, обоих, кого бы я могла любить (теперь – нет). А с Маяковским – раннее утро на Б. Любянке, Кузнецком, громовой отклик: Цветаева! Я уезжала за границу – ты думаешь, мне не захотелось сейчас в 6 часов утра, на улице, без свидетелей, кинуться этому огромному человеку на грудь и проститься с Россией? Не кинулась, потому что знала, что Лиля Брик и не знаю что еще...» [5, 330].

Об особом отношении Цветаевой к Маяковскому свидетельствует также и цикл 1930 года, в котором Цветаева вписывает Маяковского в ткань времени и стремится его запечатлеть: «Много храмов разрушил, / А этот — ценней всего. / Упокой, Господи, душу усопшего врага твоего» [7, 405]. Сама форма молитвы в обращении к Маяковскому свидетельствует об особом отношении. В черновиках «Красной тетради» читаем: «Если бы я М<аяков>ского чувств<овала> мертв<ым> я бы постав<ила> {инстинктивно} его на перв<ом> месте из естественной {инстинктивной} вежливости к ушедш<ему> — желания хоть чем-<ни>б<удь>

вознаград<ить> за физич<еское> отсут<ствие> в жизни — твое место пусто, {тебя зд<есь> нет}, а ты у меня все-таки на первом месте — так умершему в некот<орых> любящ<их> семьях продолж<ают> ставить прибор, так славяне приносили св<оему> мертвец<у> красное яйцо на могилку {холм}| "накрыват<ь> на главн<ом> мест<е>" — То, что я так естественно, без всякой задумчив<ости>, проставляю первым» [6, 11]. Так, Владимир Маяковский действительно становится первым для Цветаевой, следует учитывать условия, в которых был написан очерк, и масштаб личности Маяковского для поэта. В статье «Игры слов и смыслов» А. И. Попова пишет: «О том, как могли воспринять эмигрантские круги статью "Эпос и лирика современной России" герои которой — Пастернак и Маяковский, можно судить по воспоминаниям Слонима: "Для Бунина, например, и для сотен средних читателей Маяковский был неприемлем не только, потому, что он воспевал коммунизм, Ленина и партию (хотя и не состоял в ней), а потому, что он делал это в футуристических стихах со всевозможными словесными и стилистическими новшествами. Над Пастернаком издевались, и Тэффи в связи с ним вспоминала детский стишок: "Танцевала рыба с раком и петрушка с пастернаком"» [8, 204]. Таким образом, открытое провозглашение Маяковского не только важнейшим для России поэтом, но и поэтом трагическим еще раз свидетельствует о том, что для Цветаевой никогда не были важны причины вне поэтического характера, даже если ее позиция, идущая вразрез с общепринятой, в очередной раз отчуждала ее от литературных кругов. Выбор Пастернака и Маяковского героями своего очерка усилил и отчуждение, и ухудшил материальное и до этого бедственное положение семьи: «Цветаеву сопричисляли к Маяковскому и Пастернаку. Бунин сочинял о ней частушки не для печати, Зинаида Гиппиус отзывалась о ней с презрением и просила "Современные записки" не печатать ее собственных стихов рядом с цветаевскими» [8, 205].

Но Маяковский и Пастернак равноценны Цветаевой по силе таланта, по духу, близки и необходимы. Оба *поэты*, оба нужны как Цветаевой, так и России, потому выбор именно этих двух писателей неслучаен.

Вспомним знаменитую переписку Цветаевой с Борисом Пастернаком (затем с участием Райнера Рильке): «Сначала я безумно любила твои стихи, потом — свои стихи к тебе — потом свои стихи к тебе (ТЫ — близко), а сейчас, кажется, просто тебя» [5, 417]; «Борис, когда я говорю с тобой, я говорю в тебя, т.е. всё есть ты. Ты вызываешь слова, не я их говорю. Ты берешь, не я даю. Я под твоим давлением, и я твоя» [5, 421].

Первое, что обращает на себя внимание непосредственно об очерке, — наличие имен собственных в самом названии, соотношение понятий «эпос» и «лирика» с Владимиром Маяковским и Борисом Пастернаком. Так само сопоставление поэтов делает их равными друг другу, равными по Цветаевой. Неслучайно и упоминание о России.

Цветаева разрушает ожидания читателей, превращая очерки в тонкую поэтическую прозу. А. Саакянц пишет: «Вся статья наполнена афоризмами — формулами, усиливающими, заостряющими сравнения...» [3]. Чрезмерная

эмоциональность, экспрессивность, афористичность меняют облик текста и позволяют говорить о феномене «прозы поэта».

Сопоставление происходит на всех уровнях, как в именах собственных, так и в местоимениях. С самого начала текста Цветаева употребляет равное «Маяковский» и равное «Пастернак». Затем появляются Владимир Маяковский и Боря Пастернак: «А, Владимир Маяковский – кто? – Я!» [6, 787]; «Ну да, Боря Пастернак, сын художника, такой воспитанный мальчик, очень хороший» [6, 787]. И лишь затем в тексте возникает полное имя «Борис Пастернак»: «Пастернаку даны живые горы, живое море (и какое! первое море в русской литературе после моря свободной стихии и пушкинскому равное), зачем перечислять? дано живое — всё! — все, кроме живого человека, который либо тот немец, либо сам Борис Пастернак, то есть единоличное, ни на что не похожее, то есть сама жизнь, а не живой человек» [6, 790]. Полное имя Маяковского «Владимир Маяковский» дается из его уст, как с трибуны, ораторским; полное имя Пастернака – из цветаевских, доверительно и эмоционально.

Анализируя местоимения, отметим, что первое местоимение, которое появляется в тексте, – это «я»: «Если я, говоря о современной поэзии России, ставлю эти два имени рядом, то потому, что они рядом стоят» [6, 786]. Два поэта уподобляются эпической и лирической поэзии в России. Цветаева подчеркивает, что именно Она ставит два этих имени рядом. Второй раз местоимение «я» появляется в связи с Маяковским: «Владимир Маяковский тот, кто я» [6, 787]. Важно и то, что общим мерилom для Пастернака и Маяковского служит определительное местоимение «всё»: «Всё во мне — Пастернак. Я во всем — Маяковский» [6, 789]. Более того, в тексте появляется обобщающее и неожиданное «мы»: «Во-первых, когда мы говорим о поэте – дай нам Бог помнить о веке. Второе и обратное: говоря о данном поэте, Маяковском, придется помнить не только о веке, нам непрестанно придется помнить на век вперед» [6, 486].

Симптоматично и то, что местоимение «мы / нас» изначально появляется в контексте разговора о Маяковском: «Этими своими быстрыми ногами Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то за каким-то поворотом долго еще нас будет ждать» [6, 787]. В данном случае Цветаева включает себя в объединяющее «нас», Маяковский являет собой будущее и сам, как отмечает Цветаева, становится явлением объединяющим: «Маяковский, как имя собирательное» [6, 789]; «Это лицо такое же собирательное, как это имя. Безымянное имя. Безличное лицо. Как есть лица с печатью интернациональной авантюры, так это лицо — сама печать Пролетариата, этим лицом Пролетариат мог бы печатать свои деньги и марки» [6, 796]. Пастернак, напротив, «один из всех, меж всех, без всех» [6, 789]; «Пастернак останется в виде прилагательного: пастернаковский дождь, пастернаковский прилив, пастернаковский орешник, пастернаковский и так далее, и так далее. Маяковский — в виде собирательного: сократительного» [6, 789]. Тем не менее, местоимение «мы» все-таки возникает в разговоре о Пастернаке, но играет совсем другую роль: «Но

основная причина нашего первичного непонимания Пастернака — в нас. Мы природу слишком очеловечиваем, поэтому вначале, пока еще не заснули, в Пастернаке ничего не узнаем: Между вещью и нами — наше (вернее, чужое) представление о ней, наша застилающая вещь привычка, наш, то есть чужой, то есть дурной опыт с вещью, все общие места литературы и опыта» [6, 793]. «Мы» в данном случае выполняет разные функции: в первом случае, говоря о Маяковском, оно объединяет, во втором, — разъединяет, Пастернак стоит выше «нас», но не выше самой Цветаевой. Из письма Пастернаку 1926 года: «Если бы я умерла, я бы доверила тебе написать то, чего не успела, просто дала бы точные слуховые указания и словарь. Ты бы написал свое, но ты бы написал меня» [5, 326]. По замечанию И. Шевеленко; «в статье “Эпос и лирика Современной России” Цветаева вновь стремится подчеркнуть единство своих и пастернаковских взглядов, невзирая на оговорки» [9, 377]. Как и само по себе «мы» Пастернака: «Мы для Пастернака не ограничивается «атакующим классом». Его мы — все те уединенные всех времен, порознь и ничего друг о друге не зная делающие одно. Творчество — общее дело, творимое уединенными» [6, 798].

К основным чертам прозы поэта принято относить графическое и содержательное соединение прозы и поэзии, афористичность, открытую субъективность и эмоциональность изложения. По отношению к прозе М. Цветаевой особую роль начинают играть имя и местоимение. В анализируемом очерке можно выделить несколько функциональных особенностей употребления имен собственных и местоимений: соотношение местоимений «я» и «все» как способе сказать о поэтах; разнонаправленное «мы»: массовое при разговоре о Маяковском и разделительное у Пастернака; и, наконец, имена собственные, выступают, с одной стороны, как средство сказать о самом поэте, с другой, — отражают особый тип взаимоотношения между поэтами.

Библиографический список:

1. Абдуллина Л. И. Проза поэта в историко-литературном процессе XIX-XX веков. — Усть-Каменогорск: Изд-во ВКГУ им. С. Аманжолова, 2005.
2. Бродский И. А. Проза и поэзия [Электронный ресурс]. — URL: <http://n-halitova.chat.ru/chart1.html>. (дата обращения: 16.10. 2015), свободный
3. Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество [Электронный ресурс]. — URL: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/saakyan/saakMT26.html> (дата обращения: 10.10. 2015), свободный
4. Саакянц А. Проза Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. — URL: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/saakyan/prozamts.html> (дата обращения: 16.10.2015), свободный
5. Цветаева М. И. Письма 1924-1927. Сост., подгот. текста Л. А. Мухина. — М.: Эллис Лак, 2013. — 760с.
6. Цветаева М. И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. — М.: АЛЬФА-КНИГА, 2010. — 1214 с.
7. Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. — Свердловск: Сред.-Урал.кн. изд-во, 1991. — 528 с.
8. Цветаева М. И. Красная тетрадь / Сост., подгот. текста, примеч. Е. И. Лубянской и А. И. Поповой; Перевод А. И. Поповой; Статьи А. И. Поповой и Ж. Нива. — Спб.: Издательство Пушкинского Дома, 2013. — 472с., ил.

9. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.

Екимова Т. А.

г. Челябинск

Остранение как способ организации «Дневника фокса Микки» Саши Черного

Estrangement as a way of organizing the "Diary of Mickey Fox" Sasha Cherny

Аннотация: Повесть Саши Черного для детей «Дневник фокса Микки» – оригинальный опыт введения в литературу в качестве повествователя-рассказчика собаки. В данной статье предпринята попытка увидеть в содержании произведения и ее герое соединение детского и взрослого сознания. Способом изучения становится прием остранения, посредством которого вводится образ собаки, пишущей дневник во время эмиграции семьи во Францию. В образе фокса Микки соединились три ипостаси – животное, ребенок и взрослый. В этом единстве во всей полноте отразился синтез комического и лирического в качестве своеобразной черты прозы С.Черного для детей.

Ключевые слова: Саша Черный, повесть для детей, прием остранения, жанр дневника

Abstract: The story of Sasha Cherny «Diary of a Fox Micky» for kids largely is original in the literature as a narrator of the dog. This article attempts to see the content of the work and the character of its connection of children and adult consciousness. The method of study becomes the technique of defamiliarisation, which introduces a dog, writing a diary about their own life experiences during the emigration of the family to France. In the form of a Fox Mickey joined three hypostases – animal, child and adult. This unity in its fullness reflected a synthesis of comic and lyrical, which is a peculiar feature of prose S. Cherny for children.

Key words: Sasha Cherny, story for kids, technique of defamiliarisation, diary
Остранение, один из универсальных приемов построения художественного текста, открытый Шкловским В. Б., когда писатель описывает вещь как будто впервые увиденную, дает художнику возможность посмотреть на знакомый мир чужими глазами, увидеть его в живых красках первооткрывателя или попытаться понять этот мир с других позиций [1]. Прием остранения используется писателями при изображении детства, забытого и непонятного для взрослого человека («Детство» Л. Толстого, «Белеет парус одинокий» В. Катаева и др.), или воспроизведении картины сквозь призму сознания и восприятия животного («Каштанка» А. Чехова).

Современное литературоведение видит в литературе XIX–XX веков усиление анималистических мотивов и образов в их общемировоззренческой значимости. Так, М. Эпштейн, рассматривая становление русского поэтического анимализма, особое внимание сосредоточивает на поэзии начала XX века – Бунина, Хлебникова, Маяковского, Аннинского, Есенина, Сологуба и др., где очень много анималистических образов. Он считает этот период поворотным в отечественной анималистике «от общеевропейского

просветительского анимализма и антропоморфизма к экологическому сознанию наших дней» [2, 18].

В произведениях начала XX века актуализируется мотив метаморфозы – превращения человека в животное и наоборот, он дает новые возможности автору в выражении своего «Я». Так, у Маяковского животные становятся масками лирического «Я». А Булгаков в «Собачьем сердце» вообще заставляет служить мифологический сюжет превращения идеологическим и философским размышлениям.

Как пишет М. Эпштейн, «способность ощущать животное в себе и свое в животном – признак зрелой человечности, осознавшей себя вместилищем и хранилищем всех существований» [2, 67]. Люди и животные включаются в круг общего бытия. Животные отличаются большей внешней характерностью и узнаваемостью, неслучайно знакомство детей с миром идет через усвоение этих форм предметно и словесно. Своей чувствительностью животные близки человеку, но менее защищены в современной цивилизации. Поэтому не случайно прием остранения используется авторами с привлечением героев животных, как случилось у Саши Черного, который сделал фокса Микки создателем собачьего дневника. Произведения Саши Черного, написанные для взрослых, и его детские вещи коренным образом отличаются друг от друга. В детских произведениях нет даже следа едкой сатиры, язвительной насмешки. Как отмечает И.Г. Минералова, «творчество Саши Черного для детей имеет две эмоциональные доминанты; лирическую и ... юмористическую, которые поддерживают друг друга» [3, 478].

Чеховские принципы и приемы изображения детей (юмор, двуплановость композиции, где на первом плане – ребенок, а на втором – мир взрослых, так или иначе влияющих на детей, «магистральный конфликт» детского и взрослого миров, моделирование детской логики и восприятия с помощью остранения, включение в рассказы диалогов, сценок из детской жизни, передача таких особенностей детской речи, как ошибки в формообразовании и употреблении слов, буквализация метафор, эгоцентризм, подражание взрослым) в сочетании с толстовским психологизмом легли в основу показа мира детства в произведениях Саши Черного.

Забавная повесть для детей «Дневник фокса Микки» (1927) рассказывает о вживании россиян в чужую среду зарубежья [4]. Перед нами бытовая жизнь семьи русских эмигрантов во Франции. Повесть написана в форме дневника собаки. В критике указывают на литературных предшественников Микки: Холстомер Л.Н. Толстого, Каштанка Чехова. Но они не писали дневников. У Гоголя в «Записках сумасшедшего» мы читаем переписку двух собачек, и у Гофмана в романе «Житейские воззрения кота Мурра» автором записок является животное, но их записки адресованы взрослому читателю. Таким образом, повесть Саши Черного во многом оказывается оригинальным опытом введения в литературу в качестве повествователя-рассказчика собаки.

«Дневник фокса Микки» – пародия на жанр «взрослого» дневника с сохранением всех атрибутов этого жанра: повествование от первого лица, подневные записи мыслей, чувств по поводу какого-то события, временная ограниченность периодом жизни или событием, односторонность информации. Особенность этого дневника – комический характер повествования, ибо автор записей – зооморфный герой, в котором соединились три «ипостаси»: животное, ребенок и взрослый. В этом единстве во всей полноте отразился синтез комического и лирического, являющегося своеобразной чертой прозы С. Черного для детей.

Структура читательского восприятия в «Дневнике фокса Микки» осложнена тем, что дневник – это форма отражения внутреннего мира личности, ее сокровенных мыслей и переживаний, что подразумевает некий уровень развития этой личности, когда она в состоянии адекватно выразить свой внутренний мир.

Двухгодовалый пес, по сути еще не вышедший из щенячьего возраста, наделенный человеческим детским сознанием и соображением, является центром субъектной организации повествования, своеобразной точкой отчета. Рассказчик – неожиданный и парадоксальный – наблюдает и описывает изнутри повседневную жизнь как рядовой, но невзрослый член семьи и в то же время – со стороны как представитель все-таки иной расы – домашних собак.

Прием остранения здесь проявляет себя как универсальный способ описания жизни. Конец дачного сезона, конец счастливой жизни. Туманы, грязь, холодный ветер, в доме кавардак, «собачья жизнь», как говорит папа. Семья уезжает в город. Пса оставляют на даче под присмотром садовника. Вот теперь начинается для Микки настоящая голодная «собачья жизнь». За словесной игрой попытка понять эту жизнь. Но за холодом и голодом в жизни Микки шли перемены: семья эмигрировала.

Пес не понимает суть переезда в Париж, но передает в своем дневнике беспокойство и страх перед этой новой жизнью: на улицах Парижа он видит «ноги, ноги и ноги. Автомобили, как пьяные носороги, летят, хрипят – и все на меня».

Остранение здесь выполняет хронотопическую функцию. Переезд в Париж влечет за собой расширение жизненного пространства и жизненных впечатлений. Здесь и посещение Зоологического сада, цирка, синема, и поездка на море, и случайное бегство от Зины. Событий много, героев тоже, в основном животных. На первом плане впечатления фокса. Мало того, что собака многого не понимает и толкует все с собачьей точки зрения, но эта точка зрения сродни взгляду ребенка на мир взрослых. Взрослые кажутся странными: они смотрят глупые фильмы про любовь, обожают фотографироваться, занимаются странными делами по добыванию денег, пишут стихи.

Маленькая девочка Зина, хозяйка собаки – своеобразный двойник Микки. Автор постоянно подчеркивает сходство их в поведении, реакциях: «Моя хозяйка Зина больше похожа на фокса, чем на девочку: визжит, прыгает,

ловит руками мяч (ртом она не умеет) и грызет сахар, совсем как собачонка». Микки видит это сходство по-своему: «... мы похожи, только бантики у нас разные: у нее зеленый, а у меня желтый». Тип мышления фокса очень близок детскому. Микки рассуждает: «Улиц миллион, а миллион – это больше, чем десять...» Для мышления ребенка «миллион» – некая абстракция, которая следует за конкретной и знакомой цифрой десять. У Микки, как у ребенка, масса вопросов. Он пытается понять этот мир, собачье и детское восприятие сливаются, а прием остранения создает комический эффект: «Наша корова – дура. Почему она дает столько молока? У нее один сын – теленок, а она кормит весь дом», «Почему на меня надевают намордник, когда я веду себя дурно? А пьяный садовник буянит, как бешеный бык, – и хоть бы что?».

Микки пытается, как ребенок, подражать взрослым. У него сложные отношения с окружающими: с петухом, соседскими собаками, кошкой, с Зиной. Он критикует людей, иронизируя над ними. Он сочиняет стихи. Здесь он выглядит пародией на графомана с поверхностным литературным образованием, поскольку не учился «ни в гимназии, ни в «цехе поэтов», искажает, цитируя, строчки из Пушкина и Лермонтова («и некому лапу подать»). Микки по-детски копирует лишь внешнее, доступное его пониманию. В Микки есть что-то от настоящей собаки (физиология, поведение: «Я недавно попробовал кусочек сырого мяса (упал на кухне на пол – я имел полное право его съесть!)... Уверяю вас, оно было гораздо вкусней всех этих шипящих на сковородке котлет... И как было бы хорошо, если бы не варили и не жарили! Не было бы кухарок: они совсем не умеют обращаться с порядочными собаками. Ели бы все на полу, без посуды, – мне было бы веселей. А то всегда сидишь под столом, среди чужих ног. Толкаются, наступают на лапы. Подумаешь, как весело!.. Или еще лучше – ели бы на траве перед домом. Каждому по сырой котлетке. А после обеда все бы барахтались и визжали, как Зина со мной... Гав-гав!»)

В то же время это и образ человека особого типа – искреннего, открытого простака. Образ имеет автобиографическую основу. У Микки два прототипа: это реальный фокс С. Черного, который, по легенде, не пережил смерть хозяина, и сам Саша Черный – русский интеллигент, эмигрант, немножечко сноб, ироничный поэт с остраненным трагикомическим взглядом на мир и людей. Собачий ракурс вместо трагической ностальгии по прежней жизни создает по-детски светлую, мажорную, яркую картину окружающей жизни, оставляя в подтексте тоску по серой, холодной, но такой родной для взрослого человека России.

Дневник фокса в определенной степени пародирует популярный в 20-е годы в эмигрантской литературе жанр воспоминаний, где сливаются в сознании и эмоциональном строе рассказчика жизнь российская и эмигрантская, трагедийные нотки повествования содержит подтекст, понятный и доступный взрослому читателю. Детское и собачье сознание Зины и фокса не воспринимают перемены как трагедию, а радуются жизни. Прием остранения в создании светлой, радостной картины мира дает оригинальный образ

собаки, в котором соединяются детское и «щенячье» с взрослым – лирическим и ироническим взглядом на детей и жизнь вообще.

Библиографический список:

1. Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983.
2. Эпштейн М. Природа, мир, тайник вселенной. – М.: Высшая школа, 1990.
3. Минералова И.Г. Черный Саша // Русские детские писатели XX века: Библиографический словарь – М.:Флинта, Наука, 1997.
4. Черный С. Дневник фокса Микки – М.: Махаон, 2006.

УДК 80

ББК 80

Закружная З.С.

г. Москва

***Трансформация жанровой формы автобиографического романа
в литературе Русского Зарубежья***

(на материале романа Гайто Газданова «Вечер у Клэр»)

***Transformation of autobiographical novel genre form in Russian Emigre
literature (based on Gaito Gazdanov's novel "Evening with Claire")***

Аннотация: В статье рассматривается проблема жанровых трансформаций в литературе Русского Зарубежья. Ставится проблема жанрового определения романа Г.Газданова "Вечер у Клэр". Рассматривается соответствие жанровой формы и несоответствие жанрового содержания произведения жанру автобиографического романа. Ключевой проблемой определяется проблема автомифологии и соотношения автора и героя в произведении Г.Газданова.

Ключевые слова: Жанровая форма, автобиографический роман, автомифология, герой-повествователь, Г.Газданов, Русское Зарубежье.

Abstract: The article is devoted to the problem of genre transformations in Russian Emigre literature. The problem of genre determination of G.Gazdanov's novel "Evening with Claire" is put forward. We consider compliance with the genre form and discrepancy of genre content to the genre of autobiographical novel. The autofiction and the correlation between the author and protagonist in Gazdanov's work is determined as key issue.

Key words: Genre form, an autobiographical novel, autofiction, hero-narrator, G.Gazdanov, Russian Diaspora, Russian Emigre literature.

Литература Русского Зарубежья создавалась в ситуации «пограничной»: на русском языке, но в чужой стране; в традициях русской классической литературы XIX века, но под сильным влиянием западноевропейского модернизма. Это не могло не сказаться и на жанровых особенностях произведений. В литературе эмиграции представлены произведения различных жанровых форм.¹⁰ Одной из наиболее распространенных для писателей первой волны эмиграции явилась жанровая форма автобиографического романа, которая активно изучалась как отечественными, так и зарубежными учеными [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8]. Обзор

¹⁰ Под жанровой формой мы понимаем результат взаимодействия в литературном процессе художественных и нехудожественных жанров (Николина Н.А. Филологический анализ текста. М.: Издательский центр «Академия», 2003).

научных работ, посвященных этой теме, представлен, например, в статье П.К. Чекалова [9]. На основании описанных в статье работ ученых исследователь вывел основные характерные признаки автобиографического произведения:

- 1) повествование о частной жизни создателя книги;
- 2) прозаическая форма воплощения;
- 3) ретроспективность изображения;
- 4) преимущественно хронологическая последовательность изложения;
- 5) повествование от первого лица;
- 6) жизнь повествователя выступает протосюжетом, а его личность - прототипом главного героя;
- 7) близость, но не тождественность автора и героя;
- 8) герой, как правило, положительный, в некоторых случаях даже идеализированный;
- 9) сочетание саморефлексии и самоанализа с оценочными характеристиками других персонажей;
- 10) наличие принципа «двойного зрения», двух точек зрения: бывшего «я» и нынешнего «я»;
- 11) возможность вымысла, создания автомифологии;
- 12) открытость финала, незамкнутость жизнеописания.

С этих позиций представляется интересным рассмотреть роман Гайто Газданова «Вечер у Клэр», традиционно относимый к романам автобиографическим.

Вопрос об автобиографичности романа (является ли роман автобиографией (реальный план) или же «вымышленной автобиографией» (план ирреальный)) исследователи творчества писателя решают по-разному. Ученые и критики сходятся в том, что назвать роман «Вечер у Клэр» автобиографическим в классическом понимании этого термина невозможно. Так, Е. В. Асмолова [10] считает роман «духовной автобиографией» писателя, в котором наличествует «игра между вымыслом и реальностью». Также утверждает приоритет ирреального в произведении Ю. Бабичева [11], которая применяет к роману термины «психобиографический» и «вымышленная автобиография». Термин «вымышленная автобиография» нам представляется крайне интересным и наиболее адекватным для текста Г. Газданова, но мы предлагаем иное его применение: представляется более корректным определять роман как «вымышленную автобиографию» не биографического автора (Г. Газданова), а героя-повествователя. Мы полагаем, что роман «Вечер у Клэр» соединяет в себе формальные признаки автобиографической жанровой формы и содержательные ее признаки, которые, однако, будут в большей степени относиться к герою-повествователю романа, нежели к биографическому автору. Хотя, несомненно (что неоднократно отмечалось исследователями), Г. Газданов перенес многие события своей жизни в судьбу героя романа.

Мы полагаем, что, с одной стороны, в романе Г. Газданова реализуются формальные признаки автобиографического произведения. Так, роман имеет

прозаическую форму воплощения; весь роман написан в прошедшем времени, что подчеркивает ретроспективность повествования, которое ведется от первого лица. Принцип хронологической последовательности изложения соблюдается частично: повествование начинается с эпизодов, относящихся к детству героя, продолжается отрочеством и юностью. Единственное нарушение хронологической последовательности в романе – это экспозиция, где описывается заглавный вечер у Клэр, в который герой начинает вспоминать свою жизнь. Финал романа, несомненно, открытый: *«...только звук колокола соединял в медленной стеклянной своей прозрачности огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и сбивающимся, с прекрасным сном о Клэр»* [12, 162]. Так заканчивается произведение Г. Газданова. Герой отправляется на корабле в эмиграцию, а значит, жизнеописание – незамкнутое, и финал – открытый, ибо дальнейшая судьба героя-повествователя остается нам неизвестной. Также в романе саморефлексия и самоанализ героя-повествователя сочетаются с оценочными характеристиками других персонажей. Например: *«...зрительная память у меня была всегда хорошо развита, и я до сих пор не знаю, как примирить это явное противоречие: оно было первым из тех бесчисленных противоречий, которые впоследствии погружали меня в бессильную мечтательность...»* [12, 48] и *«Вы всегда слишком прямо ставите вопросы, - сказала Клэр»* [12, 41]. Более того, в романе реализуется принцип «двойного зрения». Например: *«Я думаю, что это время усиленного чтения и развития <...> я мог бы сравнить с глубочайшим душевным обмороком. Во мне оставалось лишь одно чувство, окончательно созревшее тогда и впоследствии меня уже не оставлявшее...»* [12, 52]. Т.е. герой анализирует свое прошлое состояние, «бывшее я», с позиции времени написания текста, с позиции «я нынешнего».

Таким образом, наличие в тексте Г. Газданова перечисленных признаков позволяет нам говорить о том, что с формальной точки зрения роман «Вечер у Клэр» можно отнести к жанровой форме автобиографического романа.

Однако в связи с признаками содержательными возникают проблемы в отношении однозначного жанрового определения произведения. Так, неправомерно говорить о том, что в романе повествование ведется о частной жизни создателя книги или о том, что жизнь писателя выступает протосюжетом, а его личность - прототипом главного героя. Дело в том, что исследователи творчества писателя располагают недостаточным количеством данных о жизни и личности самого Гайто Газданова. Биографические сведения известны только в общих чертах, о личности же писателя известно еще меньше (Г. Газданов не оставил ни дневников, ни писем, носящих частный, а не деловой характер), поэтому говорить о степени отражения в герое романа личных качеств писателя представляется некорректным.

В отношении близости, но не тождественности автора и героя (еще один важный признак жанровой формы автобиографического романа) исследователи отмечали одну интересную особенность: фамилию главного героя – Соседов, упомянутую в тексте романа лишь однажды. Ее семантику

ученые связывали именно с близостью героя автору романа. Однако эти предположения не могут быть ничем подтверждены, т.к. никаких комментариев самого писателя на этот счет не осталось.

Невозможность определить степень реализации в тексте произведения этих принципов подтверждает соотнесенность романа «Вечер у Клэр» с последним, наиболее значимым для литературы XX века, признаком автобиографического произведения – возможностью вымысла, создания автомифологии. Не имея точных сведений о личности Г. Газданова, правомерно говорить о том, что в романе «Вечер у Клэр» писатель создает некую «автомифологию», или, иначе, «вымышленную автобиографию». При этом «вымышленной биографией» писатель наделяет дистанцированного героя-повествователя.

Таким образом, мы предлагаем определять жанровую форму романа Г. Газданова как «вымышленную автобиографию», опирающуюся на основные этапы жизни писателя и созданную им по модели (формальным признакам) автобиографического жанра, но характеризовать ее как «вымышленную автобиографию» героя, а не биографического автора произведения.

Библиографический список:

1. Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987.
2. Романова Г. Автобиографические жанры // Литературная учеба. 2003. №6. С.195-199.
3. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002.
4. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003.
5. Лежен Ф. Автобиография во Франции. М., 1998.
6. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977.
7. Михайлов А. Страницы жизни // Октябрь. 1981. №10. С.196-201.
8. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 1999.
9. Чекалов П.К. Осмысление жанра художественной автобиографии в научной литературе// Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2012. №1.
10. Асмолова Е.В. Мифологема «внутренней вселенной» героя в творчестве Газданова// Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских культур. М.:ИМЛИ РАН, 2008. С.145-156.
11. Бабичева Ю. Автобиографическая трилогия Гайто Газданова, или история загадочной болезни// Дарьял. Владикавказ. 2003. №3.
12. Газданов Г. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки. М., 2009.

Каница Ф. С.

г. Москва

*Мотив договора с дьяволом в трудах демонологов и русской прозе
первой трети XX века*

*Motive of the pact with the Devil in the Russian prose of the first third of
the XX century.*

Аннотация: Показано, что именно труды европейских демонологов XII-XVI веков стали основным фактором, повлиявшим на формирование основных

трактовок мотива договора с дьяволом в европейской (в том числе и русской) литературе начала XX века. Сопоставление текстов романов "Огненный ангел" и "Мастер и Маргарита" с трудами европейских демонологов показывает, что два писателя создали совершенно различные трактовки одного и того же мотива договора с дьяволом. Если Брюсов с предельной исторической точностью изображает элементы ведовства, то в романе "Мастер и Маргарита" мы наблюдаем процесс создания авторского мифа, когда традиционные образы, мотивы и сюжеты практически полностью переосмысливаются в соответствии с новым замыслом.

Ключевые слова: демонологи, мотив, структура, договор с дьяволом, трансформация

Abstract: It is shown what exactly works of the European demonologists of XII-XVI centuries became the major factor which influenced formation of the main interpretations of motive of the pact with the Devil in European (including to the Russian) to literature of the beginning of the XX century. Comparison of texts of novels "Fiery Angel" and "Master and Margarita" to works of the European demonologists shows that two writers created absolutely various interpretations of the same motive of the contract with a devil. If Bryusov with a historical accuracy represents witchcraft elements, addressing to works of such demonologists as F.Guazzo, J. Boden, I. Veyer, in M.Bulgakov's the novel "Master and Margarita" we observe process of creation of the author's myth when traditional images, motives and plots were transformed according to a new plan.

Key words: demonology, pact with the Devil, motive, transformation

Под сюжетом о договоре человека с дьяволом мы понимаем сюжет-архетип, основу которого составляет сочетание сюжетных функций двух главных персонажей, формирующих основной конфликт,- человека и дьявола. Основная сюжетная функция героя-богоотступника - его отречение от Бога, основная сюжетная функция дьявола - наделение героя какими-то желанными для него благами. Соответственно тому, какой из героев является главным, сложились две основные версии данного сюжета.

За много веков своего существования сюжет о договоре с дьяволом вызвал к жизни множество произведений различных жанров. Это и уже упоминавшиеся выше апокриф о рукописании Адама и ранневизантийские легенды о богоотступниках, породившие множество обработок в западноевропейской средневековой традиции и проникшие в восточнославянскую письменность, и позднейшие версии, составленные католическими монахами. Все это побуждает нас пристальнее рассмотреть как менялся сам мотив договора с дьяволом, который является краеугольным камнем классической концепции колдовства.

Вначале надо выяснить, какие факторы определили оформление этого мотива в европейской традиции. Важным фактором, повлиявшим на этот процесс были труды демонологов. Поскольку они никогда не рассматривались в фольклористическом аспекте, остановимся на них подробнее.

Уже первые демонологи столкнулись с необходимостью записывать известные им сведения о случаях проявления колдовства. Естественно, что подобные записи демонологи широко включали и в свои сочинения, а иногда и строили на них обширные труды, как например книга итальянского монаха Франческо-Мария Гваццо (точные даты жизни неизвестны) "*Compendium maleficarum*" [1].

По заданию миланского епископа Гваццо совершил несколько путешествий по Италии, Франции и Бельгии, во время которых собирал материал для своей книги. В общей сложности Гваццо приводит 322 рассказа, а по жанру его книга представляет собой собрание быличек, записанных им со слов непосредственных участников.

Традиция записи рассказов о сверхъестественных происшествиях сохранялась в Европе на протяжении более двухсот лет. Так немецкий демонолог Бенедикт Карпцов (1595-1666) в книге "*Practica Rerum Criminalium*" [3] приводит 36 рассказов о колдовстве, а его младший современник, французский богослов Никола Реми (1530-1612) в книге "*Demonolatryae*" (1592) печатает более 200 записей и упоминает о своем личном архиве, в котором было собрано около 800 записей, сделанных Реми в различных районах Франции, Италии и Испании [8, 14].

Любопытно, что кроме уже упоминавшихся нами быличек Реми одним из первых начал записывать совершаемые колдунами обряды, в частности, он приводит обширную подборку описаний ритуалов, совершавшихся для вызывания дождя и бури. Именно в его книге содержится и одно из первых описаний заключения договора с дьяволом [8, 235]. Значимость подобных материалов для фольклористов очевидна, поскольку они относятся к тому времени, когда само представление о записи фольклора отсутствовало.

Ранние католические демонологи и все протестантские авторитеты моделировали договор с дьяволом как пародию на хорошо известные церковные ритуалы. Первое подробное описание договора дается в книге Нидера "*Formicarium*" (ок. 1435), второй в истории печатной книге по колдовству. Автор воспроизводит рассказ молодого человека, сожженного за колдовство: "Во-первых, в субботу, перед освящением святой воды, будущий послушник должен пойти со своими наставниками в церковь и там в их присутствии отречься от Христа и его веры, крещения и католической церкви." [6, 35-37].

Почти через 200 лет появилось английское протестантское описание, совпадающее с предыдущим даже в подробностях:

"Обычно все происходило в следующем порядке. Сатана богохульственно занимал место, где отправлялись священные обряды, и делал следующее: Во-первых, требовал от всех новообращенных признать договор действительным, заставляя их повторять следующую формулу: Я, имярек, здесь признаю, что на таких-то условиях отдаю себя Сатане, чтобы он распоряжался мною по своему усмотрению....Наконец, чтобы подтвердить свой договор, они должны были попать крест в знак их отречения от Троицы, от спасения их душ Господом и от крещения" [4, 142-143].

Здесь мы также видим своеобразный шарж, но уже не на таинство, а на обряд пострижения.

Достаточно рано мотив договора с дьяволом вошел и в различные легенды. Для примера приведем одну из версий легенды о Фаусте, в которой соединились фольклорные и демонологические мотивы. Английский демонолог Инкриз Мазер (1639-1723) напечатал ее в книге "Illustrious Providences" (1684): "В 1658 г. в Кане (Франция) молодой студент, расстратив все свое состояние, оказался в нищете и одиночестве. Незнакомец, который оказался дьяволом, дал ему денег при условии, что студент подпишет договор своей кровью. Позже студент раскаялся в своем поступке и упросил нескольких священников помочь расторгнуть контракт. В том самом месте, где несчастный совершил ужасную сделку, они встали в круг поставив его в середину. Особым образом укрепив себя в вере, что многократно усиливает молитву, они начали ревностно молить Господа, чтобы Он проявил свою власть над Сатаной, и принудил его расторгнуть этот договор. После нескольких часов, проведенных в молитве, над ними распростерлось облако, и из него выпал договор с подписью студента" [5, 86-87].

Указанный сюжет представлен и в светской литературе - в драмах Кальдерона, целом ряде версий повести и легенды о докторе Фаусте. Обращались к нему А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, В. Я. Брюсов, М. А. Булгаков.

В начале XX века в России была создана значительная по количеству литература, основанная на демонических темах и мотивах. В 1907 году в журнале "Золотое Руно" был объявлен конкурс литературных и художественных произведений на тему "Дьявол". На него были представлены "Огненный ангел", вторая часть трилогии Мережковского, две драмы Мирры Лохвицкой - "Во имя бога" и "Бессмертная любовь", драматическая поэма А. Л. Мировпольского-Ланга "Ведьма", поэма Бальмонта "Художник-дьявол" и еще несколько произведений.

Конечно, писатели были в разной степени знакомы с средневековой демонологией, и в большинстве случаев их знания ограничивались формальным знакомством читателя. В поэме Бальмонта описаны некоторые ритуалы черной мессы, но на самом деле они представляют вольную фантазию автора. В. Брюсов, напротив, с предельной исторической точностью изображает элементы ведовства.

Источники, которыми пользовался Брюсов - углубленное изучение "Молота ведьм", а также "Магических разысканий" М. Дель-Рио, книги Н. Реми, И. Вейера, Колена де Планси. Реальный прототип его главной героини, - Мария Зангер фон Моссау - сестра Рената, помощница настоятельницы Премонстратенского монастыря в Унтерцелле. Она была обвинена в околдовывании нескольких истеричных монахинь, подвергнута пыткам до получения фантастических признаний, обезглавлена и сожжена как ведьма 21 июня 1749 года.

Центральное место в обвинении занимал так называемый договор Ренаты с дьяволом. Устами одной из одержимых монахинь демон якобы

заявил, что поймал Ренату ещё в утробе матери, и с тех пор она стала его рабыней и проклятой. Несколько месяцев 69-летнюю сестру Ренату допрашивали и, наконец, подвергли пытке. Она дала обычное описание якобы совершенных ею преступлений.

Почти каждую ночь она летала на шабаш в Вюрцбург, натерев тело магической мазью, оседлав метлу и надев жёлтое платье, найденное в её комнате. Там она публично отреклась от Бога и от церкви, была крещена именем Эммы, получила клеймо дьявола, вступала в беспорядочные связи с дьяволами. Налицо так называемый открытый договор с дьяволом. Затем она наслала на нескольких человек болезни и вызвала одержимость шести монахинь демонами - стандартный набор обвинений [2, 154]. Ритуальная обрядовость у Брюсова почти полностью отражена в сюжете, но она наслоилась на романтическое мировосприятие поскольку он шел и от гетевского Фауста.

Совершенно по-иному подходит к трактовке этого же мотива Булгаков. Внешне он использует в романе схему уже упоминавшейся нами легенды о Фаусте и даже выносит фразу из поэмы Гете в качестве эпиграфа. Но на самом деле писатель по-своему переосмысливает сюжет, используя его в качестве структурообразующей схемы. Рассмотрим один из эпизодов романа где как раз и можно увидеть почти точную схему ритуального ведьмовского обряда. Перед тем как предстать перед Воландом, Маргарита участвует в шабаше на берегу реки. Шабаш описан Булгаковым традиционно, но перед превращением Маргариты дается вполне реалистическая мотивировка ее поступка. Ведьма просыпается в Маргарите с появлением надежды вновь увидеть Мастера или хотя бы что-нибудь услышать о нем, пусть даже какой-то совершенно невероятной ценой. "Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет!" – думает она. И дьявол, точнее, посланец дьявола, тут как тут. Далее мы наблюдаем процесс создания авторского мифа, когда традиционные образы, мотивы и сюжеты практически полностью переосмысливаются в соответствии с новым замыслом. При этом преследуется цель создания сложного художественного целого, в котором неразрывно сливаются вместе условное (фантастическое или мифологическое) сатирическое и бытовое начала.

Библиографический список:

1. Гваццо 1608 - *Guazzo F.M. Compendium Maleficarum*. Milano, 1608.
2. Дель Рио 1599 - *Del Rio Martin. Disquisitionum Magicarum libri sex in tres tomos partiti*. Louvain, 1599.
3. Карпцов Б. 1635 - *Carpzov B. Practica Rerum Criminalum*. Lipsiae, 1635.
4. Купер 1617 - *Cooper Thomas. "The Mystery of Witchcraft"*, London, 1617.
5. Мазер И. 1684 - *Mather Increase. "An essay for the recording of Illustrious Providences"*. Boston, 1684.
6. Нидер 1599 - *Nider Johannes. "Formicarius"*. Strasbourg, 1599.
7. Перкинс 1608 - *Perkins W. Discourse of the Damned art of withcraft*. Cambridge, 1608.
8. Реми 1592 - *Remy N. "Demonolatryae in partes tres"* (Lyons, 1592)

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2=411.2)

*Трансформация жанров в уральском дореволюционном журнале
(на материале журналов "Уральское хозяйство" и "Уральский
кооператор")*

*The transformation of genres in the Ural pre-revolutionary magazine
(based on the journals "Ural economy" and "Ural cooperat'")*

Аннотация: В статье проанализированы особенности трансформации привычных для читателя поэтических жанров (поэма, басня, песня) в журналах «Уральское хозяйство» и «Уральский кооператор». Особенно отмечено влияние редакционной задачи на формирование поэтики поэтических произведений: образный строй, соотношение зачина и финала произведений. Основной задачей автора статьи было показать особенности функционирования художественных произведений в журналах, не связанных прямо с художественной литературой, но при этом привлекающих к сотрудничеству известных литераторов.

Ключевые слова: уральская периодика нач. XX в., школьный жанровый канон, композиция, система художественных образов.

Abstract: A transformation of the famous genres (poem, fable, folk song) is analyzed in this article. This transformation is explained by the features of magazines, where its was published ("The Ural economy" and "The Ural cooperat'"). These texts have any features: opposition of the text's beginning and the end, structure of the artistic images. Many authors have publish their works in another Ural news-papers and magazines, that's why we can analyze transformation of the genres in the edition of this two magazines.

Key words: Ural magazines of the beginning of XX century, school genre canon, composition, system of images.

В Екатеринбурге нач. XX в. выпускалось несколько специальных журналов, в подзаголовке которых появление слова «литературный» было необязательным. Такими, например, были журналы «Уральское хозяйство» и «Уральский кооператор». Но редакторы и издатели этих журналов считали своим долгом помещать в выпусках рассказы, стихотворения и поэмы. Можно предположить, что эти художественные произведения будут своеобразно подходить по своему содержанию именно для таких нелитературных журналов, будут специфически трансформировать привычные для массового читателя того времени жанры. И эта трансформация формы будет особым образом воздействовать на читателя.

В двух журналах, издававшихся в Екатеринбурге, такое специфическое содержание и трансформацию жанровой формы можно проанализировать: это – «Уральское хозяйство» (в 1910 г.: «двухнедельный журнал, посвящённый вопросам кооперации и сельского хозяйства на Урале»; с 1911: «ежемесячный кооперативный журнал», издатель – совет екатеринбургского союза кредитных и ссудо-сберегательных товариществ, редактор

А.Т. Михайлов¹¹) и «Уральский кооператор» (в 1910 г.: «ежемесячный литературно-экономический журнал»; с 1912 г.: «двухнедельный общественный литературно-экономический журнал»).

Часто эти журналы перепечатывали литературные произведения из других газет (например, из «Народной газеты» или «Уральского края»), причём авторами были известные в журналистском мире нач. XX в. авторы: В.П. Чекин, П.Я. Блиновский, С. Тарин (С. Тихий¹²), В. Бучельников. Но были и авторы, произведения которых удаётся обнаружить только в подшивках этих журналов: С. Вьюхин, А. Бураков, В. Попова и др.

Все эти авторы писали о кооперации. Но не делали это прямолинейно. Они постепенно убеждали читателя в необходимости кооперативного дела, его практической пользе, часто изображая при этом профессиональные особенности крестьянского труда. Авторы избирали известные массовому читателю нач. XX в. жанры (эти жанры входили в так называемый школьный канон): басня, народная песня, поэма, былина. Тем не менее структура этих, очень разных, жанров подвергалась трансформации. Например, независимо от жанра основным в этих произведениях становился мотив «чудесного преобразования». Лирический сюжет поэтических произведений строился на противопоставлении бедственного положения героя *в начале* и изображения благ, которые несёт кооперация человеку, *в финале*. Мифологическое представление о «золотом веке» оставалось, но этот век ожидал героев произведений в будущем, если, конечно, они поймут пользу кооперации.

Героем произведения (независимо от жанра) часто становился страдалец. Это мог быть крестьянин, солдатка, крестьянский мальчик, но основной его характерной чертой было страдание. Причём зло, с которым столкнулся герой, редко, но всё же персонифицировалось: иногда – в образе «кулака-мироода», значит, в какой-то степени человека «своего», только становящегося «чужим». В назывании этих кулаков можно увидеть влияние произведений Салтыкова-Щедрина, П. Засодимского и других писателей. Например, «Колупаевы и Разуваевы» из «Благонамеренных речей» М. Салтыкова-Щедрина: «Сидор Карпыч Колупаев – / Деревенский толстосум – / К разорению хозяев / Прилагает весь свой ум. / Отпускает в долг товары, / А потом за неплатёж / Отбирает самовары, / Если плохо их кладёшь» [4].

Но во многих стихотворениях «враг» стремящегося к кооперации крестьянина или рабочего не имеет имени, представлен обобщённо, но победить его возможно: «Отступают злые вороги, / Что душили всех рублём / Оттого народу дороги / Братство, общий труд во всём. / От кредитных касс, товариществ / Погибает ростовщик. / От артелей, сбыт устроивших, /

¹¹ По воспоминаниям К. Никитина, А. Михайлов одно время был фельетонистом и публицистом «Уральской жизни», публиковавшимся под псевдонимом «Прикамский» (См.: [1, 11]).

¹² Под псевдонимом С. Тихий в газете «Исеть» была опубликована заметка: С. Тихий. Поэт-крестьянин (к 75-летию со дня рождения И.З. Сурикова) [2]. С тем же названием и в том же году эта заметка появилась в «Уральском хозяйстве», но – за подписью «С. Тарин» (этот журналист часто выступал с литературно-критическими статьями): [3]. Резонно предположить, что С. Тихий – псевдоним С. Тарина (Степана Кузьмича Тарабукина).

Переводится скупщик. / Потребительные общества / Ненавистны кулакам / И шипят они про новшества, / Что крамола тут и там» [5].

Нельзя обойти вниманием и примеры того, как «врагом» кооперации, крестьянского мира становился иностранец. Так, например, происходило в басне «Осёл и вол»:

С работы воротясь дневной
Домой,
Сказал ослу рабочий вол:
«Осёл!
За что меня хозяин так не любит,
Тебя же холит и голубит.
Я день-деньской работаю на поле,
Ты ж в неге, холе
Стоишь, не ведая труда.
Ты сыт овсом и свежею травую,
А я соломою гнилою
Не наедаюсь никогда.
Ты сыт и у тебя на шёрстке глянец!»
– Эх, вол!
Послушай, что скажу, – сказал осёл, –
Да я ведь иностранец!

Случается у нас
Не раз,
Что русские волы
Замучены в работе,
А иностранные ослы
Без дела и в почёте [6].

И в поэме Коко Ринского «Сепаратор» мотив чудесного преобразования оказывается решающим. Но с тем различием, что в поэме чудесное преобразование не изображено. Автор только подводит к его необходимости. Главный герой, немец Карл Богданович, приезжает в село Кошели, чтобы обобрать мужиков. Привёз он с собой и машину, загадочный сепаратор, с помощью которого он и разоряет общество. Это одно из немногих произведений, в котором меняется принцип изображения: в начале – более или менее благополучное житьё – селян защищает старый священник, оберегает их, от столкновения с прогрессом, а затем, – когда приходит новый, молодой, поп и не возражает против использования сепаратора, прибыль от народного молока «утекает» за границу

Ликует Карл Богданович,
Ликует в Кошелях!
Полизывает сливочки...
«Обратом» на свиньях
Сколачивает денежки
И масло, и мяско
Турит в свою в свою сторонушку,
И дышится легко
Немчуре с сепаратором
В Кошельской слободе.
Мужик – кишка суконная,

Пробьётся на воде! [7]

Вероятно, эта необычная для «ведомственных» журналов форма поэмы продиктована следующим обстоятельством: поэма была напечатана в газете «Уральская жизнь» [8] за 12 лет до публикации в «Уральском хозяйстве». С началом I мировой войны образ иностранца (немца), обкрадывающего русских крестьян, приобрел пропагандистский оттенок. Этим можно объяснить явное противоречие: журналы «Уральское хозяйство» и «Уральский кооператор» призывали к объединению, кооперации в том числе и для развития, прогресса. Сепаратор мог бы стать художественным образом, обозначающим этот прогресс (применение техники в сельском хозяйстве). Но пропагандистская задача в это время оказалась более важной¹³.

В поэме «Рассказ ветра» обобщённым злом для главного героя – крестьянского мальчика Егорки – становится взрослый мир, бесчувственный и жестокий. Он рано остался сиротой и живёт с Ефимом, кумом отца, который о нём мало заботится. Однажды Егорка не устерёг табун, в последнюю ночь он засыпает от усталости. Появившийся купец-подрядчик жестоко избивает Егорку, и главный герой умирает [10]¹⁴. Герой-страдалец может «явиться» и в образе безработного рабочего [12]. Трудности, с которыми сталкивался главный герой этих произведений, представлялись непреодолимыми одним человеком, а значит, была необходима кооперация, которая не только одолевала препятствующих ей кулаков и проч., она могла победить основные трудности (неурожай, голод), преобразовать захолустье, которым стал Урал. Каким бы ни был жанр произведения, опубликованного в этих журналах, хронотоп сближался с тем, что уральский житель видел каждый день: «Что с тобой случилось, / Мой родной Урал? / Горе приключилось / Или дряхлый стал? Рано тебе, дедушка, / Голову клонить. / Много в тебе силушки, / Не о чем тужить. ... / Новая промышленность, / Новые пути / Даст Уралу жизненность – / Добрый труд найти. / Юг не будет страшен нам, / Вскормленный казной, / От казны – заказами – / С техникой... чужой... / Нам доступна техника, / Есть леса у нас, / Золото и платина / Всяких руд запас» [13]¹⁵.

Финалом большинства произведений независимо от жанра становится призыв. Так, например, изображение трудностей не могло обойтись без упоминания голода от неурожая как, например, в стихотворении П. Блиновского (Мистера Бумса) «О голоде» [15]¹⁶. Блиновский завершает

¹³ Подобный мотив был общераспространён в то время. Его можно обнаружить в рассказе А. Измайлова «Кровавый русский»: немец фон Бубель приобретает поместье недалеко от границы и так хорошо ведёт хозяйство, что через несколько лет наступающие немецкие войска легко проходят по отремонтированным дорогам и обнаруживают полные склады с продовольствием (см.: [9, 99 – 114]).

¹⁴ Произведение напечатано под псевдонимом «В.П.Ч.», с которым в уральской печати выступал В. П. Чекин. Помимо процитированной поэмы этот автор печатал в журнале «Современные варианты русских былин» (см. [11]). Многие его произведения появлялись в журнале «Уральский кооператор».

¹⁵ Противопоставление старика-Урала и молодого Юга было общераспространённым для газетной лирики того времени (см.: [14]).

¹⁶ Основной темой голод станет для Блиновского после революции, для фельетонов, которые он будет публиковать в «Уральском рабочем» и «Уральской нови» под различными псевдонимами. См.: [16 – 18] и др.

произведение призывом: «Вы все, которые так сыты, – / Взгляните с трепетом вперёд: / Пред вами ужасы раскрыты, – / Пред вами гибнет без защиты / Родной кормилец ваш – народ! / Спешите ж ревностно и смело / Уменьшить гибельное зло, – / И пусть докажет ваше дело, / Что в вас душа не оскудела, / И сердце мхом не обросло» [15]. Блиновскому вторит П. Заякин-Уральский: «Ему дана такая власть, / Что всё пред ним склоняется, / А он – чудовище, и пасть / Его не насыщается. ... / И все, кто сил запас найдёт, / Чьё сердце чутко, молодо, / В ком чувство доброе живёт, / Боритесь против голода» [19]. П. Блиновскому принадлежит книга «Песни кооперации», составленная из публикаций в «Уральском хозяйстве» и «Уральском кооператоре». Несмотря на такое жанровое обозначение, во многих «Песнях кооперации» П. Блиновский утверждает мысль о необходимости объединения при помощи приёма, который условно можно назвать заклинанием: «За нас, работников, / За нас, трудящихся, – / Не встанут сильные, / Не встанут властные: / Они пред муками / Людей томящихся / Идут холодные / И безучастные. ... Пусть в унижении / Теперь мы бедствуем, – / Заря грядущего / Нам улыбается! / Для всех, восторженно / К добру стремящихся, – / Должна быть чуждою / Тоска сомнения: / У нас, работников, / У нас, трудящихся, – / Есть сила мощная: / Объединение!..» [20]. По форме – это именно заклинание, с постоянными повторами и утверждениями, с изображением бедственного положения в начале, и благодатного – в финале¹⁷.

Для произведений, опубликованных в этих журналах, было поэтому очень важно обращение к вполне конкретному адресату. Время от времени этот «адресат» появлялся в самих произведениях, если не мальчик Егорка из поэмы Блиновского, то Федот из басни Андрея Бывалого [22] или «страдалец наш мужик» из стихотворения В. Бучельникова [23], Крестьянин из одноимённого стихотворения Кузьмы Тёркина [24], наконец, Пахарь из стихотворения, подписанного псевдонимом «Крестьянин» [25]. В примечании к последнему стихотворению редакция поясняла, что автором его был действительно крестьянин, «когда-то окончивший лишь начальную школу, живущий в обстановке русского деревенского глухого угла, где – ни книг, ни понимающих его людей...». Ещё несколько стихотворений за этой подписью появилось в «Уральском хозяйстве» [26 – 27]. Тот же адресат мог принимать сказочный облик¹⁸...

Соответственно, если в этих произведениях и появлялись какие-либо метафоры, символы, они были связаны всё с той же практической задачей. И обозначали те или иные чувства, состояния антонимами (ночь – день; лень – труд; слепота – прозрение): «Будите спящих. Ночь проходит. / Уже вдали забрезжил день, – / И он сердца облагородит, / И он стряхнёт ночную лень. / Прозреет ярко ночь слепая, – / И трудовым своим путём, / Ни перед чем не отступая, / Мы к свету истины пойдём» [29].

¹⁷ См. также [21].

¹⁸ Мужичок-полевичок в стихотворении [28]. Автором которого был известный литературный критик и секретарь газеты «Уральский край» (1907-09 гг.) С. Тарин (Степан Кузьмич Тарабукин).

Учитывая, что адресатом произведений был часто именно крестьянин, авторы старались не просто давать природные зарисовки или пейзажи, но изображать крестьянский труд на фоне их. Пейзаж приобретал «практическое» значение [30].

С началом революции и гражданской войны журналы перестали выходить (последние номера «Уральского хозяйства» опубликованы в 1917 г.; «Уральского кооператора» – в 1919 г.), но они сыграли свою роль в подготовке людей к объединению и грандиозным стройкам советского времени. Вместе с тем они не вписывались в новый социально-политический контекст идеей самостоятельности крестьянина и рабочего по отношению к государству.

Изменение структуры жанров, привычных любому читателю этих журналов (поэма, басня, песня входили в школьный канон), продиктовано особой идеологической задачей редакций. Минимальные художественные средства (в первую очередь метафоры и символы) должны были быть знакомы читателю, достаточно растиражированы и привычны. В то же время они должны были сформировать ясные оппозиции (добро – зло, удача – неудача и т.д.) и подчинить себе не только образы-детали, но и композицию всего произведения (лучше всего это видно по противопоставлению зачина и финала произведений). Многие авторы печатались и в других периодических изданиях, причём поэтика их произведений отличалась от публикаций в исследуемых журналах. Это означает, что такие особенности произведений можно соотнести в первую очередь с редакционной задачей журналов «Уральское хозяйство» и «Уральский кооператор».

Библиографический список:

1. Никитин К. Из истории екатеринбургской журналистики (1902 – 1914 гг.) // Северная Азия. 1928. № 5-6.
2. С. Тихий. Поэт-крестьянин (к 75-летию со дня рождения И.З. Сурикова) // Исеть. 1916. № 70 (30 марта). С. 2 – 3.
3. С. Тарин. Поэт крестьянин (к 75 летию со дня рождения И.З. Сурикова) // Уральское хозяйство. 1916. № 7. С. 4 – 9.
4. Мистер Бумс. В деревне // Уральское хозяйство. 1911. № 5 (сентябрь). С. 3.
5. В-кь. Пробуждение // Уральское хозяйство. 1911. № 3 (июль). С. 4.
6. <Без автора>. Осёл и вол // Уральское хозяйство. 1913. № 16. С. 5.
7. Коко Ринский. Сепаратор // Уральское хозяйство. 1915. № 2. С. 9.
8. Коко Ринский. Сепаратор // Уральская жизнь. 1903. № 44 (13 февраля). С. 2.
9. Измайлов А. Осинный кол. Пг., 1915.
10. В.П.Ч. Рассказ ветра // Уральское хозяйство. 1915. № 6. С. 3 – 7.
11. В.П.Ч. Современные варианты русских былин // Уральское хозяйство. 1915. № 9. С. 3 – 6; 1915. № 14. С. 3 – 4; 1915. № 17. С. 9 – 11.
12. С. Вьюхин. Безработный // Уральское хозяйство. 1917. № 4. С. 1.
13. Крестьянин Гр. Позняков. Привет кооперативному Уралу // Уральское хозяйство. 1911. № 1 (май). С. 3.
14. П. Эльгрико. Тост за Урал (19 января. Горный праздник) // Уральская жизнь. 1910. № 16 (21 января). С. 3.
15. Мистер Бумс. О голоде // Уральское хозяйство. 1911. № 7 (ноябрь). С. 5 – 6.
16. Горец. Подмазка // Уральский рабочий. 1922. № 161 (1341) (20 июля). С. 2.

17. Горец. В день помощи голодающим // Уральский рабочий. 1922. № 165 (1345) (25 июля). С. 1.
18. Горец. Присоски АРА // Уральский рабочий. 1922. № 174 (1353) (4 августа). С. 2.
19. П. Заякин-Уральский. Голод // Уральский кооператор. 1911. № 8-9. С. 2.
20. П. Блиновский. Из песен кооперации («За нас, работников...») // Уральское хозяйство. 1911. № 6 (октябрь). С. 3 – 4.
21. Нездешний. Прежде – теперь // Уральский кооператор. 1916. № 35-36-37. С. 30 – 31.
22. Андрей Бывалый. Федот (басня) (Из «Пр.Ир.») // Уральский кооператор. 1914. № 1. С. 1.
23. В. Бучельников. «Ко всем лишениям привык...» // Уральский кооператор. 1914. № 18. С. 5.
24. Кузьма Теркин. Крестьянин (из «И.П.») // Уральский кооператор. 1914. № 9-10. С. 6.
25. Крестьянин. Пахарь // Уральское хозяйство. 1913. № 2. С. 11.
26. Крестьянин. К беднякам // Уральское хозяйство. 1913. № 4. С. 7.
27. Крестьянин. Заколотен кабак, заметён к нему путь... // Уральское хозяйство. 1914. № 22 – 23. С. 4 – 5.
28. С. Тар-нь. Мужичок-полевичок // Уральское хозяйство. 1916. № 23 – 24. С. 26.
29. П. Блиновский. Из гимнов кооперации («Будите спящих. Ночь проходит...») // Уральское хозяйство. 1911. № 4 (август). С. 5.
30. Сторонник. Призыв // Уральское хозяйство. 1914. № 15. С. 6 – 7.

УДК 82-31

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-44

Летаева Н. В.

г. Одинцово

***«Венок на гроб романа»: к вопросу о жанровой системе прозы
младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции
The novel in the genre system of prose of the younger generation of
Russian writers of the first wave of emigration***

Аннотация: В статье актуализируется вопрос места романа в жанровой системе прозы младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции. Отмечаются особенности содержания и формы романов, определяемые установкой на аудиторию русского зарубежья. В целом роман младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, отражая индивидуально-авторское мирозерцание каждого из прозаиков, формировал мифопоэтический образ мира в целом и русской эмиграции в частности, открывая новую сферу эпической всеобщности, базирующуюся не на предметно-событийном, а на надсобытийном плане изображения.

Ключевые слова: русское зарубежье, младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции, проза, жанровая система, роман.

Abstract: The article explores the problem of poetics in prose of the younger generation of Russian writers of the first wave of emigration, in particular the questions of poetics of the novel and his place in the genre system of the Literary of the Russian abroad. The peculiarities of form and content of the novels, aimed at the Russian abroad society, are examined. In general the novel of the younger generation of Russian writers of the first wave of emigration, reflecting the

individual world view of each writer, formed mythopoetical image of the World as a whole and Russian emigration in particular. It promoted opening of a new sphere of epic community, based not on the “object-event”, but on the “over-event” plan of representation.

Key words: Russian abroad, the younger generation of Russian writers of the first wave of emigration, prose, genre system, novel.

Обращение к исследованию романа в системе жанров прозы младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции обусловлено тем, что при большом интересе филологов к литературе русского зарубежья первой волны проза младшего поколения русских писателей указанного периода остаётся малоисследованной, что не позволяет сформировать целостное представление о поэтике прозы в том числе и так называемого «незамеченного поколения» и, соответственно, полноценно включить в историю русской литературы XX века группу писателей, родившихся в дореволюционной России и сформировавшихся как художники слова за рубежом, в обстановке творческой свободы, но вне родины, в условиях неукоренённости, трансграничья. Роман в жанровой системе прозы младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции занимает особое место, но как жанр остаётся на периферии литературоведческих исследований. Внимания в своё время были удостоены тексты Б. Поплавского («Аполлон Безобразов»), С. Шаршуна, Г. Газданова, В. Набокова, причём двух последних авторов, как правило, относят к младшему поколению русских писателей первой волны эмиграции, но не вписывают в круг писателей так называемого «незамеченного поколения». Таким образом, актуальность данной работы, предлагающей общие (в силу регламентированного объёма научной статьи) замечания относительно романа как одного из базовых жанров жанровой системы прозы младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, очевидна.

В 1933 году в журнале «Числа» появилась статья П. Бицилли «Венок на гроб романа», представляющая собой своеобразный некролог по поводу кончины «после долгой и тяжкой болезни» [1, 166] романа в прозе (что особо подчёркивается автором статьи), а вместе с ним и целого пласта культуры. Роман, по мнению критика, формировался в литературе как жанр параллельно с формированием общественного строя и вековых традиций, цементирующих этот строй, и являлся «носителем общенародной идеи, исполнителем общенациональной задачи», при этом герой романа представлял «свой класс, своё сословие и свой народ» [1, 169]. В XX веке среда стандартизировалась и обезличилась, и человек, стремясь сохранить и оградить своё внутреннее пространство, отделяет себя от социума и теряет связи со средой, поэтому и роман XX века теряет «события», «внешние факты», сохраняя при этом «поводы для “переживаний”» [1, 170]. Таких наследников «покойного» П. Бицилли называет пародией романа, в которой обесмысливается роман как жанровая форма, складывающаяся в мировой литературе веками. Пародия, по мнению критика, определяется тем, что «в определённую форму вливается постороннее, с ней не связанное, её прямо-

таки подчас исключаящее содержание» [1, 171], что приводит к тому, что автор становится наблюдателем, принимая к сведению, а подчас обесмысливая изображаемое (а значит, и саму жизнь) и сводя его до уровня процесса описания, опираясь не некие «приёмы» словотворчества. В статье критик обращается к романам Марселя Пруста, Поля Валери и Андре Жида как ярким примерам пародии на классический роман, изменяющей вкусы читателя первой трети XX века и девальвирующей романы русских классиков и их последователей. Имплицитно П. Бицилли к французским романистам причисляет и младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции, увлечение которых Прустом и Жидом общеизвестно.

П. Бицилли в статье обозначил одну из проблем романа как жанра – расхождение между теоретическим, сконструированным образцом жанра как модели и реально существующим в истории литературы инвариантом данного жанра. П. Бицилли, разумеется, тревожили и происходящие изменения в русской литературе, в частности в прозе, в условиях эмиграции. И если старшее поколение (И. Бунин, А. Куприн, И. Шмелёв, Д. Зайцев и др.), экспериментируя в области романной формы, продолжали в целом следовать традициям русской дореволюционной прозы в области содержания, не сворачивая с магистрального пути русской литературы и стремясь сохранить в своих произведениях память о родной земле, то младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции (Б. Поплавский, Ю. Фельзен, С. Шаршун, Е. Бакунина и др.), увлечённое новыми течениями и веяниями, искало иные пути творческой самореализации, не только обращая внимание на форму, но и модифицируя традиционное в целом для русской литературы содержание. Это не могло не вызывать беспокойства со стороны писателей старшего поколения. Так, И. Шмелёв опасался неблагоприятного влияния произведений Пруста на литературу XX века, несущих деструктивное начало в искусство слова [2].

Действительно, романы младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, изображающие одинокого человека вне «своего класса, своего сословия, своего народа» и своей родины на фоне «гибельного» в духовном и материальном отношении эмигрантского быта, представляют собой углублённое исследование распада человеческой личности, которой свойственно тютчевское восприятие мира («Мировоззрения, верования <...> сметены или расшатаны. “И бездна нам обнажена”») [3, 6]), и тех психических процессов, которые развиваются под воздействием пребывания в пограничных условиях жизни-существования, глубоко поражающего душевную и духовную жизнь человека. Писатели так называемого «незамеченного поколения», которых Б. Поплавский называл авангардистами «новой послевоенной формации», совершившими «совместное открытие, касательное метафизики “тёмной русской личности”» [4, 205], пристально вглядываясь в человека эпохи безверия и вседозволенности, обречённого на муки и смерть, откровенно интересовались глубинными, неуправляемыми импульсами души, дисгармонией человеческой природы, «низшим этажом» духовной жизни, поэтому Ю. Терапиано, отвечая в том числе и П. Бицилли,

искренне считал, что продолжение традиций сформировавшейся к XX веку литературы можно оценить как «признак <...> нечувствия», поскольку «в современном сознании наметилось чувство чего-то такого, чему прежнее понимание романа не соответствует» [5, 268]. Обновление содержания романа младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции стало естественным процессом, отвечающим в том числе и законам развития романа как неканонического жанра.

Так, в романе И. Одоевцевой «Изольда» главной героиней становится эмигрантская девочка Лиза, отчуждение которой от родины лишило подростка возможности формирования традиционных представлений о мире, сдерживающих «напор тёмной и иррациональной стихии жизни» [6, 249], что и обуславливает неукоренённость героини в бытии и, как следствие, мотив смерти в романе. В романе Н. Берберовой «Последние и первые» обрисован эмигрантский быт России зарубежной, «истощённой» и «замученной» [7]. В романе Е. Бакуниной «Тело» представлена типичная эмигрантская семья, «деклассированная и несчастливая», и уродливые отношения внутри семьи, усугубляемые нищетой и равнодушием к собственной жизни. «Внешний быт и ему соответствующий внутренний изображены с жестокой беспощадностью – последнее обнажение, без единого пропуска. <...> каждый молча тяготится повседневностью» [8, 217]. Е. Бакунина сумела не только показать людей душевно-опустошённых, но и возвести «гибельный» эмигрантский быт своих героев до уровня типического бытия «человека 30-х годов» (Ю. Терапиано) XX века. Тему эмиграции и жизни человека в условиях отрыва от родины в широком смысле этого слова раскрыли в своих романах Б. Поплавский, С. Шаршун, Г. Газданов и др.

В то же время младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции сохраняло преемственные связи с русской литературой. Так, Н. Берберова в романе «Последние и первые» отобразила в условиях «европейской рассудочности» «праздник духа, его парение, даже в буднях, даже на низах, даже в муках. Специфически русская особенность». Россия у Н. Берберовой «остаётся верна своему одухотворённому литературному облику» [7]. В романе «Повелительница» обращается внимание на «искренне трагический тон, верность человеку», «столкновение победителей и побеждённых жизнью», внутреннюю красоту «будничного русского подвига, русской женщины особенно» [9, 269]. Русская тема «любовного креста» отмечается в романе С. Шаршуна «Путь правый» [10, 284]. Особенности интроспекции в романах Ю. Фельзена, несмотря на влияние Пруста, определяются как «русские»: «русское влечение к сути вещей, углубление в себя, но с тем, чтобы в конечном счёте за пределы себя выйти» [5, 268]. Усложняя и «усиливая объект исследования», литература русского зарубежья, как считал В. Ходасевич, «пришла к сложному психологическому роману, в котором уже подвергла исследованию конфликты чувств, их коллизии, их взаимоотношения» [11].

Модифицировалась и структура романа как жанра. Так, роман Е. Бакуниной «Тело» можно считать логически и композиционно вписанным

в круг эго-документальной художественной прозы младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, излюбленной формой которых становятся дневниковые записи, а само произведение художественным дискурсом, раскрывающим суть основных проблем «человека 30-х годов» и философские вопросы XX века. «Роман с кокаином» М. Агеева, первоначально названный «Повестью с кокаином», часть которой была опубликована в 1934 году в журнале «Числа», варьируя соотношение жанра с заглавием, формировал подтекстовую информацию: вынесенное в заглавие слово «роман» раскрывало суть взаимоотношений главного героя Вадима Масленникова с распространявшимся в начале XX века наркотиком. Отметим, что переиздаваемый впоследствии «Роман с кокаином» практически неизменно обозначается издателями как роман [12]. Произведение М. Агеева, входящее также в круг эго-документальной прозы, представляет собой сложный, эклектичный художественный дискурс, синтезирующий публицистическое, философское, интеллектуальное, культурологическое, интертекстуальное начала и репрезентирующий, как и роман Е. Бакуниной, мировидение человека начала XX века. Примечательно, что М. Агеев, один из немногих, местом действия в своём произведении избирает предреволюционную Москву, но изображение её имеет явное сходство с изображением эмигрантской действительности.

Таким образом, роман младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции согласуется с тезисом М. Бахтина о том, что жанр не умирает, а обновляется на каждом новом этапе исторического развития и в каждом произведении этого жанра, которое есть переосмысление предшествующего опыта. Главным событием романов нового поколения русских писателей становится смена исторических эпох и самоопределение героя как способ поиска истины, универсальных духовных связей, новых форм национальной и общечеловеческой культуры. Младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции, формируя новую среду, представило роман «в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует» [13, 70]. Установка на аудиторию русского зарубежья определяла устойчивую тематику, стилистическую тональность, сравнительно небольшой объём текста, композиционную структуру, стремление к изображению либо обезличенных персонажей, как, например, в романе Е. Бакуниной «Тело», либо авторского alter ego, как, например, в романах Б. Поплавского и Ю. Фельзена. В структуру романа прозаики вводили жизненные речевые жанры письма, дневника, обвинительной или защитительной речи, что отмечается, например, в «Романе с кокаином» М. Агеева, «Теле» Е. Бакуниной, «Письмах о Лермонтове» Ю. Фельзена. Роман-дневник представляет собой, например, роман Б. Щербинского «Post-scriptum». В целом роман младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, отражая индивидуально-авторское мирозерцание каждого из прозаиков, формировал мифопоэтический образ мира в целом и русской эмиграции в частности, открывая новую сферу эпической всеобщности, базирующуюся не на предметно-событийном, а на

надсобытийном плане изображения, раскрывающем неупорядоченную общность жизни русских людей, находящихся не только в вынужденной эмиграции, но и на родине. В этом отношении примечательна солипсическая эпопея С. Шаршуна «Герой интереснее романа».

Таким образом, роман младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции внёс несомненный вклад в познание внутренней жизни личности XX века, уникально, эстетически неповторимо выразил дух времени, то, что многие ощущали в начале XX века и что в той или иной форме было сформулировано философами. Испытывая влияние западных философских учений и литературных течений, роман развивался и в русле русской литературы. Дискуссия в русском зарубежье о «конце» романа означала стремительное существенное обновление жанра, обусловленное историческими катаклизмами XX века и тектоническими смещениями устоявшегося образа жизни.

Библиографический список:

1. Бицилли П. Венок на гроб романа // Числа.– Париж, 1933.– №7/8.– С. 166 – 173.
2. Анкета о Прусте // Числа.– Париж, 1930.– №1.– С. 272 – 278.
3. От редакции // Числа.– Париж, 1930.– №1.– С. 5 – 7.
4. Поплавский Б. «Вокруг «Чисел» // Числа.– Париж, 1934.– №10.– С. 204 – 209.
5. Терапиано Ю. Ю. Фельзен. «Счастье», изд. «Парабола». Берлин, 1932 // Числа.– Париж, 1933.– №7/8.– С. 267 – 269.
6. В. В. И. Одоевцева. Изольда. Роман. Из-во Москва, Париж 1930 // Числа.– Париж, 1930.– №2/3.– С. 248 – 251.
7. Бакунина Е. Нина Берберова «Последние и первые». Ром. Париж, 1931. Изд. Поволоцкого // Числа.– Париж, 1932.– №6.– С. 258.
8. Фельзен Ю. Екатерина Бакунина. Тело. Ром. изд. «Парабола. 1933 // Числа.– Париж, 1933.– №9.– С. 217 – 218.
9. Терапиано Ю. Н. Берберова «Повелительница». «Парабола», Берлин, 1932 // Числа.– Париж, 1933.– №7/8.– С. 269 – 270.
10. Фельзен Ю. Сергей Шаршун. Путь правый. Роман. 1934 // Числа.– Париж, 1934.– №10.– С. 283 – 285.
11. Ходасевич В. Ф. Книги и люди: Романы Ю. Фельзена // Возрождение.– Париж, 1933.– 12 января.
12. Летаева Н. В. М. Ю. Лермонтов и М. Агеев: к вопросу об архитектуральности // Литература в контексте современности: Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: сб. материалов VII Всероссийской научной конф. с международным участием (Челябинск, 2 – 3 октября 2014 г.) / отв. ред. И. А. Голованов; Челяб. гос. пед. ун-т. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2014. – С. 18 – 23.
13. Тмарченко Н. Д. Жанр // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. –С. 69 – 71.

Машковский М.Б.

г. Челябинск

Художественная структура устных рассказов о Евдокии Чудиновской: пространство и время

Artistic structure oral stories about Evdokia Chudinovskikh: space and time

Аннотация: В статье раскрываются особенности реализации категорий времени и пространства в устных рассказах жителей Южного Урала о местной святой Евдокии Чудиновской.

Ключевые слова: фольклорное сознание, художественное пространство, время, устный рассказ.

Abstract: In the article are revealed the special features of the realization of the categories of time and space in the oral stories of the inhabitants of the South Urals about mestnochtimoy holy Yevdokia Chudinovskoy.

Key words: folklore consciousness, artistic space, time, oral story.

Фольклорное художественное сознание выступает самобытной системой эстетического освоения действительности. Время и пространство здесь признаются взаимозависимыми, неразрывно связанными категориями: «Вообще <...> пространство и время, строго говоря, неотделимы друг от друга, они образуют единый пространственно-временной континуум с неразрывной связью составляющих его элементов» [5].

Анализируемые в настоящей статье фольклорные тексты записаны в разные годы в селах и деревнях Октябрьского района Челябинской области. Взгляд на них через важнейшие категории времени и пространства позволяет увидеть системообразующие основания их организации (подробнее см. [2; 3]). С точки зрения взаимодействия категорий пространства и времени рассказы о Евдокии Чудиновской можно разделить на две группы: рассказы о жизни святой и рассказы о её посмертном существовании.

О земной жизни Евдокии повествуют в основном жители села Чудиново, слышавшие рассказы о святой от «старых людей» или даже лично контактировавшие с ней. Вполне естественно, что пространство этих рассказов актуализируется определением и переосмыслением мест, до сих пор реально существующих или когда-то реально существовавших. К числу таких топосов относятся объекты, обладающие семантикой дома святой:

«[А где жила Дуня?] Жила вот тут вот, на площади. Вот церковь, туда немножко подальше. Я домик её захватила. А сейчас уже всё убрали. [Просто пусто?] Просто пусто. Вот где-то в промежутке за церковь она жила» (зап. от Агафьи Тихоновны..., с. Чудиново).

«[А Дуня жила здесь где-то?] Она в сторожке жила. [В сторожке, в церкви?] Да, в церкви. [Нам говорили, что она жила на площади] Нет, в церкви. Как заходишь, там сторожка была, заходишь на крыльцо и направо» (зап. от В.П. Слободчуковой, с. Чудиново).

«[А о Дуняше что-нибудь расскажете?] Ну, вот как видите, Дуняша <...> Она жила на квартире в центре, при церкви служила...» (зап. от Валентины Акимовны..., с. Чудиново).

В приведенных фрагментах выделяются разные пространственные точки, ассоциируемые информантами с местом проживания Евдокии, но все они демонстрируют привязку к церкви, традиционно обладающей в народном сознании семантикой места, где происходят чудесные, необычные события.

В некоторых рассказах о Евдокии церковь вообще является единственным пространственным маркером, что позволяет считать этот топос главным, наряду с чудом как условием выделения образа святой в

народном сознании: «*Бабка меня водила в церковь в детстве, кажется мне – это Дуняша была...*» (зап. от Н. И. Галкина, с. Чудиново) и др.

Высказанное предположение подтверждается единичными рассказами с указанием на место жительства святой: «*А домишко-то её я еще помню маленько: там вон, на Бакай. На выезде дом был. Там долго бабки-то еще жили. Пять-шесть бабок бездомных...*» (зап. от М. А. Филиппова, с. Чудиново). Дом Евдокии здесь не связан с церковью, однако причиной, по которой этот рассказ сохраняет актуальность для рассказчика, является, на наш взгляд, лежащий в его основе комплекс представлений о границах населенного пункта как месте пересечения обжитого и необжитого пространств.

Примечательно, что в «Сказании...» дом Евдокии упоминается всего лишь раз – в рассказе некой Анастасии Легаевой, жительницы д. Лысково Октябрьского района: «*Мы её так и звали: крестная, лёля Дуня. Она жила в Чудиново. Мы туда в церковь приезжали. Как-то вышли из церкви, лёля Дуня говорит: «А ну-ка, Настя, кто вперед добежит до дома?» <...> И побежали. А у неё домик был отдельно так, вдалеке...*» [1. С. 67]. Становится ясно, что источником рассказов местных жителей выступает не книга, а другие каналы. То, что неважно для жития (написанного, кстати, не местным жителем), оказывается важным для чудиновцев, желающих окружить себя местами, отмеченными присутствием святой.

Пространство, связанное в устных рассказах с домом Евдокии, отмечено печатью сакральности:

«*[Верите ли вы в чудеса Дуни Чудиновской?] <...> Я верю. Мы живём, можно сказать, на святом месте. Потому в нашей квартире жила Дунюшка, как мне мама рассказывала. А там, где наш огород, жила её родственница. Тут у нас какая-то связь, мне самой это интересно...*» (зап. от Н.А. Еремеевой, с. Чудиново).

«*[То есть, она здесь (в Чудиново. – М. М.) жила?] Свято место пусто не бывает, люди никогда зря не едут (в Чудиново. – М. М.)...*» (зап. от Валентины Григорьевны..., с. Чудиново).

Второй фрагмент, включающий в себя паремию, может быть понят двояко. Либо информантка непосредственно отвечает на заданный вопрос, и тогда получается, что Чудиново было святым местом и до появления Евдокии, а святая должна была его только «заполнить». Либо можно интерпретировать слова местной жительницы так: люди едут в Чудиново, а это доказательство того, что это место святое, а не пустое, т.е. именно присутствие Евдокии делает село святым местом. И последний вариант кажется более верным, так как в этом случае смысловая связь двух частей сложного высказывания теснее, чем при первом варианте интерпретации.

Таким образом, не только топоним «церковь» является важным в формировании пространства устных рассказов первой группы, но и сам образ Евдокии организует пространство, наделяя его особым статусом.

С рассказами о жизни Евдокии связаны различные предсказания и исцеления, явленные святой. В качестве специфических черт этих

повествований стоит отметить полную неконкретность и безобъектность пространства:

«...Женщина очень благодарила Евдокию, затем к ней стали ходить другие люди, которых она исцеляла, и помогала решить им проблемы...» (зап. от Т.Ф. Карповой, с. Кочердык).

«...Бабка эта была молодая, замуж задумала выйти и пошла к Дунюшке за советом. Но та ей ничего не сказала, платок сняла с неё, какой-то предмет завернула, подала – дома развернёшь. Пришла, развернула – там старый пень. Такие они, святые, намек только дают...» (зап. от Н.И. Галкина, с. Чудиново).

«Ну, лечила она так вот. Придёт к ней – она лечит. Во - родимец, болезнь такая, лечила от неё Дуня. Платком чёрным накрывала, выливала свечами <...> растопит свечи и воск льёт...» (зап. от Галины Александровны..., с. Чудиново).

Маркированность пространства этих рассказов только глаголами действия объясняется доминирующей ролью необычного контакта со святой, образ которой выступает конечной и единственной точкой, куда движутся страждущие.

Если в рассказах первой группы образ Евдокии занимает место одного из главных организаторов пространственной структуры, зачастую выступая как пространственный объект, то рассказы о посмертном существовании святой демонстрируют полное отождествление Евдокии с ландшафтным объектом – ее могилой: когда информанты говорят о могиле, то имеют в виду Евдокию, и наоборот.

Могильный комплекс Евдокии, находящийся на чудиновском кладбище, состоит из могилы святой, двух крестов на ней, купола, защищающего ее от осадков и позволяющего проводить службу при неблагоприятных условиях, и нескольких безымянных крестов, стоящих вдоль дорожки, ведущей к могиле.

Могила Евдокии, центральный топос всех рассказов второй группы, в отличие от ее дома и вообще пространства прижизненной активности, достаточно детализирована в народном сознании:

«У нас мода была ходить на кладбище пировать <...> И всегда мы видели бабок около этой Дуняши. Там штaketничек такой покошенный, крестик и полотенце всегда чистенькое, ага, и цветочки...» (зап. от М.А. Филиппова, с. Чудиново).

«Ну, у неё там могилка, там крестики, там свечки ставят, цветочки ставят, всё там у неё...» (зап. от Агафьи Тихоновны..., с. Чудиново) и др.

Причин такой «прорисованности», детализации топоса могилы в рассказах, как нам видится, две: во-первых, именно могила являет чудеса, и, во-вторых, в отличие от того же дома Евдокии, могила существует как реальный ландшафтный объект.

Подобно тому, как статус святого пространства в народном сознании имеет место жительства Евдокии, место ее захоронения в устных рассказах обладает целым комплексом чудесных свойств: это и сопротивляемость

разрушающей стихии огня («*И сколько вот у нас на кладбище было пожаров, доходил до Дуняшиной могилы и жар...*» (зап. от К.И. Левинской, с. Чудиново), «*Потом у нас пожар был на кладбище раза два. И вот пожар до Дуни доходит, и все, и останавливается!*» (зап. от М.А. Филиппова, с. Чудиново)), и прозорливость («*Говорят, что если не знаешь даже, где её могила, она приведёт прямо к ней, можно и не спрашивать...*» (зап. от Надежды..., д. Бакшан)).

Святость исходит от места постоянного пребывания Евдокии и после смерти, сакрализуя не только пространство могилы, но и предметы, туда помещаемые: «*А люди-то идут и с постным маслом, ставят туда, открывают бутылки, и мешочки с печенками, или с газировкой, или ещё что-то. А потом люди подходят, и всяк своё опять забирает, а говорит, что они просто это как освящают, вот... мы же тоже также могли эту газировку, потом ребятишки бы пили...*» (зап. от Валентины..., д. Бакшан), «*...Как он [сын] меня привезет, я обязательно пойду на могилку: поклонюсь, земельки возьму, песочек, или снега, или что <...> И к ногам земельку прикладывали, и к груди, и всё...*» (зап. от В.Е. Давыдовой, с. Чудиново).

И, конечно, оставаясь в народном сознании все той же «Дуняшей», святая, только поднявшая свой чудотворный статус после смерти, продолжает исцелять. Можно привести множество примеров устных рассказов на эту тему, тем более что, ввиду восприятия народным сознанием целительной функции места захоронения как главной, «обрастание» могилы подобными историями продолжается. Приведем наиболее типичные рассказы: «*У меня племянница привезла одну из Челябинска. Пятнадцать лет она не могла забеременеть, у каких только врачей не была... Все! Её посоветовали приехать к Дуняше. Вот я сам свидетель!.. Она сходила к Дуняше. Родила ведь! Мы года через два в Челябинске оказались на Дне рождения этой племянницы, и она подводит ребенка около двух лет...*» (зап. от М.А. Филиппова, с. Чудиново), «*Ну, один факт расскажу <...> Она собиралась на операцию. У нее опухоль <...> была. Большая причем. Такая опухоль оперируется только. Она была прописана в Златоусте, здесь жила. Сходила сюда (на кладбище. – М. М.), помолилась. Не один раз. Когда приехала, у нее вообще ничего не нашли, абсолютно...*» (зап. от Валентины Григорьевны..., с. Чудиново), «*Вот говорят, что ехали, смотрят: мужик какой-то спрашивает: "Довезёте?". Они отвечают: "Довезём". А он к Дуне ездил. С ногами что-то случилось, ходить вообще не мог. Первый раз привозили, вообще еле под ручки довели, а сейчас на попутках...*» (зап. от С.В. Машкова, с. Чудиново) и др.

В отличие от рассказов о прижизненных чудесах Евдокии, пространство повествований об исцелении от могилы размечается не только глаголами движения, но и маркируется противопоставлением «там – здесь» (соответствующим временному «до – после»), где «там» – это пространство естественного хода времени, а «здесь» – пространство нарушения временных законов, чудесное пространство могилы святой.

Художественная структура устных рассказов о Евдокии Чудиновской в целом вписывается в концепцию пространства В.Н. Топорова: «Оно (пространство. – М.М.) не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими <...> Тем самым вещи не только конституируют пространство, через задание его границ, отделяющих пространство от не-пространства, но и организуют его структурно, придавая ему значимость и значение (семантическое обживание пространства)» [5]. И действительно, говоря словами одной из информанток, «свято место пусто не бывает». Главным художественным образом, структурирующим пространство устных рассказов, является сам образ Евдокии Чудиновской, тесно связанный в народном сознании с церковью.

Разумеется, выводы данной статьи не претендуют на универсальность, поскольку опорой для них служат устные рассказы, то есть тексты, не имеющие большого количества зафиксированных вариантов, но в перспективе способные развиваться до предания или легенды.

Библиографический список:

1. Бережнов А. С. Сказание о Евдокии Чудиновской. 5-е изд., доп. – Еманжелинск, 2012.
2. Голованов И. А. Категории пространства и времени в современном несказочном фольклоре Урала // Традиционная культура. – 2010. – № 4. – С. 55-65.
3. Голованов И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX–XXI в.). 2-е изд., исправл. и доп. – М., 2014. – 296 с.
4. Машковский М. Б. Образ Евдокии Чудиновской в устных рассказах жителей Челябинской области (по материалам экспедиций последних лет) // Литература в контексте современности: Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: сб. материалов VII Всерос. науч. конф. с международным участием (Челябинск, 2-3 октября 2014 г.) / отв. ред И.А. Голованов. – Челябинск: Энциклопедия, 2014.
5. Топоров В.Н. Пространство и текст [Электронный ресурс]. – URL: http://ecdejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html.

УДК 8Р1

ББК 83.3(2РОС=Рус)5

Поздина И.В.
Челябинск

***«Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины»
М.Д.Чулкова и «Воительница» Н.С. Лескова: к вопросу о возможных
источниках и влияниях.***

"Comely Cook, or the Adventures of a depraved woman" by M.D. Chulkov and "Warrior" by N.S. Leskov: the question of the possible sources and influences.
Аннотация: В статье поднимается проблема, связанная с разработкой Н.С. Лесковым собственной оригинальной эстетики, шедшей в разрез с эстетическими исканиями реалистического направления в литературе 1850-60-х годов? Мы сопоставили произведения Лескова «Воительница» и М.Д.Чулкова «Пригожая повариха, или похождения развратной женщины» в аспекте некоторых элементов поэтики, специфических для данных произведений. Исследование позволило нам обнаружить схождения по следующим направлениям, характерным как для М.Д.Чулкова, так и для

Лескова: новизна роли автора и повествователя, отличная от диктата господствующих направлений в литературе как второй трети XVIII века, так и второй половины XIX века; фольклорная основа сюжета произведений; приемы театрализации действия и художественного пространства.

Ключевые слова: Лесков, М.Д. Чулков, Воительница, Пригожая повариха, фольклоризм, театрализация, карнавализация.

Abstract: The article raises the problem associated with the development of NS Leskov own original aesthetics, running counter to the aesthetic quest realistic direction in the literature of 1850-60-ies? We compared the works of Leskov's "Warrior" and M.D.Chulkova "Comely Cook, or the adventures of a depraved woman" in terms of some of the elements of the poetics specific to these products. The study allowed us to find a convergence of the following areas, characteristic for M.D.Chulkova and for Leskov: novelty of the role of the author and narrator distinct from the dictates of the prevailing trends in the literature as the second third of the XVIII century and the second half of the XIX century; Folk basis of the plot works; techniques of staging action and artistic space.

Key words: Leskov, MD Stockings, warrior, Comely Cook, folklorism, staging, carnivalization.

Исследователи творчества Лескова давно обратили внимание на тот факт, что повесть «Воительница» (1866 г.), шедевр лесковской прозы, стоит некоторым особняком в литературе второй половины XIX века. Мы уже обосновали в предыдущих работах принципиальную новизну творения Лескова, связанную с театрализацией слова и пространства, в свою очередь, обнаруживающие комический пафос, восходящий к архаическим по происхождению фарсово-балаганным формам смеха, и драматический пафос, опирающийся на духовную культуру [1, 194]. Но до сих пор вопрос об источниках или возможных влияниях на природу «Воительницы» не становился предметом анализа лесковедения. Известно, что Лесков не писывался в ту систему, господство которой определялось принципами «натуральной школы». Что послужило Лескову основанием для разработки собственной оригинальной эстетики, так резко шедшей в разрез с эстетическими исканиями реалистического направления в литературе 1850-60-х годов?

В связи с постановкой данной проблемы в поле нашего зрения оказалось произведение второй трети XVIII века с весьма любопытным названием: «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» (1770 г.) М.Д.Чулкова. Литературоведы относят его к первому русскому авантюрному роману. Важные замечания по этому поводу сделаны исследователем творчества этого писателя Е.М. Дзюбой в работе, посвященной становлению и развитию жанра романа в русской литературе 70-80-х годов XVIII века [2]. Обратившись к материалам данного исследования, мы обнаружили некоторые сходства с поэтикой Лескова, это и послужило нам основанием для сопоставления двух произведений, между которыми лежит почти столетний временной промежуток.

Действительно, М.Д.Чулков маркирует заголовок романа указанием на пикарескный хронотоп, в поле ожидания читателя попадает оригинальный социальный и литературный тип, герой плутовского романа, вернее, героиня. Оставшись после гибели мужа девятнадцатилетней вдовой, она обращается к своей молодости и красоте, чтобы обеспечить себе безбедное существование, особо не разбираясь в средствах: плутует, лжет, обкрадывает своих любовников. Исповедь Мартоны ориентирована на «своего» читателя, которому близка и «понятна кума», ее вкус формирует маску «героини». В «Пригожей поварихе» М.Д.Чулков предпринял попытку создать оригинальный для русской литературы XVIII столетия жанровый облик романа, который сложился у автора и благодаря выбору образа главной героини. В работе уточняется, что у М.Д.Чулкова не было образцов для подражания в предшествующей и современной автору отечественной литературной традиции (Феврония Муромская, женские образы русской одописи, Доравра Ф.А.Эмина соотносились с представлением об идеальной героине). [2, 18] Оригинальностью отмечена и героиня Лескова. Артистизм Домны Платоновны определяет всю художественную структуру повести и задает принципы организации художественного пространства. В сюжете обозначены маски-ипостаси героини Н.С. Лескова: рассказчица Домна Платоновна, она же воительница, кружевница-сводница, поставщица живого товара, преуспевающая коммерсантка, «тонкий фактотум», простая деревенская баба, глубоко страдающая старуха, умиротворенная покойница и «вечное игрище» [3, 34]. Как мы видим, трикстерная модель лесковской героини и пикареска Чулкова очень близки в установках на новый тип авторского сознания. М.Д.Чулков предлагает устами своих героев (наивного рассказчика-болтуна) профанное изложение сакральных для социума установок, соответствующих ведущей идее времени – необходимости национальной идентификации, отказа от ученической позиции. Авторская позиция Лескова проявилась как отклик на главные художественные идеи времени именно так, как их понимал сам Лесков и какие художнические задачи ставил перед собой. Повествователь в «Воительнице» обнаруживает огромную культурную дистанцию с главной героиней, но в то же время «он не владеет всей полнотой истины» [4, 50]. Чтобы отразить всю многосложность понимания мира и человека, Н.С.Лескову понадобилось обращение к «чужому» «двуголосому» слову. В этом, на наш взгляд, глубокие мировоззренческие и эстетические причины отказа повествователя Н.С. Лескова от обладания «полнотой истины» всезнающего автора. Это первая позиция, которая сближает установки Лескова и М.Д.Чулкова, она касается новой роли автора и повествователя, отличной от диктата господствующих направлений в литературе как второй трети XVIII века, так и второй половины XIX века. Есть ощущение, что художническое чутье Лескова откликнулось на поиски писателей-беллетристов второй трети XVIII века, которые шли в разрез с диктатом общепринятой эстетической школы классицизма и искали свои оригинальные пути. К ним относится не только М.Д.Чулков, но М.И.Попов, В.А.Левшин, чьи интересы лежали в русле

десакрализации, они создавали не «миф», не историю, а «народную историю». Думается, эти поиски были близки исканиям самого Лескова, писатели-беллетристы входили в круг его чтения.

Попробуем выделить некоторые приемы поэтики, характерные как для «Воительницы» Лескова, так и для «Пригожей поварихи» М.Д. Чулкова. По верному замечанию Е.М.Дзюбы, внутренняя природа романа М.Д. Чулкова не ограничивается авантюрно-бытовой доминантой текста, но и выводит на специфическую образную систему устного народного творчества. Исследователь ссылается не только на афористичный характер речи «стихийного философа» Мартоны, тон которому задают пословицы и поговорки, но и на основной источник создания образа героини – целый пласт лирической народной песни. Любопытно, что сам М.Д.Чулков был активным собирателем песен, ему принадлежит «Собрание разных песен» (1770-1773 г.). Так вот темой значительной части песен «Собрания» М.Д.Чулкова является судьба женщины, в том числе, мотивы семейной жизни и вдовства, измены, любовной страсти, дорогих подарков. В данном контексте, на наш взгляд, обозначена еще одна фольклорная традиция. Та цепь любовных походов Мартоны, которая бросает ее от одного любовника к другому, вызвана не только ее бедственным положением, но и внутренними психологическими установками. В сюжете романа «Пригожая повариха» доминирующую роль играет сюжет лубочной картинки «Повесть забавная о купцовой жене и приказчике, в 8 картинках», основой сюжета для них становится ситуация обмана мужа любовниками. Психологические мотивировки такого поведения предоставляет целый пласт народной эротической песни, которая определяет умение женщины «заводить» любовную игру «как нормативное поведение, без какого-либо намека на осуждение» [5, 25]. Имеется ряд песенных сюжетов, в основе которых лежит «состязание» и его возможные варианты: «война», «драка», «бойня» – между мужским и женским началом, либо между соответствующими частями женского и мужского тел. Например, данные мотивы представлены в следующих песнях: «Шел я лесом-бориком», «Как у бабки козел, хы да пы». В «Пригожей поварихе» имеется ряд сюжетных ситуаций попыток физической расправы над героиней. Отметим, что канва лубочных картинок также имеет заметный след в произведениях Лескова. Любопытно, что героиня-вдова М.Д.Чулкова в финале романа выбирает по велению сердца спутником своей жизни скомороха. Домна Платоновна, героиня Лесковского очерка, влюбляется на старости лет в молодого «непутевого» Валерку. Имеет место калейдоскоп событий, «балаганный» хронотоп: итог судеб обеих героинь непредсказуем. Это вторая позиция схождения М.Д. Чулкова и Лескова может быть обозначена как фольклорная основа сюжета произведений.

Обращает на себя внимание прием театрализации действия и художественного пространства, который характерен как для М.Д.Чулкова, так и для Лескова. В «Воительнице» Лескова мы обнаруживаем процессы «театрализации» в конкретных эстетических формах: мифа, «сценичности»

художественного пространства и, наконец, карнавализации слова [3]. Следует отметить, что данный аспект анализа действительности у Н.С. Лескова не носил характера исключительного. Н.С. Лесков очень хорошо знал и любил театр, был его большим поклонником и защитником. Нельзя не заметить, что в романе М.Д. Чулкова определяется архетипический образ жизнь-театр. Бывший актер М.Д. Чулков наделяет свое alter ego - пригожую повариху - специфическим видением мира. Героиня пользуется театральной терминологией, представляя ту или иную жанровую сценку: комедия, интермедия, первое вступление; использование приемов пантомимы. Ее комментарии напоминают ремарки к пьесе: «беззубая Грация», «позолоченный офицер», «старик с апельсинами» на вечере у купчихи. [2, 19]. Речь «пригожей поварихи» изобилует афоризмами, отражающими ее практическое понимание жизни и драматизм ее судьбы. Действие повести Лескова «Воительница» происходит в театрализованном мире, центром которого становится сама героиня, «вечное игрище», участница и режиссер разыгранных ею и с нею «петербургских мистерий». Пребывая в таком театрализованном пространстве, Домна Платоновна выстраивает картину мира в духе архаических драматических жанров, карнавальная поэтика балагана. [6].

Схождения в некоторых приемах десакрализации пространства мы обнаруживаем в травестийном использовании мифов. М.Д. Чулков играет с образами античного Олимпа, обращаясь к сюжетам троянского цикла мифов (миф о похищении Елены Парисом). Мартона называет себя Венерой, «посредственной богиней», Филлидой, Ахалю именуется Демофонтом; всех своих любовников – Купидонами-Адоидами. [2, 23]. Знание о мифологическом прошлом несет в себе Домна Платоновна. Ее отношение к «женскому полу» и непоколебимая уверенность в подлости «поганцев»-мужчин возводит образ Воительницы к древнегреческому мифу об амазонках – племени женщин-воительниц, поклоняющихся богине охоты Артемиде. Но у Лескова это знание отвечает на определенные духовные запросы, дает к ним известный поэтический ключ. Мнимое героическое исполнение роли благодетельницы, роли судьи и пастыря, наставляющего на путь «истинный» Леканиду, оказывается самозванной претензией на действительную роль в миропорядке. Героиня Н.С. Лескова являет архетип жертвы, характерный как для комического, так и трагического типа сознания. Мы видим, что работа с мифом у М.Д. Чулкова и Лескова выполняет различные художественные задачи. Приемы театрализации Лескова выводят повествование в философский контекст понимания жизни, определяют концепцию человека в художественном сознании писателя. В «Воительнице» игра и роль навязаны человеку жизнью, маска является средством контакта героя с жизнью. Здесь нет желания «казаться», а есть неумное желание утвердиться, а способ утверждения – художничество, природный артистизм, имманентно присутствующий в самой природе. Но травестирование мифа действительно имеет место у обоих писателей.

Таким образом, мы установили явные схождения Лескова и М.Д.Чулкова в творческих установках на разрушение господствующих эстетических направлений времени, на создание «народной истории», фольклоризм. Отсюда интерес обоих писателей к театрализации отдельных элементов поэтики, связанных с десакрализацией, ориентацией на карнавализацию слова.

Библиографический список:

1. Поздина, И.В. Жанровая специфика прозы Н.С. Лескова 1860-х годов: монография [Текст] / И.В. Поздина. – Челябинск: Изд-во Челябинского государственного педагогического университета, 2012. – 193 с.
2. Дзюба, Е.М. Становление и развитие жанра романа в русской литературе 70-80-х годов XVIII века / Е.М. Дзюба. Автореферат дисс. доктора филол. наук – Москва, 2006. - 43 с.<http://cheloveknauka.com/stanovlenie-i-razvitie-zhanra-romana-v-russkoy-literature-70-80-h-godov-xviii-veka>
3. Поздина, И.В. Карнавальная культура в системе поэтики повести Н.С. Лескова «Воительница» [Текст] / И.В. Поздина // Пятые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры: прошлое, настоящее, будущее»: материалы междунар. науч. конф. Челябинск, 2011 г.: в 2 ч. / отв. ред. проф. Н.Г. Апухтина. – Челябинск: ЧГАКИ, 2011.
4. Дыханова Б.С. В зеркалах устного слова (Народное самосознание и его стилевое воплощение в поэтике Н.С. Лескова) / Б.С. Дыханова. – Воронеж: Изд-во Воронежского педуниверситета, 1994. – С. 50.
5. Миненок Е.В. Народные песни эротического содержания / Е.В. Миненок // Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный Театр. Заговоры. Загадки. Частушки / сост., науч. ред. А.Л. Топоркова; худож. Д. Шимилис. – М., 1995.
6. Поздина И.В. Поздина И.В. Жанр синкретической повести в творчестве Н.С. Лескова [Электронное издание] / И.В. Поздина// Уральский филологический вестник. Серия «Русская классика: динамика художественных систем» Вып. 6. Екатеринбург: Изд-во ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2014. <http://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-sinkreticheskoy-povesti-v-tvorchestve-n-s-leskova-ocherkragediya-ledi-makbet-mtsenskogo-uezda>

УДК 398(47)
ББК Ш(2)
С 12

Савельева Т.В.
г. Миасс

Несказочная проза: актуализация и трансформация жанров ***Actualization of mythological prose: the transformation of genres***

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы изменения в современном фольклоре мифологических персонажей. Исследование было проведено на Южном Урале в. В работе материалов фольклорных экспедиций и интернет-опросов используются. Автор отмечает, появление новых мифологических персонажей их можно разделить на группы: 1) традиционные, защищая сокровища, 2) отражающих новые реалии, например, иностранцев. Фольклор текст прийти под влиянием культуры экраном, средств массовой информации, в Интернете. Они становятся короче. Функции и формы традиционных символов также изменится. Колдуны

подтвердить магии с дипломом академии. В национального самосознания XXI века научно-мифологический знания сосуществует.

Ключевые слова: *несказочная проза, мифология, фольклор, Интернет, предание, быличка, слухи, толки.*

Abstract: The article considers a question of changes in modern folklore of mythological characters. Research was conducted on in South Ural. In work materials of folklore expeditions and Internet polls are used. The author notes appearance of new mythological characters them it is possible to divide into groups: 1) the traditional, protecting treasures, 2) the reflecting new realities, for example, aliens. Folklore the text come under influence of screen culture, mass media, the Internet. They become shorter.

Functions and shape of traditional characters also change. Sorcerers confirm the magic with the diploma of academy. In national consciousness of the XXI century the scientific and mythological knowledge coexists.

Key words: *mythology, folklore, Internet, legend, bylicka, rumors.*

Народная мифологическая проза стала предметом серьезного изучения фольклористикой позднее других жанров устного народного творчества. Как следствие, жанровая система ее была недостаточно разработана к тому времени, когда она начала трансформироваться под влиянием социально-культурных изменений, распространения массовой культуры, телевидения и интернета. Это подтверждается, например, множественностью обозначений одного и того же явления: устная мифологическая проза, «фольклорно-мифологические рассказы», «устные народные рассказы», «народная мифологическая проза», «несказочная проза». Отсутствует также устоявшаяся, принятая всем научным сообществом, классификация жанров. В хрестоматиях, сборниках публикуемых полевых материалов один и тот же тип фольклорных текстов может выступать как сказание, предание, легенда. Кроме того, здесь размыты различия быличками и бывальщинами, устными рассказами, слухами и толками.

Одно из перспективных направлений в современной фольклористике - составление указателей сюжетов и фольклорных мотивов устной несказочной прозы (Далее – УНП). В этом отношении интересны работы С. Айвазян «Указатель сюжетов русских быличек и бывальщин о мифологических персонажах», М Власовой «Новая АБЕВЕГА русских суеверий», Н. Гордеевой «Указатель сюжетов быличек и бывальщин Омской области (1978/1984)», Н. Криничной «Русская мифология: Мир образов фольклора» и др. Предметом пристального внимания становятся сюжетные мотивы, типология мифологических персонажей, личность информантов, трансформация жанров под социо-культурным воздействием современного общества (изменения функций персонажей, композиционно-образной структуры, способов бытования и распространения отдельных жанров). Многие исследования посвящены вопросу, насколько Интернет-пространство, на чатах и форумах которого распространяются сегодня нарративы УНП, влияет на структуру и прагматику несказочной прозы, трансформацию жанров и жанровых разновидностей?

Наша работа опирается на материалы, собранные в результате Интернет опросов, анализа в группах социальной сети ВКонтакте, чатах, форумах. Бытование и распространение в Интернете – отличительная черта современного городского фольклора, в результате чего в фольклористике укоренилось название «устно-письменные тексты», так как, несмотря на письменную форму бытования, они обладают присущими устной речи анонимностью, спонтанностью, вариативностью.

Материалом для исследования послужили также данные, собранные во время полевых исследований, фольклорных практик студентов-филологов Миасского филиала Челябинского государственного университета в 2009-2013 гг. Это былички, устные рассказы, суеверные мемораты, слухи и толки, рекламные объявления целителей и колдунов. Исследование является локальным, все полевые материалы собраны в Челябинской области (города: Миасс, Златоуст, Чебаркуль, Кыштым; села: Кундравы, Александровка, Кондуровка, Измайловский, Черновское). Среди информантов присутствуют люди разного возраста (студенты, рабочая молодежь, люди средних лет, пенсионеры, учащиеся средних школ) и образования (как гуманитарного, так и технического).

И. А. Голованов считает, что «обращение к мифо-фольклорным мотивам объясняется тягой сознания современного человека к непознанному. Именно они позволяют удовлетворить интерес к необычному, снять страхи, которые охватывают современного жителя городов и мегаполисов» [3].

Современная сказочная проза представлена следующими жанрами: былички, топонимические предания (в том числе, рассказы о «нехороших местах»), легенды о кладях, устные рассказы, слухи и толки.

Трансформация жанра былички коснулась, прежде всего, типологии мифологических персонажей. Традиционных демонологических героев быличек вытеснили инопланетяне, представители параллельного пространства. От прежних леших, навок, банников у них остались основные типологические черты: во-первых, это всегда обладатели сверхъестественных с точки зрения человека способностей, во-вторых, они обладают традиционной амбивалентностью функций, т.е. могут быть как «вредителями», так и помощниками для человека. Композиционная структура былички также постепенно размывается, теряет сюжетность, тяготеет к слухам и толкам. Примером могут служить тексты о гуманоиде Лешеньке из Кыштыма. Еще несколько лет назад можно было записать полнотекстовую быличку о появлении Лешеньки, сегодня – только слухи и толки. Девять наших информантов утверждают, что история с Лешенькой является чистой правдой, которая подтверждена независимыми учеными. Трое из них лично были знакомы с Т. Просвириной, нашедшей «инопланетянина».

«Она и раньше-то была не совсем, а после встречи с Алешенькой заговариваться стала, ее и забрали в психиатричку, а может, специально забрали, потому что лишнее что-нибудь узнала. У нас ведь так, лишнего знать никому не положено» (Михаил И., 62 года, 2013) [АА].

«Зря говорить не хочется, но уж очень странно она умерла, после того, как ее Лешеньку забрали. Ее ведь две машины сразу сбили, с двух сторон. А теперь поди сыщи концы какие-нибудь, нету тела, нету Тамарки, которая его нашла» (Ирина З., 69 лет, 2013) [АА].

Тяготение к слухам и толкам вместо развернутых сюжетных рассказов связано не только с отношением информанта к рассказываемому, но и с новыми способами распространения нарративов, появления так называемого «СМСочного мышления».

Тяга ко всему сверхъестественному и мистическому в современном обществе не меньше, чем в традиционном. Это подтверждается широким распространением слухов и толков, правдоподобность которых часто зависит от возраста и образования информантов. Например, среди записанных слухов и толков об Уральском хребте можно выделить несколько вариантов таинственных событий, происходящих внутри полого, по мнению информантов, хребта:

1) заключенные перевозят радиоактивные отходы, которые сбрасывают в Северный ледовитый океан (Михаил, 62 года) [АА];

2) вагонами перевозят золото в хранилище (Ирина Р., 28 лет, 2012) [АА];

3) ходит поезд с полезными ископаемыми (Евгений З., 25 лет; Ирина Р., 28 лет, 2013) [АА];

4) переправляют ракеты (Данила Т., 21 год; Ирины Р., 28 лет, 2013) [АА].

5) внутри находится коммуникационная сеть, соединяющая Москву с Уралом на случай войны (Василий, 37 лет, 2014)

Представление о горном хребте как о границе между своим и чужим пространством традиционен для фольклора народов, живущих в горной местности.

Еще один вариант трансформации – изменение традиционных функций мифологических персонажей. Примером может служить трансформировавшийся образ колдуна (шамана, целителя, ворожеи). Архаические представления об особенностях характера колдуна в народной культуре: злой, тяжелый в общении, злопамятный, хитрый, завистливый, необщительный, нелюдимый, мстительный. Популярные мотивы традиционных быличек – «колдун морочит голову», «проклятье колдуна», «месть колдуна» [4]. Важным фактором является также передача «силы» от одного носителя сакрального знания к другому. Сегодня считается вполне естественным, что «колдовскому делу» можно научиться, подтверждением чему служат всевозможные дипломы, удостоверяющие сверхъестественные способности, «мастеров света», «алхимических наук» и т.п.

Проанализировав 38 рекламных объявлений и 43 рассказа очевидца об обращении к гадалкам и колдунам, можно сделать вывод о том, что сегодня чрезвычайно трудно отличить шарлатана от носителя традиционных сакральных знаний народа о природе человека и его взаимодействия с окружающей средой.

Среди традиционных черт сказочной прозы можно назвать локальную приуроченность. В нашем архиве есть фольклорные тексты о местных мифологических персонажах: Киалимской (Таганайской) бабушке, появляющейся на Тагане перед туристами, Белом деде, который путает «черных» золотоискателей в Ильменском заповеднике, духе Пугачева, охраняющем свой клад на озере Инышка с двойным дном. Тема спрятанных сокровищ в современной мифологии также остается популярной и актуальной, что подтверждают не только отечественные, но и зарубежные исследователи. Так, болгарский ученый Н. Ненов отмечает равноправность чисто фольклорных и исторических, фольклоризированных, персонажей в мифологических рассказах о кладах [1].

Для понимания трансформации сказочной прозы важно отметить также, что вербальная характеристика мифологических персонажей сегодня все более дополняется визуальной. В. Абашев отмечает актуализацию творчества П. Бажова через обновление визуальной репрезентации его персонажей на примере мифологических мотивов в романе О. Славниковой «2017» [2]. Визуальное представление о мифологических героях тоже переживает влияние новых технологий – мультипликационной, компьютерной графики и т.п.

В силу того, что новые знания о сверхъестественном налагаются на прошлые верования, происходит ассимиляция традиционного и современного мышления, научного и мифологического.

Библиографический список:

1. Nenov, N. [Фолклорни разкази за съкровища](http://www.ceeol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid) // Yearbook of “Ongal” Association for Anthropology, Ethnology and Folklore Studies. 2013. № 11. URL: <http://www.ceeol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid>
2. Абашев В. В. Интермедиаальные трансформации горной мифологии П. П. Бажова в романе Ольги Славниковой «2017» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rfp.psu.ru/archive/1.2014/abashev.pdf>
3. Голованов И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала / автореферат дисс. ... доктора филологических наук. 2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/konstanty-folklornogo-soznaniya-v-ustnoi-narodnoi-proze-urala#ixzz2pBP6LsCN>.
4. Мазалова, Н. Е. Злой колдун: особенности мифологизированной личности. [Электронный ресурс]. URL: http://www.teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2014/1/istoriya/mazalova.pdf.

УДК 398(47)
ББК 82.3(2)
Т 19

Тарабукина Ю. А., Тарабукин А.
г. Тобольск

Жанровое своеобразие и художественные особенности народных поэтических произведений, исполняемых во время святок и Хэллоуина
Genre originality and artistic features of folk poetry, performed during the Christmas holidays and Halloween

Аннотация: В статье сопоставляются народные поэтические произведения, исполняемые во время традиционных славянских святочных обрядов и современного англоязычного народного праздника Хэллоуин. Приуроченность к переломным моментам календаря, связанное с этим особое состояние мира и времени одинаково значимы в обоих явлениях, что позволяет говорить о схожих мифологических истоках. Однако современный вид святочных действий и Хэллоуина, их культурологическая и эстетическая ценность существенно отличаются.

Ключевые слова: мифология, устное народное творчество, обряд, ритуал, календарная поэзия, святки, гадания, колядки, подблюдные песни, хэллоуин.

Abstract: Folk poetry, which was performed during the traditional Christmas Slavic rites and a modern English holiday – Halloween are compared in the article. Confinement to the turning points of the calendar associated with a particular state of the world and time are equally important in both phenomena. It allows talking about similar mythological origins. However, modern look of the Christmas actions and Halloween ones, their cultural and aesthetic values differ greatly.

Key words: mythology, folklore, the rite, ritual, calendar poetry, Christmastide, fortune-telling, Christmas carols, songs and Halloween.

Современный человек, человек XXI века – века информационных технологий, познающий окружающий мир сугубо рациональным способом, считающий себя венцом природы, посвящающий свою жизнь стремлению двигаться как можно быстрее и покорять как можно больше, казалось бы, не нуждается ни в каких других способах мировосприятия, тем более в тех, которые уходят своими корнями далеко в прошлое и демонстрируют совершенно иное отношение к действительности и к себе. Наши древние предки (чья система воззрения на мир обозначена как мифология) познавали мир эмоционально-чувственным путем, не выделяя и, тем более, не противопоставляя себя единому природному организму. Это подсознательное желание ощущать собственную сопричастность ко всему, что происходит вокруг, намерение не поработать, а «договариваться» с силами этого и потустороннего миров — все больше поворачивает наш взгляд вспять, заставляет найти, почувствовать эту так важную для всех и каждого неразобщенность и душевную гармонию не в современных технологиях, а в традиционной народной культуре, памяти поколений. Элементы древних обрядовых действий, произведения устного народного творчества, этнографические устои <...> – это становится все более популярным, переосмысливается и получает второе рождение, что заставляет современную науку взглянуть на давно известное с новой точки зрения, сравнивать и по-новому осознать те явления, которые еще совсем недавно не воспринимались в едином ракурсе.

Древнейшие мифологические представления, – по словам Ф. И. Буслаева, – «будучи облечены в форму обычая, предания, народного слова, <...> переходят из века в век как неизменное достояние всех поколений и через тысячелетия воспитывают отдаленных потомков в идеях и в воззрениях глубокой старины» [1, 41]. Одна из причин жизнеспособности

обрядов заключается в том, что практически каждый из них – своего рода игра, и, как любая игра, обряд соединяет серьезное с развлечением.

Считается, что лучше всего архаическое содержание славянской культуры сохранилось в обрядовой поэзии, в том числе *календарной*, к коей относится и святочная.

Русская новогодняя обрядность включала в себя хождения по домам с благопожеланиями – колядование, новогодний карнавал – ряженье в звериные маски, потехи и гадания. Основными поэтическими жанрами, сопровождающими святочные обряды, являются *колядки* (овсени, виноградь) и *подблюдные песни*.

Колядование проводилось на стыке старого и нового годов, ночью, и в этом нельзя не видеть возвращения к хаосу, «ночному порядку», «при котором границы, очертания, расстояния неразличимы» [2, 74]. Время новогодних праздников – это время разгула чертей, и полночь русские опасались выходить из дома. По западноевропейским поверьям, звери накануне Рождества переговариваются между собой на человеческом языке. В этот переходный период время теряло свое значение, и человеку могла открыться его судьба на долгие дни вперед.

Коляда (calendae в Древнем Риме – обозначение нового года и вообще начала месяца; отсюда слово «календарь») – название и срока празднования, и исполняемых в это время песен, и некоего животного существа («уродилась Коляда»). Во время обряда колядования ватаги молодых людей шли от избы к избе с поздравительными песенками.

Ученые предполагают, что первоначальной формой *колядки* (песенки, исполняемой во время обряда колядования) была заклинательная песенка, исполнявшаяся во время весеннего возрождения солнца.

Содержанье колядок однотипно: величание семьи, пожелание ей богатства, благополучия, сказочного урожая, семейного счастья, требование награды за пожелания – угощения:

*Пришла Коляда
Накануне Рождества.
Дайте коровку
Масляну головку!*

В колядках часто звучат не только благожелания, но и угрозы тому, кто осмелился бы не дать вознаграждения:

*Не дадите пирога
Мы корову за рога!
Не дадите лепешки –
Разобьем окошки!*

За шуточными текстами проглядывает та власть, которую имели колядовщики. Существует предположение, что в наиболее архаических формах обряда колядовщики символически изображали умерших родственников, приходивших в гости с того света, «которые воспринимались как опекуны семьи, способные повлиять на урожайность полей, благополучие в хозяйстве и на счастливый приплод скота» [3, 34], им и предназначалось угощение. Кроме того, хозяева стремились всячески

ублажить колядующих, так как колядки имели характер не предсказания, а заклинания, в которое глубоко верили. Вообще, колядки не стремились к правдоподобию, и не в том их художественная задача, чтобы отражать реальную жизнь. Сущность их образной системы – гиперболическая идеализация с целью реализации в наступающем году всех пожеланий:

*А дай Бог тому,
Кто в этом дому!
Ему рожь густа,
Рожь ужиниста!
Ему с колосу осьмина,
Из зерна ему коврига,
Из полузерна – пирог...*

Подблюдные песни – неотъемлемая часть гадания по блюду. (В остальных гаданиях встречаются лишь кратенькие формулы типа «Суженый-ряженный, приди ко мне наряженный».) В них предсказывалось то, что ожидало девушку: замужество, девичество, разлука, дорога, смерть...

Пророчество выражалось не прямо, а иносказательно: курочка находит перстень, мышь тащит каравай и т.п. Подблюдные песни символичны. Так, сочетание хлеба-соли означало союз богатства и здоровья. Например:

*Летел соловей
Через житенку,
Несет соловей
Жита горсточку.
Ладо, ладу!
Кому мы поём,
Тому честь воздаём.
(К богатству)*

Широко использовались метафоры, загадки, так что подблюдные песни могли истолковываться различно:

*За рекой мужики живут богатые,
Гребут жемчуг лопатами.
Кому вынется –
Тому сбудется,
Не минуется.*

По своему содержанию подблюдные песни – маленькие символические картинки, сопровождаемые магической формулой («кому вынется – тому сбудется, тому сбудется – не минуется»). В отличие от колядок, они не программируют, а предсказывают будущее, которое открывается гадающему в момент святочного безвременья.

Хэллоуин (англ. Halloween, All Hallows' Eve или All Saints' Eve) – современный праздник, восходящий к традициям древних кельтов Ирландии и Шотландии, история которого началась на территории современных Великобритании и Северной Ирландии. Отмечается 31 октября, в канун Дня всех святых. Хэллоуин традиционно празднуется в англоязычных странах. С конца XX века, в ходе процесса американизации и глобализации, мода на атрибутику Хэллоуина возникла также в большинстве неанглоязычных стран Европы и в СНГ.

Поэтическая составляющая древнего по своему происхождению праздника *Хэллоуин*, представлена, к сожалению, лишь современными стихотворными текстами, напоминающими лубочные прибаутки, исполняемые чаще всего в виде песенок:

<p><i>It's Halloween! It's Halloween!</i> <i>The moon is full and bright</i> <i>And we shall see what can't be seen</i> <i>On any other night:</i></p> <p><i>Skeletons and ghosts and ghouls,</i> <i>Griming goblins fighting duels,</i> <i>Werewolves rising from their tombs,</i> <i>Witches on their magic brooms.</i></p> <p><i>In masks and gowns we haunt the street</i> <i>And knock on doors for trick or treat.</i> <i>Tonight we are the king and queen,</i> <i>For oh tonight it's Halloween!</i></p>	<p><i>Это – Хэллоуин! Это – Хэллоуин!</i> <i>Особенный день – этой ночью.</i> <i>Становится скрытое видимым,</i> <i>Много нечисти? Точно.</i></p> <p><i>Скелеты, призраки и вампиры,</i> <i>Злобные гоблины на дуэлях,</i> <i>Оборотни, покинувшие могилы</i> <i>Ведьмы на их волшебных метлах.</i></p> <p><i>В страшных масках и костюмах</i> <i>Мы на улицы выходим.</i> <i>Стучимся к людям удивленным,</i> <i>Сегодня праздник наш – Хэллоуин!</i></p>
---	---

В основном в них описывается само ритуальное действие, связанное с проникновением в обыденную жизнь существ из потустороннего мира:

О праздник ведьм и приведений,
И страшных призрачных видений.
Он наступает раз в году,
Когда все кажется в аду.

На улицах скелеты пляшут,
А ведьмы метлами все машут,
И в дом стучит ужасный черт,
И просит у хозяев торт.

При этом содержание стихов определенно имеет современную ориентацию:

Там кругами хороводы
возле адского костра <...>
Подожженный небосвод мы
мхом тушили до утра,

долго ждали электричку.
Я пришла к тебе чуть свет
и обугленные спички
обронила на паркет.

Как видно, для данных текстровок не характерна сложившаяся традиция использования средств художественной выразительности и устойчивых композиционных формул, как в славянских колядках или подблюдных песнях. Судя по содержанию данных текстов, несложно догадаться, что складываются они спонтанно, в момент самого празднования его непосредственными участниками. То, что поэтическая составляющая древних ритуалов (по которой мы только и можем судить о том, как выглядел исходный обряд) оказалась практически утраченной, заставляет усомниться в культурологической ценности современного, уже практически светского

мероприятия и во многом объясняет негативное отношение православной церкви к становящемуся все более активным и в нашей стране явлению Хэллоуина.

Библиографический список:

1. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – СПб., 1861. Т.1.
2. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. – М., 2000.
3. Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: генезис и типология колядования. – М., 1982.
4. Данвич Г. Языческая книга Хэллоуина // uti-puti.com.ua>view_articles.phpid=579.
5. Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор: Хрестоматия. – М., 1998. – 4-е изд. – М., 2003.
6. Круглов Ю.Г. Русский фольклор. – М., 2000.
7. Русское устное народное творчество: Хрестоматия: Учеб. пособие /Сост., вступ. ст., коммент. В.П.Аникина. – М., 2006.

УДК 821.161.1.09''18''

ББК 833.3(2Рос=Рус)5

Тихомирова Л. Н.
г. Челябинск

***Трансформация «ночного» сверхтекста в поэтических опытах
поздних классиков***

**Transformation of the "night" sverhteksta poetic experiments in the late
classics**

Аннотация: В статье рассматривается «ночная» поэзия конца XIX века, выявляются ее специфические черты, обозначается место и определяется роль произведений поздних классиков в структуре «ночного» сверхтекста.

Ключевые слова: «ночная» поэзия, сверхтекст, поздние классики, неоромантизм

Abstract: The article discusses "night" poetry of the late XIX century, identifies its specific features, represents the location and defines the role of the poetic experiments of the latest classics in the structure of "night" supertext.

Key words: "night" poetry, supertext, latest classics, neo-romanticism

Русский сверхтекст «ночной» поэзии в конце XIX века формируется с необычайной интенсивностью, прирастая за относительно короткий временной промежуток огромным количеством произведений, созданных как знаменитыми, так и малоизвестными авторами. Многочисленными «ночными» стихотворениями отмечено творчество практически каждого поэта рассматриваемого периода. Более того, создаваемые произведения уже не просто функционируют как самостоятельные вещи, а начинают объединяться в стихотворные циклы (Н. М. Минский «Белые ночи»), входить в сборники и книги стихов (А. А. Фет «Вечерние огни», К. Н. Льдов «Отзвуки души») или их разделы (К. К. Случевский «Думы», «Мгновения», К. Н. Льдов «Думы», «Наброски», «Времена года»), связываясь друг с другом сквозными мотивами и образами, включаются в «межавторские диалогические комплексы» (выражение О. В. Мирошниковой). Быстрый рост сверхтекста «ночной» поэзии и все отмеченные процессы, происходящие в

нем, на наш взгляд, сопровождали смену аксиологических ориентиров человека рубежа веков. Поскольку «ночная» поэзия представляет собой особую форму фиксации художником собственного опыта выявления многомерности мира и попытку постижения этого мира внелогическим путем, постольку появление «ночных» стихотворений обыкновенно связано с прохождением человеком определенного рода жизненной ситуации (чаще негативной), оживляющей иррациональный («ночной») компонент его сознания. То, что в последнюю треть XIX века к данной форме обратилось уже целое поэтическое поколение свидетельствовало о трагическом мироощущении человека, устремившегося от объективной реальности жизни к ее иррациональной («ночной») стороне, так как интерес ко всему загадочному и таинственному, активизирующийся, как правило, в периоды смены существующих ценностных парадигм, всегда свидетельствует об утрате духовных опор и представляет собой попытку их напряженного поиска. Полагаем, что стремительное увеличение объема сверхтекста «ночной» поэзии доказывает настойчивое желание человека рубежного времени понять происходящее с ним, как-то осмыслить собственные смутные переживания и, выразив их в категориях человеческого языка, зафиксировать в произведениях искусства, ибо, как пишет О. Шпенглер, «благоговейный трепет перед всем от него (человека – Л. Т.) не зависящим, ...перед чуждыми силами мира *есть начало всякого стихийного формотворчества* (курсив автора – Л. Т.)» [1, 235].

В последнюю треть XIX века, которая, по словам О. В. Мирошниковой, «должна рассматриваться в качестве суммирующей, дополняющей результаты предшествующих периодов» [2, 9], сверхтекст «ночной» поэзии, подвигаясь от традиции к тенденции, окончательно обретает свои устойчивые черты. Процесс его формирования завершают художники 1880 – 1890-х годов: С. Я. Надсон, Н. М. Минский, К. К. Случевский, А. А. Голенищев-Кутузов, К. Н. Льдов, Д. Н. Цертелев и др., – чья «ночная» поэзия, несмотря на ее обширность, сегодня почти неизвестна русскому читателю. Между тем, необходимо осмыслить причины появления произведений данного типа в творчестве этих авторов и выявить то новое, что они сумели внести в русский «ночной» сверхтекст, поскольку уже первые годы XX века, начиная с поэтических опытов символистов (и Блока, в частности), будут отмечены очередным всплеском «ночной» поэзии и основания данным поискам будут заданы именно поэтами-«восьмидесятниками». В этом плане слова Е. В. Ермиловой о том, что наследство, которое «получит поэзия нашего времени от русской классической поэзии, она получит из рук этих поэтов» [3, 218], применительно к анализируемому сверхтекстовому единству, на наш взгляд, кажутся более чем убедительными.

Несмотря на имеющуюся разницу творческой манеры поздних классиков, в общем и целом их «ночная» поэзия обладает рядом сходных черт. По мнению Е. В. Ермиловой, «запоздалый романтизм» конца века «родился в эпоху, когда была изжита возможность романтического

переживания жизни», поэтому он «настолько же придуманный, насколько и личный» [3, 262]. Изначальная заданность лирической ситуации – основная черта, объединяющая «ночную» лирику «восьмидесятников». Оставаясь по-прежнему ситуацией ночного размышления, она уже не обладает спонтанностью, присущей классической поэзии, поскольку каждый из художников творит собственный мир, сознательно противопоставляя его миру реальному («Два мира предо мной. Один, что приютил, / Мир скудно-правильный, размеренный, как сети. / Другой, враждебный мне, но юных полный сил. / Мирам обоим чужд, создать пытаюсь третий, / Гляжу на свет и тьму...») – Н. М. Минский «Opsedaletti» (1893) [4, 162]). Это приводит к тому, что роль факторов (ночная темнота, тишина, одиночество героя, его погруженность в собственные мысли), определяющих начало данной ситуации и обуславливающего характер ее течения практически низводится до нуля, а, следовательно, определенная несвобода будет ощущаться на всех уровнях лирического текста. Так, на уровне смысловой установки это проявляется в том, что личностное преображение героя и, соответственно, выход его на новый уровень миропонимания, часто настолько неочевидны, что автору приходится самому указывать читателю на происходящее. Например:

Комнатка тесная, тихая, милая;
Тень непроглядная, тень безответная;
Дума глубокая, песня унылая;
В бьющемся сердце надежда заветная;

Тайный полет за мгновеньем мгновения;
Взор неподвижный на счастье далекое.
Много сомнения, много терпения...
Вот она, ночь моя – ночь одинокая.

А. А. Голенищев-Кутузов «В четырех стенах» [5, 6]

Ситуация ночного размышления вроде бы осталась такой же, какой была раньше (раздумье лирического героя в полной отрешенности от внешнего мира), однако если убрать последнюю строку, то семантически стихотворение совершенно не пострадает, поскольку в нем практически ничего не изменится. Получается, что в данном случае не ночь инициирует «унылые» думы героя, а сами думы, обуславливая течение ситуации, становятся причиной его ночного одиночества. Состояние сознания героя как бы определено автором еще до момента написания стихотворения, и ночь для объяснения совершающегося перехода оказывается не особенно нужна (как, собственно, оказывается не нужным ни объяснение содержания этих дум, ни причин, их вызвавших). Лирическая ситуация моделируется поэтом по готовому шаблону, а заключительная строка только расставляет необходимые акценты, являясь тем самым спасительным мостиком, который помогает стихотворению оставаться в русле «ночной» поэзии.

Таким образом, ночь как время суток в стихотворениях «восьмидесятников» становится уже своего рода условным знаком, указывающим на момент передачи автором какого-то иного

(противоположного обыкновенному) внутреннего состояния лирического героя и настраивающим читателя на «правильное» восприятие текста. В связи с изначальной заданностью ситуации переход сознания из «дневного» состояния в «ночное» у них также, как правило, фиксируется достаточно традиционно: вслушивание и вглядывание в мир, напряженное внимание к движениям собственной души, отмечаемым в мельчайших деталях, метафорическая «ясность сопоставления с человеческой жизнью» [3, 261] жизни природы, которая исчезнет из поэтических опытов художников последующего поколения. В их текстах еще достаточно отчетливо можно видеть, как «ночное» состояние возникает, постепенно нарастает и полностью овладевает сознанием человека:

Бессонною змеей тоски и сожаленья
Терзаемый всю ночь, я в темный сад ушел.
Но сердцу грустному желанного забвенья
Среди аллей пустынных не нашел.

Осенняя луна в тревоге и печали
Бежала, бледная, среди хмурых облаков,
И липы голые метались и дрожали,
И ветер гнал их сорванный покров.

И показалось мне, что эта ночь больная
Истерзана, как я, бессонною тоской,
Скорбит, подобно мне, о прошлом вспоминая,
О светлых днях и о весне былой.

Н. М. Минский «Бессонною змеей тоски и сожаленья...» 1886 [6, 147]

В своей «ночной» поэзии «восьмидесятники» как бы аккумулируют опыт художественных открытий поэтов предшествующей традиции, но используют его, превращая в некий стандарт. Так, если через разные формы манифестации «ночного» сознания, закрепленные в стихотворениях классиков, выражалась поэтическая рефлексия отношения художника к миру, и внутреннее состояние «ночного» человека у каждого из них было строго дифференцированным, то у «восьмидесятников» это состояние обыкновенно не обладает какой-либо индивидуализацией. По всей вероятности, в отдельных лирических текстах поздних классиков также можно обнаружить определенные формы «ночного» сознания (психологическую у Голенищева-Кутузова, экзистенциальную у Надсона, религиозно-мистическую у Льдова, мифологическую у Минского), но неявность, стертость этих форм, их контаминация с другими формами в рамках творчества одного художника не позволяют сделать вывод о какой бы то ни было цельности отношения к миру любого из этих поэтов.

Заданность ситуации отражается и на эмоциональном уровне лирического текста: все неоромантики чрезвычайно похожи друг на друга в стилистике выражения собственных чувств. Восторг, ужас, радость, тоска и т. д. не возникают в их стихотворениях произвольно в зависимости от предмета размышления, а как бы «прикрепляются» к ним с самого начала, ни на йоту не изменяясь даже в интенсивности своего проявления. В

произведениях «восьмидесятников», как правило, нет не только присущего классике «трагического накала, уравнивающего человеческую душу со стихийными природными ...силами» [3, 282], нет вообще той точности и силы выражения чувств, которые бы могли заставить читателя почувствовать себя причастным лирическому событию. С одной стороны, этому мешало то, что практически все поэты данной эпохи широко пользовались общепозитическими клише, а «чувство цельного и весомого слова уже переходило у них в омертвление» [3, 283], но, с другой стороны, само наличие таких клише определялось стереотипностью лирической ситуации, «запрограммированностью» ее на выражение определенного чувства.

Заданность ситуации определяет и образную систему лирического текста. С одной стороны, пытаясь сохранить «основное наследие классического русского стиха» – «принцип многозначности слова, единства его прямого, предметного значения и бесконечности обертонов (“далекое сияние за словом”))» [3, 283], художники-«восьмидесятники» просто обрекают себя на культивирование «поэтической банальности» (поэтому у них «сквозь сумрак густеющей ночи» всегда светят «небесные очи» ярких звезд; в «безмолвии ночном» воскресают «забытые долго виденья» (или, наоборот, «из глаз скрываются»), слышится чей-то голос, зовущий «в небесные селенья» и т. д.) С другой стороны, ориентируясь на художественные опыты своих предшественников и даже вступая в переключку с ними, «восьмидесятники», обнаруживают в собственном творчестве некоторые принципы «новой» поэзии и, таким образом, оказываются связующим звеном между классиками и поэтами последующего поколения. «Во второй половине XIX века принцип конечной размерности доведен до такой границы, за которой автономия начал грозит перейти в их обособление и даже распадение, ...художники этого времени вплотную подходят к пределам возможностей классики» [7, 187], – пишет С. Н. Бройтман. Действительно, в произведениях «восьмидесятников» почти разрушается привязка метафорического образа к реальности и вызревают предпосылки для новой поэтической образности: слово становится настолько многозначным, что уже готово превратиться в символ:

Месяц в небе высоком стоит,	Вот из белых, глубоких снегов,
Степь, покрытая снегом, блестит,	На какой-то таинственный зов,
И уж сколько сияет по ней	Словно белые люди встают,
Голубых и зеленых огней!..	И встают, и идут, и растут!

Неподвижная ночь холодна,	Светят лики неясные их,
И глубоко-нема тишина,	И проходят один сквозь других,
И ломается в воздухе свет	И по степи мерцает вокруг
Проплывающих звезд и планет...	Много, много светящихся рук.

К. К. Случевский «Снега» [8,258]

Таким образом, «ночная» поэзия в 1880–1890-х годах, оставаясь в целом в русле классической романтической традиции, претерпевает существенные изменения. Основное слово, которым можно охарактеризовать «ночную» поэзию конца века, – «контаминация» (стилистическая,

лексическая, образная и т. д.), подтверждением которой выступают и присущие творчеству поздних классиков разного рода диссонансы. Утрата цельности на разных уровнях лирического текста приводит к тому, что функцию начала, объединяющего данный комплекс стихотворений в некую систему в конце XIX века, берет на себя центральная тема. Заданность темы обуславливает стереотипность лирической ситуации, повторяемость и устойчивость микрообразов и эмоционально строя, определяя специфику «ночной» поэзии двух последних десятилетий XIX века, что, вслед за Е. М. Таборисской, «позволяет говорить об особом явлении тематического жанроида» [9, 224].

Библиографический список:

1. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. – М. : Мысль, 1993. – 663 с.
2. Мирошникова О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика: автореф. дис. ... доктора филол. наук / О. В. Мирошникова. – Омск : Ом. гос. ун-т 2004. – 44 с.
3. Ермилова Е. В. Лирика «безвременья» (конец века) / Е. В. Ермилова // Кожинов В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. – М. : Современник, 1978. – С. 199 – 286.
4. Минский Н. М. Полн. собр. соч.: в 4 т., 1904–1907. – СПб.: Изд-во М. В. Пирожкова. – Т. 3.
5. Голенищев-Кутузов А. А. Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова: в 3 т. – СПб : Тип. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. – Т. 1. – 344 с.
6. Минский Н. М. Стихотворения / Н. М. Минский. – СПб. : Тип. В. С. Балашева, 1887. – 248 с.
7. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура) / С. Н. Бройтман. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1997. – 307 с.
8. Случевский К. К. Сочинения: в 6 т. Стихотворения. – СПб.: Изд-во А. Ф. Маркса, 1898. – Т. 1.
9. Таборисская Е. М. «Бессонницы» в русской лирике (к проблеме тематического жанроида) / Е. М. Таборисская // «Studia metrica et poetica» Памяти П. А. Руднева. – СПб. : Академ. проект, 1999. – С. 224 – 235.

УДК 82.1-2

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Загидуллина М. В.

г. Челябинск

Орфей спускается в ад: повседневность, поэзия и цель искусства в сборнике А. Самойлова «Маршрут 91»

Orpheus descending: everyday life, poetry and teleology of art in the poetic cycle of Alexander Samoilov's "Route N 91"

Аннотация: Статья посвящена анализу цикла стихотворений челябинского поэта Александра Самойлова «Маршрут № 91», представляющему собой поэтическое путешествие в мире ассоциаций и в то же время продуманное метафорически блуждание в рутине ежедневности. Ключом к анализу стала пьеса Теннесси Уильямса «Орфей спускается в ад», предлагающая читателю и зрителю взглянуть на повседневность сквозь древнегреческий трагический миф.

Ключевые слова: поэзия, телеология творчества, повествование, цикл стихов.

Abstract: This article is devoted to Alexander Samoylov's poetic cycle "Route N 91". The world in this cycle is compared to the myth of Orpheus descending to hell (a reference to Tennessee Williams' play "Orpheus Descending", 1957). The potential of poetry used as a strategy to describe reality is discussed.

Keywords: poetry, poetic cycle, teleology of art.

Поиск «ключа» к современности, открытие некоего тайного кода повседневности, скрывающего ответ на вопрос «зачем?» (в том числе «зачем жизнь») можно рассматривать как *perpetuum mobile* художественной литературы вообще – и поэзии в частности.

Сложность анализа любого произведения современной литературы, а особенно поэзии, связана (не в последнюю очередь) со своеобразным противостоянием критики и литературоведения – как инструментальных систем. Задача критики во многом сводится к сфере литературного вкуса и отточенного умения отличать художественное произведение от «подделки» или «поделки» (во всяком случае, давать адекватные определения новым текстам). Задача литературоведения шире и безучастнее к такой стороне, как литературный вкус и «иерархия качества» в литературе («высокобровая» или «низкобровая» литература, пользуясь англоязычным выражением, – либо просто «высокая» и «массовая» в привычных терминах отечественной науки о литературе). Несколько упрощая, мы могли бы сказать, что литературоведение «нацелено» на сами механизмы, конструкты, «пружинки» текста, а в интерпретационном смысле – на контекст (как то или иное

произведение «вписано» в литературный ряд, эпоху, историю жанра и т. п.). Современная литература, оказавшись под прицелом и критики, и литературоведения одновременно, нередко ускользает от обоих, оставаясь «вещью в себе», собирая огульные упрёки или столь же огульные комплименты, становясь неточным объектом исследования и рефлексии.

Между тем выработка специфического философски-аналитического взгляда на произведения современной литературы позволяет преодолеть традиции как «вкусового», так и «техно-инструментального» подходов. В настоящей статье сделана попытка рассмотреть книгу стихотворений современного челябинского поэта Александра Самойлова «Маршрут № 91» [1] сквозь призму художественного метода, реализованного в пьесе американского драматурга Тенниси Уильямса «Орфей спускается в ад» [2]. Выбор этого конкретного произведения обусловлен формой книги Самойлова – и во многом является произвольным. Поиск в любом произведении мифокорней основательно разработан в рамках мифологической школы и не нуждается в каком-то обосновании. Однако для предлагаемого способа анализа важнее оказывается «вскрытие принципа», культурного механизма, заложенного в самой возможности бесконечного воспроизведения мифа. Обращение к Уильямсу было спровоцировано самим А. Самойловым: «Почему объектом поэтического творчества может быть только что-то из ряда вон выходящее: сильные чувства, грандиозные события? Ведь жизнь на 90 % – это рутина, вроде езды не маршрутке неизвестно куда, неизвестно откуда и неизвестно зачем» [3]. Сам Уильямс называл себя поэтом и подчеркивал, что разговорный, абсолютно непоэтический язык может быть возвышенным и полным лирического переживания [4, 5].

Пьеса Т. Уильямса «Орфей спускается в ад» (“Orpheus Descending”, 1957) представляет собой вполне житейскую историю, поднятую до надличностного уровня художественными средствами, в том числе и сопоставлением героев с мифическими персонажами. Вэл Ксавье (Val Xavier), как неоднократно отмечали критики и литературоведы, представлял собой протагониста, наделенного автобиографическими чертами, и это позволяло драматургу перенести конфликт из социального поля в лирически-эмоциональное и даже мета-эмоциональное. Вечная тема столкновения романтика, поэта с прагматичным общественным укладом переживала в пьесе серьезную деформацию: адские глубины провинциальной жизни проявлялись перед взором героя, читателя, зрителя только тогда, когда с ними соприкасался поэт, романтик, мученик Валентин. Когда Бахтин заметил, что «каждый культурный акт существенно живет на границах» [5, 282], он указал на сущность любой субстанции, феномена: их можно обнаружить не в «сердце» объекта, а именно при соприкосновении его с чуждыми ему, иными полями и субстанциями. Орфей-Валентин освещает своим присутствием и своей «инакостью» устойчивый, раз и навсегда заданный мир провинциального городка, где ценности и принципы запросто могут быть основаны на бесчеловечности и преступлениях – но, овеванные

«большим временем», не подвергаются никаким сомнениям. Анализ пьесы «Орфей спускается в ад» позволяет видеть возможные слои смыслов, образующих эстетику американского драматурга: это миф (древнегреческий миф об Орфее и христианский миф о Христе), символы (переполняющие пространство пьесы, наиболее часто интерпретируемый из них – пиджак Вэла, сделанный из змеиной кожи), а также и ритуал, неумолимо образующий сюжет пьесы (появление спасителя, возрождение героев и их надежды, трагическая жертва и безнадежность в финале).

Однако помимо собственно рецептивного и поэтологического анализа, выявляющего особенности поэтики пьесы, ее художественные черты, возможно обратиться к произведению Теннесси Уильямса как к воплощенному в художественном произведении *методу* анализа действительности. Из-за явного, подчеркнутого автором родства сюжета с древнегреческим мифом мы можем обнаружить «формулу» этого метода: движение «светлого» героя сквозь тьму за своей любовью и крах, безрезультатность попыток вывести любимую из тьмы, влекущие за собой и гибель самого героя. В мифе воскрешение и возвращение Орфея становится возможно только благодаря вмешательству богов, чающих его чарующего пения на Олимпе. Но и в христианском мифе воскрешение – акт высшего и непостижимого демиургического действия. В пьесе Теннесси Уильямса этого завершающего трагедию акта нет, и способом исследования социальной жизни становится «болевого эффект» (выражение Р. Г. Назирова применительно к творчеству Достоевского [6, 223–228]), возникающий на перекрестке горизонта ожиданий читателя и художественного решения развязки.

Возможная интерпретация метода Теннесси Уильямса как раз касается использования сюжета как ритуала без завершающего звена, придающего ритуалистической схеме смысл (переживание смерти ради будущего возрождения). Драматург возвращает миф об Орфее современной ему культуре, создав напряжение в самой его формуле, убрав из нее знак равенства и оставив ее в неравновесном, незавершенном состоянии. Благодаря Уильямсу возможно рассмотреть сам принцип работы современного художественного произведения вообще – это переозначивание не сюжетов или смыслов, но формул, созданных предшествующими периодами развития культуры. Оруэлл в «1984» дает картину «переписывания архивов» в соответствии с буквой и духом правящей идеологии: «переписать сквозь наверх до подшивки» [7, 47] означает изменить тексты таких документов, как газеты, до того, как они окажутся в архивах. Но в определенном смысле интерпретация «давно прошедшего» времени оказывается именно таким переписыванием – каким бы странным ни казалось такое сопоставление. Уильямс, заимствуя название мифа для своей пьесы, переосмысливает саму «фактуру» мифического текста, отсекая позитивную развязку (хотя бы в символическом ключе). Работа по изменению формулы этого конкретного мифа не заканчивается на этом примере – просто здесь эстетическая ситуация вынесена в заглавие и очевидна. Обращаясь к

современной поэзии, мы обнаруживаем бесконечное переозначивание мифов – при этом интенциональность не играет большой роли, то есть нам не так важно, насколько поэт был вовлечен в эту работу. Достаточно того, что – вольно или невольно – он проделал тот же путь, совершил те же действия и осуществил ту же работу, что когда-то Уильямс по отношению к мифу об Орфее, при этом новая художественная реальность позволила изменить формулу вновь. Не останавливаясь на достижениях мифологической школы в литературоведении, открывающей мифическую «подоплеку» любого культурного факта, мы обратимся к 49 стихотворениям Александра Самойлова, составившим сборник «Маршрут 91».

Названия сборника и оглавления, соответствующего остановкам маршрута, достаточно для того, чтобы принять фигуру лирического героя как обычного пассажира городской маршрутки: он садится в маршрутное такси 91 на конечной остановке и едет через весь город до противоположного «терминала», от «Плодово-ягодной» до «Салавата Юлаева».

Все это путешествие представляет собой «сошествие во ад», причем мы видим здесь две взаимосвязанные ипостаси героя: он созерцает город через окно маршрутки (и в этом смысле он «выгорожен» из города, не сливается с ним) и одновременно он переживает муку долгой дороги (то есть оказывается мучеником ада в аду – в маршрутке).

Место ли поэту здесь? Как следует из стихотворений сборника – нет, и его пребывание в маршрутке нелепо, неорганично, мучительно для него, он несет свой крест, путешествуя из точки А в точку Б, перенося это путешествие как кару неизвестно за какие грехи и как тяжелую, неприятную работу. Время – как основной параметр любого путешествия – превращается в пространство памяти и ассоциаций, далекое от тех географических городских реалий, что проезжает герой, но одновременно и тесно связанное с ними. «Адище города» не первый раз пожирает героя – и косвенно мы узнаем подробности – например, что ему приходилось идти пешком от «Комсомольского» до «Салавата», и такая дорога займет час. Как и в пьесе Уильямса, лирический герой мог бы вывести свою возлюбленную из этого ада к свету – но формула мифа предполагает безуспешность этой попытки. Автор – и он же лирический герой – в отличие от обычного горожанина, каким он притворяется на протяжении всего пути, сразу ощущает себя сказителем, повествователем истории:

Вперёд, дружок. Пока за восемнадцать
рублей мы катимся отсюда вон туда,
нам может многое в дороге показаться,
что не покажется в покое никогда.

Смотри в окно или послушай речи
твоих попутчиков, а вдруг они поймут,
кто тыщу лет готовил эту встречу,
кто ногтем этот прочертил маршрут.

Это начало долгого пути-повествования, и лирический герой строит это повествование телеологично – он знает, куда, как, зачем он ведет своего читателя-попутчика. Ощущение печальной развязки пьесы Уильямса создавалось самим названием. В «Маршруте № 91» интрига (обретет герой

нечто или потеряет во время своего пути) сохраняется до середины пути – когда становится предельно ясно, что мы движемся по дороге в Никуда. «Ад» города – это путешествие героя по волне его «коллективной» памяти (это короткие новеллы, позволяющие переживать прошлое героя как «универсальное» прошлое поколения – жили в «колясочной», бабушка в общежитии, укладывающая внука на сдвинутых стульях, мама, сторожившая автоприцепы «сутки через трое», сосед-алкоголик, товарищи по техникуму, школьные воспоминания и так далее). Лирическая составляющая как раз и скрывается в бесхитростной простоте этих воспоминаний, помноженных на привычные городские страхи – надо опасаться темных дворов, а на Лермонтова когда-то кого-то избили, а вот этот бомж в женском пальто – не выследит ли? – и главное, как страшно, как бесприютно покинуть маршрутку и оказаться в числе изгоев на замороженной и открытой ветрам остановке, молящих «увези...». Память скачет с одного на другое, поддаваясь прихотливости названий остановок и привычных городских реалий. Сам А. Самойлов предлагает и другое объяснение этого калейдоскопа: «Стихи написаны не от моего лица... Как говорят в школе на уроках литературы, там есть “лирический герой”. Точнее, их 18 по числу сидячих мест в салоне маршрутки. Каждый стих можно воспринимать как какую-то мысль, которая пронеслась у одного из пассажиров 91-го маршрута» [8].

Но постепенно – после преодоления двух третей пути – повествование согревается надеждой. Это неременный поворот путешествия в ад – выход есть, адское пространство-тупик вдруг манит светом в конце тоннеля: являются и весна, и любовь, и дружба, и надежда, и мудрость – пусть распыленные в тонкую пленку ощущений, но все же. Тема ада и рая, мелькавшая с самого начала цикла, усиливается – и заявляется открыто; не только в ироничной «Молдавской», но и в «Солнечной», «Восьмом», «Одиннадцатом». Прекрасная радуга вдруг появляется в одном из последних текстов – но в «Александровском» мы вслед за путешественником воспринимаем все хорошее как печальный сон. Одиночество, сопоставленное с совершенством, ждет героя в финале его долгого пути:

я в пустой квартире совершенно один.

На голом полу совершенно один.

Совершенство настигло меня...

Метафизическая пустота последнего «приюта» (квартира пустая, пол голый, герой лежит на полу совершенно один – он ехал ни к кому и хотя вроде бы по конкретному адресу – но дом его слишком бесприютен, чтобы именоваться домом) опрокидывает маршрут 91 к его началу – ведь казалось, что автор обещает нам обретение смысла, задает тему поиска, путешествия, приключения. Вместо этого он обретает уже неизбежное одиночество, а маршрут 91 замыкается, как скорпион, жалящий свой хвост. Путешествие от «Плодово-ягодной» до «Салавата Юлаева» – как и ставшее классическим путешествие от станции «Москва» до станции «Петушки» – это лист Мёбиуса, не позволяющий идущему обрести какой-то причал, какую-то цель. Телеология сборника «Маршрут 91» заключается в постулировании вечного

мифа о невозвращении из ада – неважно, обращаешься ли ты на свое прошлое или нет. Фиолетовые, черные, синие тона сборника завершают образ холодного марта, рядящегося февралем, и даже июньская дата «Солнечной» не добавляет оптимизма этой картине безвременья и бесприютства – на вопрос «зачем» поэт отвечает: не для.

Библиографический список:

1. Самойлов, А. Маршрут 91: набор открыток / А. Самойлов. Челябинск, 2015.
2. Уильямс, Т. Орфей спускается в ад / Теннесси Уильямс; пер. Я. Березницкого. М.: Гудьял-Пресс, 1999.
3. Кондрашова, Н. Челябинский поэт нанес на карту Google стихи, посвященные 91 маршруту / Н. Кондрашова // Телефакт. URL: <http://www.telefakt.ru/news/lenta-povostejj/cheljabinskijj-poet-nanes-na-kartu-google-stikhi-posvjashhenye-91-marshrutu/>.
4. Пронина, А. А. Поэтический театр Теннесси Уильямса / А. А. Пронина: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2004.
5. Бахтин, М. М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества / М. М. Бахтин // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003.
6. Назиров, Р. Г. Проблема читателя в творческом сознании Достоевского / Р. Г. Назиров // Творческий процесс и художественное восприятие. Л. : Наука, Ленингр. отд., 1978. С. 223–228.
7. Оруэлл, Дж. «1984» и эссе разных лет : роман и художественная публицистика / Дж. Оруэлл. М.: Книга по требованию, 2012.
8. Абрамов, А. Челябинец написал стихи для каждой остановки маршрута № 91 / А. Абрамов // Комсомольская правда. 19.07.2015. URL: <http://www.chel.kp.ru/daily/26407/3282842/>.

Пащенко А.С.
г. Челябинск

Видеопоззия Александра Вавилова как форма авторской рефлексии
Video poetry by Alexander Vavilov as a form of artistic reflection

Аннотация: В данной статье рассматривается явление видеопоззии как выражения авторской рефлексии. На примере стихов и клипов Александра Вавилова, современного уральского поэта, формируется представление о том, каким образом автор может воспринимать и переосмысливать собственные тексты.

Ключевые слова: видеопоззия, визуализация, рефлексия, современная уральская поэзия.

Abstract: The article shows video poetry as a new direction of poetic text expression. We form a presentation of how an author can conceive and rethink his own texts using poems and videos of Alexander Vavilov, a modern Urals poet.

Key words: video poetry, visualisation, reflection, modern Urals poetry.

Человеку, живущему в современном мире, где процесс жизнедеятельности и житнетворчества столь стремителен и подвижен, характерен особый тип познания – визуальное мышление, когда основой выступают наглядно-действенное и наглядно-образное восприятие объектов действительности, а интеллектуальные задачи решаются с помощью

внутренних визуальных образов. Такой тип мышления особенно свойствен творческим людям.

Ощущая некоторую исчерпанность и испробованность традиционных поэтических форм, писатели и поэты стремятся найти новые пути представления своего произведения. Одним из вариантов этого поиска является видеопоезия, которая дает возможность по-новому вступить в диалог с читателем, а также развить поэтический язык, ведь текст, таким образом, будет восприниматься не буквально, а через мультикультурный посыл, который подразумевает восприятие читателем этого самого текста.

Таким образом, решающим фактором станет иное осмысление поэтического произведения, его иное восприятие или рецепция. Теория рецептивной эстетики предполагает, что произведение рождается только в момент контакта текста с читателем, когда тот реагирует на него и дает обратную связь. Не важно, положительным или отрицательным будет отклик воспринимающего, принципиального его наличие. В основе идей рецептивной эстетики лежит тезис йенских романтиков «о живом, идущем навстречу писателю, активно участвующем в творчестве читателе». Но в условиях современной литературной практики случается, что «живым» писателем и «активным» читателем является один и тот же человек – поэт, который, создав поэтический текст, через некоторое время выражает его в ином виде, что и представляет собой одну из форм авторской рефлексии.

Стихотворения современного екатеринбургского поэта Александра Вавилова и снятые по ним самим автором видео как раз являют собой такой феномен. И в данном случае речь идет об авторе, который является первочитателем собственных текстов.

Установка на автора как первочитателя собственных текстов (Александр Вавилов таковым и является) который сначала пишет стихи, а через некоторое время снимает по ним видео, позволяет опираться на теорию рецептивной эстетики, поскольку она рассматривает отношение и взаимодействия фигур автора и читателя. Здесь также характерен отказ от классических канонов, норм и представление о том, что в современном литературоведении не должно быть запретных или неприличных тем и явлений в литературе. Отношение между литературой и обществом, носят как эстетический, так и исторический характер. Поэтому процесс рецепции произведения осуществляется путем посредничества между прошлым и современным искусством, между традиционными и актуальными значениями и интерпретациями. Безусловно, подобный подход предполагает критическую пытливость ума и, возможно, разрушение литературных канонов, унаследованных от прошлого.

Явление видеопоезии как раз и являет собой уход от установленных норм и стремление к синтезу, соединяя в себе литературу, кино, музыку, видеоискусство, видеоклип, мультипликацию, чтецкое искусство.

Видеопоезия – это вид искусства, в котором органично сочетаются художественный визуальный ряд и поэтический текст, представленный графически или декламирующийся. Это пограничное направление: с одной

стороны оно граничит с классическим короткометражным фильмом, но, в отличие от него, в видеопоезии ведущую роль играет поэтический текст; с другой – с музыкальным клипом, хотя стихотворение не поется, а декламируется либо отображается на экране; с третьей – с видеозаписью поэтических чтений, но, в отличие от них, в видеопоезии видеоряд несет дополнительную смысловую нагрузку, обогащает произведение либо акцентирует в нем определенную интерпретацию.

Александр Вавилов – один из ярких представителей видеопоезического движения Урала.

В 2014 году он начал снимать видео на свои стихи и выкладывать их в социальные сети. Всего автором было снято 7 видеороликов: «Гармония», «Девочка из хора», «Иероним Босх», «Иордан», «Клаустрофобия», «Оракул».

Несмотря на регулярное выкладывание собственных текстов, видео автор снимать прекратил. А предложенный материал отснят по стихам, написанным в разное время чаще за полгода или год до съемки ролика.

Все семь видеозаписей выполнены в едином стиле и условно представляют собой серию работ. Темный мрачный фон, поэт появляется в кадре, но не смотрит в камеру. В качестве места съемок Вавилов использует пейзаж города, не фокусируясь на нем, время съемок обычно сумеречное. Также поэт активно задействует звуки города, вплетая их в видео: это и сработавшая в машине сигнализация, и звук милицейской сирены, и разговоры прохожих. Однако фигура автора и декламируемый им текст являются доминантой. Но изображение логически не связано с текстом, то есть стихотворение не экранизируется буквально, а видео не следует за «сюжетом». Безусловно, это концептуальное видео, являющее собой попытку освоить автором окружающую его действительность, возможность вписать в нее свои тексты.

Для Вавилова не имеет значение, цвет, звук, музыка или голос. В его видео встречается только текст. А действительность – это попытка не быть отстраненным, а быть внутри. Тексты Вавилова и литературно-критическая их оценка (отстраненные, интровертные, монотонные) полностью совпадают с тем, что зритель увидит на видео.

В стихах Вавилова нет ничего случайного, не допускает он этого и в видеороликах на собственные стихи. Например, стихотворение «Клаустрофобия», лаконичное и очень четкое по композиции, содержанию и заложенному в нем смыслу:

Темно и холодно. А в камерной петле
Повисла пауза. И нет причин для сна.
Клаустрофобия на белом феврале
Видна отчётливо (отчётливо видна).

На фоне прошлого всё медленнее свет,
И небо в статусе конвойного глазка...
Но ты молчишь, когда тебе молчат в ответ.
Но ты молчишь. Во всяком случае, пока.

Во всяком случае, пытаешься. Цейтнот
В клаустрофобии. Со всех сторон листа
Ты пишешь: «Мама, заведи меня». И вот
Свершились музыка, портвейн и темнота.

Потом ещё один стакан. И жизнь длиной
В четыре комнаты. При белом феврале.
Клаустрофобия становится родной,
И вы танцуете на письменном столе.

Потом влюбляетесь, целуетесь тайком,
Шизофрению умножаете на два,
Потом вы пишете друг другу коньяком
На мятой наволочке добрые слова.

Неадекватность, как Полярная звезда,
Симптоматично выделяется в ночи.
Клаустрофобия повсюду и всегда.
Врачи. Ремиссия. Комиссия. Врачи.
Темно и холодно. А в камерной петле
Повисла пауза. И нет причин для сна.
Клаустрофобия на белом феврале
Видна отчётливо (отчётливо). Видна.

Кольцевая композиция подчеркивает ограниченное, замкнутое, лишённое света пространство, его же Вавилов использует для съёмки видео – вместе это подчеркивает название – «Клаустрофобия». Черно-белая графика стихотворения (темнота, белый февраль, ночь) находит отражение в темноте помещения, в котором автор читает собственный текст. Пространство в стихотворении и место, куда помещает себя сам автор, идентичны. В видео за спиной Вавилова светлое окно, за ним цветет куст сирени – символа весны, нежности и молодости. Не жизни ли вообще является она в конкретном видеопоэтическом клипе? Если в стихотворении герой остается там, где «темно и холодно», то дает ли теперь автор самому себе надежду на спасение, не является ли снятое позже видео иным восприятием ранее написанного? Если в стихотворении клаустрофобия – это образ целого мира, из которого нет выхода – она «повсюду и всегда», то в снятом позже ролике появляется иное восприятие и переосмысление собственных поэтических строк. Надежда на свет, на выход в мир, который враждебен автору.

Сегодня видеопэзия – молодой жанр, осмысление и принятие (или не принятие) его только начинается, но уже сейчас можно говорить о резонансе, который существует. Ведь поэтический клип – это тот же фильм, только маленький. Не зря знаменитый берлинский фестиваль «Зебра» называет себя фестивалем поэтических фильмов, где за создателем закреплена роль интерпретатора, он идеальный читатель, который не воспринимает поэтический текст буквально, а вступает с автором в творческий диалог. Со стороны может показаться, что снять такой клип под силу кому угодно. Говоря об авторе, который создает на свои же стихи клип, имеешь дело с тем самым идеалом режиссера, который не только руководит процессом съёмки и

принимает в ней участие, но ещё и по-новому может взглянуть на то, что создал ранее. А в случае необходимости еще раз задуматься, переосмыслить и исправить ошибки (если такая необходимость возникнет).

Библиографический список:

1. Видеопоэзия. Сайт о видеопоэзии [Электронный ресурс] – URL: <http://videopojezija.ru/> (дата обращения: 17.11.2015).
2. Деникин, А. А. Видеоарт/Видеохудожники [Текст] / А. А. Деникин. – М. : «ТРИЗ-ШАНС», 2013. – 110 с.
3. Сидякина, А. А. Уральский поэтический видеоарт в процессе становления российской видеопоэзии [Текст] / А. А. Сидякина // Вестник ЧелГУ. – 2014. – № 23. – С. 152–155.
4. Томашвили, А. А. Дискурсивные аспекты взаимоотношения видеоарта и телевидения на примере работ российских видеохудожников периода 1985–2000 гг. // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». – 2010. – № 10 – Искусствоведение.
5. Александр Вавилов [Электронный ресурс] – URL: https://www.youtube.com/channel/UCth9C1AjIA_Obfb4GFTD3Jg (дата обращения: 16.11.2015). – Загл. с экрана.
6. Вавилов, А.В. Гармония [Видеозапись] / А. Вавилов. 1:31 мин. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=QqHIEsuLwE4> (дата обращения: 16.11.2015).
7. Вавилов, А.В. Девочка из хора [Видеозапись] / А. Вавилов. 1:16 мин. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=frgq4XsUCJc> (дата обращения: 16.11.2015).
8. Вавилов, А.В. Иероним Босх [Видеозапись] / А. Вавилов. 1:34 мин. – URL: http://www.youtube.com/watch?v=-My8_nLJmkI (дата обращения: 16.11.2015).
9. Вавилов, А.В. Иордан [Видеозапись] / А. Вавилов. 1:36 мин. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=FOTAjsirefU> (дата обращения: 16.11.2015).
10. Вавилов, А.В. Клаустрофобия [Видеозапись] / А. Вавилов. 1:40 мин. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=aOtW4QOXhWk> (дата обращения: 16.11.2015).
11. Вавилов, А.В. Оракул [Видеозапись] / А. Вавилов. 1:55 мин. – URL: http://www.youtube.com/watch?v=fc_CoG50mYE (дата обращения: 16.11.2015).
12. Кальпиди, В. О. Антология Современная уральская поэзия 2004–2011 [Текст] / В. О. Кальпиди. – Челябинск : Издательская группа «Десять тысяч слов», 2011. – С. 42–48.
13. Кальпиди, В. О. Энциклопедия. Уральская поэтическая школа [Текст] / В. О. Кальпиди. Издательская группа «Десять тысяч слов», 2014. – С. 94–95.
14. Котельников, А. Алексей Котельников о стихах А. Вавилова [Электронный ресурс] / А. Котельников. – URL: http://marginally.ru/html/Antolog_3/avtory/010_vavilov.html (дата обращения: 13.11.2015). – Загл. с экрана.

УДК 821.161.1-1 + 82'06

Подлубнова Ю. С.
г. Екатеринбург

Дневник без признаков жанра в поэтической книге «Дневник снеговика»

Алексея Сальникова

Diary or no diary in the poetic book "The Diary of a Snowman" by Alexey Salnikov

Аннотация: Статья посвящена поэтической книге уральского поэта Алексея Сальникова «Дневник снеговика» (2013). Исследуется проблема авторского обозначения книги как дневника при полном отсутствии жанровых

признаков дневника. Ставится вопрос о репрезентации жанрового сознания автора и использовании неких характеристик дневника для создания художественной модели мира.

Ключевые слова: Дневник, жанр, жанровое сознание, уральская поэзия, Алексей Сальников

Abstract: The article is devoted to the book "The Diary of a Snowman" (2013) by Ural poet Alexei Salnikov. One of the important problem in the book is genre. A. Salnikov name the book like diary but it is not diary as we know this genre. This nomination is the cultural code indicating the presence of genre system in the consciousness of this author and in the modern Ural poetry generally.

Key words: diary, genre, Ural poetry, consciousness of author, Alexey Salnikov

Заявляя в теме исследования актуальность некоего жанра для поэтической книги и в то же время парадоксальное отсутствие его признаков в ней, мы, несомненно, затрагиваем вопрос о разноаспектных проявлениях жанрового сознания в современной уральской поэзии. Сборник «Дневник снеговика» Алексея Сальникова в этом отношении выбран неслучайно, ибо уже в заголовочном комплексе содержит конкретную жанровую номинацию, в некотором смысле предопределяющую читательское ожидание и предполагающую авторскую заинтересованность в использовании потенциала определенного жанра, но признаков этого жанра в книге нет. Таким образом, репрезентация жанрового сознания автора «Дневника снеговика» становится принципиальной исследовательской проблемой.

Несколько слов о самом поэте. Алексей Сальников (1978 г.р.) – представитель Нижнетагильской поэтической школы, ученик Евгения Туренко, автор сборников «Стихотворения» (2004), «Людилошади» (2006), «Дневник снеговика» (2013), романов «Нижний Тагил» (2011), «Отдел» (2015), лауреат премии «ЛитератураРРентген» в главной номинации (2005). Для общей характеристики поэзии А. Сальникова воспользуемся сайтом «Новая литературная карта России»: «Странное сращение нежности и цинизма, загадочное умение быть здесь и там, непонятный способ делать лирикой нелиричное. Без жесткости интонации (хотя порой и с матюгами). Без объяснения. С избытком сюрреалистической образности, каковая выступает знаком личного, пропитанного болью и чувством переживания. Без ложного пафоса...» (Данила Давыдов) [3].

Оценивая поэтическую эволюцию А. Сальникова, можно уверенно говорить, что «Дневник снеговика» на сегодняшний день – главный сборник поэта, веха, обозначившая рост поэтического видения и мастерства. Так, например, Аркадий Бурштейн, рассуждая по поводу стихотворения «Сорок зверей у него внутри, сорок зверей...», подчеркивает: «Такую картинку мира просто невозможно не назвать личным адом Алексея Сальникова, и понятно, почему перед нами поэт, обживающий ночь. Появление каждого нового “Ее обживающего” – событие в русской поэзии хотя бы потому, что это почти всегда – поиск выхода из ада. Но чтобы выйти из него, надо обладать огромной мощью». И здесь же вопрошает: «Не отсюда ли и вынужденная сила этих стихов?» [6, 337]

Дневник, заявленный в заглавии книги, повторимся, не является определяющей жанровой моделью ни для ее смыслового целого, ни для каких-либо отдельных стихотворений, в нее вошедших. Здесь нет ни хронологической выстроенности композиции (стихотворения даже не имеют датировок), ни повествования от первого лица, обозначающего переживания человеком частным «исторических событий или необычных, временных условий» [1, 7], ни установки на отражение повседневности и ее деталей, ни авторефлексии и психологических откровений. В таком случае вполне логичен вопрос: что побудило А. Сальникова предложить читателю «дневник» без признаков дневниковости?

Вполне очевидно, что современная поэзия вынуждена существовать в пространстве культуры, выстраивать с ней сложные отношения, заниматься усвоением/присвоением/перелицовкой ее опыта, но при этом от нее неизменно ожидается выход за пределы широких, но ощутимых рамок, прорыв к некоей истине, идущей от иного опыта, опыта жизни поэта, его переживаний и откровений. В этом отношении А. Сальников явственно наследует традиции И. Бродского, движущегося от текста культуры к «живой плоти экзистенции» (Д. Лагербай), через «чужое слово» к изначальному смыслу, Логосу [2]. Стихотворения, вошедшие в «Дневник снеговика», с первых же строк обнаруживают это сопряжение общего мира культуры и частного мира автора. Так проясняется и смысл заглавия сборника, в котором маркером культуры становится «снег», впрочем, намеренно сниженный до понятного в бытовом отношении «снеговика».

Снег – образ довольно распространенный в современной поэзии и зачастую мыслившийся как символ России [7]. Это несомненный знак Севера, имеющего в русском сознании сакральное значение [5], связанный с представлениями о смерти и вертикали «человеческое, повседневное / вечное, вневременное». В частности, у А. Сальникова: «Снег, спокойный, как лицо, медленный, как ремонт, / Идет, как в последний раз из последних сил, / Он возносится, только строго наоборот, / Оседает, как пыль, проплывает, как крокодил...» [4, 19]. Или же: «...и метель / Из снегов и спящих медведей то стелется, то кружит, / Всячески меняется, но остается такой, / Чтобы поэт, что внутри у нее лежит, / Столбенел от того, что он мертвый и молодой...» [4, 27].

Другим культурным контекстом, имеющим принципиальное значение для автора, о чем свидетельствует уже упоминавшееся стихотворение «Сорок зверей у него внутри, сорок зверей...» и рассуждения про ад («Ад – это некое пространство, полное неким светом, / где не движется ничего, и при этом все движется, / И при этом...» [4, 10]), становится художественный мир Данте и «Божественной комедии», в которой последний круг в воронке ада – апофеоз холода и льда. Снеговик – это указание на возможность обживания ада (прав А. Бурштейн), за счет утраты неких человеческих качеств и связей с перманентным процессом жизни, если принять, что снеговик мыслится А. Сальниковым как своего рода литературный автопортрет, либо за счет изменения представления о безжизненности ада в целом, его обывления,

приближения к посведневости (отсюда микширование живого и неживого в стихотворениях, ко всему прочему обнаруживающее пристальное знакомство автора с художественным опытом метареализма).

Дневник в этом отношении является также знаком связи культурного (дневник как форма литературного творчества) и экзистенциального (дневник как способ фиксации наблюдений за жизнью и отражения внутреннего опыта того, кто делает записи). Важно, что в процессе номинации художественного мира А. Сальников использует, скорее, представление о дневнике, образ дневника, необходимый для создания впечатления, что происходит объективация жизненного опыта (отчасти – и безжизненного, учитывая, что авторство дневника отдано снеговика). Указание, что перед нами дневник, пусть это и не дневник на самом деле, придает написанному экзистенциальную достоверность (дневник как рассказ о самом сокровенном).

В действительности, в поэзии А. Сальникова встречаются несколько иные жанровые репрезентации как классического, так и неклассического типа. В частности, возможно в приложении к книге говорить о жанровом модусе (как его понимает В. И. Тюпа) элегии: моделируется пространство памяти, остро ощущается движение времени, основная интонация автора – сдержанно печальная. «Происходящее после фотографии зарастает крапивой, / Прямою и обратную перспективой, / Со временем нагнетаемая желтизна / До этого мышинового снимка, как та волна // Лодки, реки, воды медленной и песчаной, / Лошади, опустившей в воду живот печальный / (Прерываясь, но не становясь грубей, / Лошадь двоится от живота, как валет бубей)» [4, 21]. Общая установка на сюжетность, повествовательность, динамичную смену ракурсов и даже некоторую злободневность позволяет видеть в ряде стихотворений в книге элементы лирической новеллы: «Главный редактор сомалийского журнала “Африка литературы” / Легко отличает силуэт торгового корабля от замаскированной под него бандуры, / Такова особенность его внелитературной халтуры...» [4, 16]. Особое влияние на поэта оказывает жанр фотографии и операторские техники кино, предполагающие специальную постановку кадра: отсюда – ставка на описательность и визуальность, статика многих сцен и замедленное течение времени. «Как это обычно бывает, совсем без подруг, / Или с каким-то подобием общей жены / Молчаливые мужчины неподвижно стоят вокруг / пивного ларька, и лица у них красны... // И в итоге мучаешься, и проходит несколько лет, / А когда оглядываешься, то видишь, что они продолжают стоять, / Задумчиво нахмурившись, смотрят тебе вслед – / Арт-хаусных финно-угров пытаются напоминать» [4, 18]. Отсюда и попытка лишить движения живое и наделить движением неживое – выстраивание собственной онтологии ада, отменяющей ко всему прочему привычное течение времени, а потому дневник его обитателя не имеет и не может иметь хронологической рамки, он оказывается априори вне времени.

В целом в книге складывается характерная для современной поэзии картина: отсутствие константных жанровых доминант, микширование

отдельных элементов, создающее поливариативное пространство, в котором репрезентации жанрового сознания автора весьма редки, а потому особенно ценны. Это и демонстрирует пример дневника, который редуцирован до отдельных характеристик и востребован здесь как устойчивая жанровая модель.

Библиографический список:

1. Литературный словарь. М., 2007.
2. Мищенко Е. В. «Чужое слово» в лирике И. Бродского как диалог с культурной традицией: постановка проблемы // Вестник Томск. гос. ун-та. 2008. № 315. С. 25–27.
3. Новая литературная карта России. URL: <http://www.litkarta.ru/russia/nizhni-tagil/persons/salnikov-a>.
4. Сальников А. Дневник снеговика. Нью-Йорк, 2013.
5. Созина Е. К. Северные нарративы начала XX в. (М. Пришвин, К. Жаков) // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2012. Т. 3. С. 184–189.
6. Современная уральская поэзия: антология. Челябинск, 2011.
7. Харитоновна Е. В. Мотив снега в поэзии Б. Рыжего: формы репрезентации, фольклорные и литературные истоки // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2006. С. 376–382.

Самойловских Е. А.
г. Челябинск

Концепт «вода» в современной женской уральской поэзии ***The concept of "water" in the modern women's poetry of the Ural***

Аннотация: В статье рассматривается репрезентация концепта «вода», общего для современной женской уральской поэзии. В творчестве М. Никулиной и Н. Ягодинцевой «вода» представлена как женское начало, источник жизни для природы и человека.

Ключевые слова: концепт, современная уральская поэзия, женская поэзия, интерпретация

Abstracts: The concept "water" is common for modern women Ural poetry. M. Nikulin and N Yagodintseva's creativity presented "water" as female beginning and the source of life for man and nature.

Key words: concept, modern ural poetry, woman poetry, interpretation

В последние десятилетия одним из популярных способов изучения художественных произведений является концептуальный анализ. Текст рассматривается как система знаков, отражающая авторское сознание, авторскую картину мира. Процесс интерпретации текста предполагает обнаружение «ассоциативно-смысловых полей, основанных на ключевых словах и объединяющих их концептах, а также определение их связи между собой (перенесение, включение, контраст, наложение, дополнение) и установление ключевого концепта, концентрирующего в себе смысловую сущность текста» [1, 23]. Выявление и интерпретация основных концептов в творчестве поэта становится ключом к рассмотрению сущностных составляющих его художественного мира.

В качестве рабочего определения мы воспользуемся трактовкой термина «концепт» З. Д. Поповой: это «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [2, 34].

Современные исследователи определяют структуру концепта в виде круга [2, 42-46], в центре которого находится ядро (основное понятие, зафиксированное в лексикографических источниках), а на периферии – субъективный опыт.

Нам представляется интересным выяснить, какие концепты в современной женской уральской поэзии являются опорными, наиболее частотными. Для этого мы проанализировали творчество двух поэтесс – Майи Никулиной (г. Екатеринбург) и Нины Ягодинцевой (г. Челябинск). Критики видят в них создательниц современной поэтической карты Урала. В частности, Ю. Казарин так пишет о творчестве Никулиной: «В Екатеринбурге и на Среднем Урале поэзия родилась в тот момент, когда М. Никулина написала свои первые настоящие стихи (1953-1955) и когда вышла в свет (в прямом значении) ее первая поэтическая книга «Мой дом и сад» (1969) [4, 367].

Наиболее частотным концептом в творчестве обеих поэтесс представляется концепт «вода». В 140 стихотворениях М. Никулиной мы обнаружили 117 вербальных его проявлений, у Н. Ягодинцевой плотность этого концепта составляет 127 слов на 134 стихотворения.

Данный концепт относится к числу древнейших и важнейших в сознании и культуре человека. Он вербализируется в системе номинативных значений семантического поля ВОДА в русском языке. Наиболее многочисленными и структурно организованными среди них являются следующие:

1. Водоемы и их части (море, река, озеро, болото и др.);
2. Формы существования воды (поток, струя, капля и др.);
3. Характер и особенности движения воды (течь, потечь, растекаться, литься, пролиться, кипеть и др.);
4. Характерные состояния воды и действия, связанные с ними (град, иней, кипеть и др.).

В стихотворениях М. Никулиной концепт «вода» репрезентируется с помощью таких существительных, как «вода» (упоминается 24 раза), «дождь» (18), «море» (17), «река» (11), а так же в меньшем количестве встречаются «колодец», «роса», «хлябь», «пучина», «влага», «брод», «волна». Среди глаголов нами обнаружены слова «плыть» (7), «мыть» (4), «хлынуть» (2), «литься» (2), «топить» (1), «стекать» (1), «вычерпывать» (1), «полоскать»

(1), прилагательных – «мокрый» (6), «влажный» (2), «хлюпающий» (1), «непросыхающий» (1).

У Нины Ягодинцевой наиболее часто употребляется слово «река» (23), «вода» (19), «волна» (8), «отлив» (3), «прилив» (3), «дождь» (2), «ручей» (2), «колодец» (2) «влага» (2), «капли» (2), по одному разу встречаются «русло», «пруд», «роса», «плеск», «болото», «поток», «кипяток», «тина», «ил». Среди глаголов самыми используемыми являются «лить» (13), «плыть» (11), «течь» (9), «плескаться» (4), «брызгать» (1), «хлынуть» (1), «полоскать» (1), «мыть» (1), «бурлить» (1), «струиться» (1). Единожды употребленными стали причастие «забрызганный», прилагательное «разливной» и наречие «влажно».

Сравнительный анализ показывает, что «вода» и «река», «плыть» являются общими для уральской женской поэзии. Однако наполнение концепта «вода» имеет как сходства, так и различия.

Для Майи Никулиной важно понимание воды как источника жизни, ее «плодоносность»:

не той ли ночью выпали дожди
в густую пыль *измученных* окраин...

Воде противопоставляется зной, губительный для всего живого. Сад только после дождя «*весь просыпается* и плачет // в себя неловко приходя».

Поэтому в стихотворениях так много упоминаний дождей, которыми можно «дышать», воплотившихся в метафору «мои неосвященные престолы», определяющую божественную сущность воды:

Напившись влагой *поднебесной*,
созрел тяжелый виноград...

У Ягодинцевой тоже можно встретить божественную сущность воды, например, в строках «Когда настанет час *небесного* отлива...». Глаголы «лить», «течь», «плыть» используются поэтессой для характеристики предметов и явлений, «текучесть» которых невозможна физически: «Покуда жизнь по жилам моим плывет», «Не дай пролиться взгляду», «Разбуженная пустота // Плывет ко мне каленым звоном», «И звезды льются из одной вселенной // В другую, и душа перетекает // Из формы в форму...», «И сердце плещется не в такт...», «Земля плывет на трех китах...» и т.д. Для Ягодинцевой важны цвет, качество и скорость воды. Цветопись: зеленая вода, белая река, жемчужные глубины вод, свинцовая вода, темная вода, прозрачная река, ржавая вода, черные ручьи, темная влага, «черный заводской пруд». Качество воды: соленая роса, дремучая глубина болот, легкая волна, безумная вода, молчаливая река, «серое рванье воды», морозная роса. Скорость: сонная вода, медленная вода, быстрая река (грозные гулкие реки – гораздо реже), тихая река, «неспешно уходит река».

Море в творчестве Никулиной – важная составляющая, неразрывно связанная с биографией поэтессы. Сама Майя Петровна пишет о том, что у нее два родных места: Урал и Крым. Первое – постоянное место жительства, Крым – «второй дом». «Урал – геологическое время, камень, ощущение себя сотрудником Горы и ее – Горы – удерживающая сила. Крым – северное

крыльцо Средиземноморья: тавры, готы, греки, римляне, османы, древние храмы, пещерные города...» [5, 273]. Море описывается как «сильное», «свежее». Его запах «дурманит» лирических героев.

О творчестве поэтессы Ю. Казарин писал: «Концептуально поэзия Майи Никулиной основывается не на общепринятом единстве жизни – смерти – любви (хотя – и это является структурно необходимым и неотъемлемым), а на природном, космическом, добиблейском хронотопе гора – суша – вода, то есть Урал, Египетская пустыня, Таврическая степь и Эгейское, Средиземное, Черное моря, когда в сознании сталкиваются и, дополняя друг друга, наплывая и наступая друг на друга, соединяются и живут горы и две равнины – морская и земляная...» [4, 431-432].

Часто вода в произведениях Никулиной и Ягодинцевой сравнивается с живым организмом:

Травой ли стать, рекой ли течь,
понять бы птиц ночное бденье,
реки *упругое биенье*,
ее *младенческую* речь (М. Никулина);
В темный сад, на самое дно, в траву –
Слышать, как *бьётся* из-под земли вода (Н. Ягодинцева);
Я знаю, как *плачет* вода, если нехотя льется
В иссохшие недра забывшего небо колодца (Н. Ягодинцева).

Обратимся к мифологической составляющей концепта «вода». У Майи Никулиной упоминаются река Каяла из «Слова о полку Игореве» и древнегреческая Лета – река забвения из подземного царства Аида. Обе они и в мифологии, и у поэтессы связаны с потусторонним миром:

А тебя *убьют* на реке Каяле,
на реке Каяле *убьют*...

В стихотворении «Обеднела река, обмелела...» образ Леты сосуществует с образом перевозчика-медиатора, связующего мир реальный и потусторонний. Вот его портрет: «Перевозчик замшел, как колода // а уж тоже – осел и усох...». Он называется «злым соседом», что наталкивает нас на совершенно определенные ассоциации. Похожий портрет и действия мы видим в стихотворении «Волны синие шуршат»: «старый ты, седой, горбатый»; он предлагает лирической героине утешить ее так, «что забудешь все заботы навсегда». В пути лодка дает течь, дорога становится фатальной:

Круто небо. *Страшен* путь.
Лодка что-то *расщелялась*.
Дно течет. Весло *сломалось*.

У Нины Ягодинцевой также встречается мифологический образ, но из славянской мифологии – Калинова моста, который, согласно русскому фольклору, находится на речке Смородине и соединяет мир живых и мертвых.

Грошик серебряный – хлеба купить или просто
В стылую воду забросить с Калинова моста?

У М. Никулиной мы встречаем и библейский образ Ноева ковчега:

Я в городах люблю одни вокзалы,
их горький неожиданный уют.

От самого начального начала
ковчегом Ноевым они плывут...

В некоторых стихотворениях Никулиной вода совершенно определенно присутствует, при этом прямо не называется:

и лодочка у *зыбких* тростников –
почти напоминание о флоте.

Нина Ягодинцева обращается к реке с нежностью:

Душа моя, река моя, беда моя,
Последним талым снегом упоенная,
Пред морем – молодая и нежданная,
Под небом – золотая и зеленая...

Таким образом, мы установили, что концепт «вода» является одним из важнейших концептов в творчестве современных уральских поэтесс. Концепт «вода» неразрывно связан с мифологическими образами смерти и забвения, границы между миром живых и мертвых. Но главное: вода как источник жизни становится воплощением женского начала, женской природы. Она выступает эквивалентом жизненных сил, течения времени, текучести самой жизни.

Библиографический список:

1. Маркова, Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) [Текст]: монография / Т. Н. Маркова. – М.: Изд-во Моск. гос. обл. ун-та, 2003. – 268 с.
2. Попова, З. Д. Когнитивная лингвистика [Текст] / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2010. – 314 с.
3. Маслова, В. А. Когнитивная лингвистика [Текст]: учеб. пособие / В. А. Маслова. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 256 с.
4. Казарин, Ю. В. Беседы с Майей Никулиной: 15 вечеров [Текст] / Ю. В. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 476 с.
5. Майя Никулина // Энциклопедия. Уральская поэтическая школа. – Челябинск, 2012. – С. 272-274.

Стихотворения цитируются по изданиям:

- Никулина, М. П. Колея [Текст]: стихи / М. П. Никулина. – Свердловск: Сред-Урал. кн. изд-во, 1983. – 96 с.
- Никулина, М. П. Мой дом и сад [Текст]: стихи / М. П. Никулина. – Свердловск: Средне-Уральское Книжное Издательство, 1969. – 56 с.
- Ягодинцева, Н. А. Избранное [Текст]: стихотворения / Н. А. Ягодинцева. – СПб.: Маматов, 2012. – 333 с.
- Ягодинцева, Н. Азбука жизни: мужчина и женщина [Текст]: стихотворения / В. Осипов, Н. Ягодинцева. – Екатеринбург: Изд-во «Старт», 2005. – 208 с.

УДК 82.0

ББК 83.3

Т 35

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

К вопросу о традициях и инновациях в современной русской поэзии
To the question about the traditions and innovations in contemporary Russian poetry

Аннотация: В статье прослеживается изменение культурной парадигмы, соотношение традиции и инноваций в современной русской поэзии преимущественно на примерах произведений поэтов уральского региона.

Ключевые слова: культурная парадигма, традиции и инновации в русской поэзии, региональная литература Урала

Abstract: The article traces the changing cultural paradigms, the ratio of tradition and innovations in contemporary Russian poetry mainly based on examples of works by poets of the Ural region.

Key words: cultural paradigm, tradition and innovation in the Russian poetry, regional literature in the Urals

Смена парадигм в философии, культуре, искусстве происходит на глобальном уровне, а не направлена на разрушение цивилизационной самобытности именно России. В нашей стране в силу исторических обстоятельств этот процесс протекает весьма болезненно. В условиях теперь уже открытой идеологической агрессии эти процессы требуют более глубокого осмысления. Пренебрежение гуманитарными технологиями, коммерциализация культуры порождают угрозу гуманитарного кризиса. Сложилась парадоксальная ситуация. Англосаксонские ценности позиционируются как «общечеловеческие», главный носитель их – США. Изначально эти ценности базировались во многом на идеях Просвещения, но в данный момент они деформированы, тем не менее, подаются как единственно верные. Российская цивилизация, несмотря на эпоху социализма, осталась практически единственной альтернативой в христианском мире.

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

В «Основах государственной культурной политики» прямо указываются наиболее опасные проявления гуманитарного кризиса: от девальвации общепризнанных ценностей и искажения ценностных ориентиров до «атомизации общества». «Государственная культурная политика признается неотъемлемой частью стратегии национальной безопасности Российской Федерации» [2, 2]. В силу исторически сложившегося литературоцентризма нашей культуры, литература и русский язык упоминаются отдельно в каждом разделе документа. Литература – своеобразная объективация культурного опыта эпохи. Ее положение уникально: с одной стороны, творец осознанно или неосознанно способствует формированию ценностей в обществе, а с другой – именно в литературе ярче всего отражается динамика перемен в настроениях масс. В настоящее время модно отрицать дидактическую и прогностическую функции литературы, но практика показывает, что, по крайней мере в России, поэт по-прежнему «больше, чем поэт», несмотря на

насмешки отдельных интеллектуалов. Если есть претензия воздействовать на умы и сердца, то следствие – служение либо гармонии, либо хаосу.

Особая роль в противостоянии хаосу принадлежит тихой лирике, которая незримой нитью соединяет пространства, времена и поколения. Секретарь Союза писателей России О. Н. Павлов в статье «Глубинный ток русской поэзии» предлагает такую поэзию назвать «глубинной», так как она «всегда глубока, полна несметной внутренней силы, изумительна в своей гармонии формы и содержания» [3, 172]. Это сказано о стихах Тютчева, Лермонтова, Есенина, Рубцова. Что их объединяет? Прежде всего, что они предстают как сыны Отечества. Начало этой традиции русской гражданской поэзии положил в начале XVIII века молодой поэт-новатор В. Третьяковский, который выступил как гражданин, сын Отчизны: «Россия, мати, свет мой безмерный! Позволь, то чадо прошу твой верный». Непревзойдённые образцы гражданской поэзии оставили нам и Ломоносов, и Державин.

В первой половине XIX века А. С. Пушкин в стихотворении «Славянам», рассуждая о исторической миссии России и судьбах славянских народов, задаёт тревожный вопрос: «Славянские ль ручьи сольются в русском море, / оно ль иссякнет – вот вопрос».

Ему вторит Ф.Тютчев: «Ты долго будешь за туманом /скрывать Русская звезда, /или оптическим обманом /ты обличишься навсегда? / Ужель навстречу жадным взорам / к тебе стремящимся в ночи /пустым и ложным метеором / твои рассыпались лучи?» Как философ и дипломат, Тютчев, считал, что нельзя русским людям враждовать между собой из-за разницы убеждений, ибо они окружены враждебным миром.

В XX веке два русских национальных поэта сменили один другого и оставили нам свои завещания: «Но за мир твой в выси звёздной / в тот покой, где спит гроза, / в две души зажгу над бездной / незакатные глаза», – пишет С. Есенин о России в начале века. А в середине века отзывается Н. Рубцов: «О, Русь – великий звездочёт! /Как звёзд не свергнуть с высоты, / так век неслышно протечёт, /не тронув этой красоты». А строки: «Пускай горят Отечества огни, /пускай не меркнет над тобою слава, / Россия, Русь, храни себя, храни, живи страна – единая держава!» – звучат как заклинание в наши тревожные дни.

Тон в русской поэзией всегда задавали столичные авторы. Это происходит и сегодня. Но русская поэзия не может развиваться без творчества региональных авторов, т. к. настоящая русская жизнь существует в провинции. По мнению О. С. Прокофьевой, региональная поэзия является «территорией сближения, способствующей сохранению ценностей» [4]. Такой территорией сближения нам представляется поэзия известных поэтов Южного Урала и Зауралья: О. Н. Павлова, Н. Я. Ягодинцевой, А. М. Виноградова и др..

Ключевые ценности Павлова: Россия, родной язык, русский лес с его обитателями, родники, хлеб насущный, дети, старики, славянский мир, небесный Свет да солнышко. «А без солнышка небу дождь не лить. / А без

дождичка Земле не родить, / А без хлебушка людям дня не жить...» Это «Рассветная». Может, песня, может, молитва. Таким же «простым», на первый взгляд, представляется стихотворение «Родники». Но какая боль в каждой строке: «Во деревне Родники / Брошенные избы... / Кабы жили мужики, / Детки повелись бы / ...Позабудут Родники, / Как забыли детство, / Только родинке с руки Никуда не деться». Какая переключка с национальными русскими поэтами – Рубцовым, Есениным, Лермонтовым, Тютчевым! Так и хочется воскликнуть вслед за автором: «Но, может, их молитвами чудными / Земля пока ещё и спасена?»

А. М. Виноградов, много лет назад, вызывая гнев цензора, писал: «Что же утеряно, что же утрачено, что мы забыли беречь? ... Как удивительно льётся прозрачная Русская – Русская – речь!» Этот шадринский поэт и сегодня ощущает и осуществляет связь времён в поэзии. Поэт находит в древней рукописи огрызок гусиного пера: «И всего-то перо / В древней книге нашлось: / В наш компьютерный век / – Тех времён волоконце. / Но земная / Надёжнее / Кажется ось, / Небо выше и чище / – ласковой солнцем».

Для поэта родное Слово священо, оно служит спасению славянского мира, народа. А значит – и России. «Господь даёт им страждущую душу, / Природа – слух, а Родина – язык», – так говорит о русских поэтах Олег Павлов. Это сказано именно о русской поэзии, которая, по мнению Ю. Кириенко-Малюгина, «отличается высокой духовностью, звучностью, богатством интонаций, имеет искренний, исповедальный характер, обращена к Человеку, к его душе, поэтому чувственна и эмоциональна. Русские поэты всегда были ответственны перед читателем. Это и отличает их от эгоцентристов, озабоченных самовыражением» [5, 68].

Интерес к поэзии в обществе явно растёт. Большая часть читателей ждет от поэта новых смыслов, ярких образов, отражающих современные реалии, но тяготеет к традиционным формам русской поэзии. Это наблюдается и в молодежной среде. Любые эксперименты в искусстве, как правило, вызывают недоумение у неподготовленного реципиента. Эксперимент нужен и полезен, так как способен выявить новые возможности в форме и языке. При этом, не следует забывать о таких вечных понятиях, как Здравый смысл, Мера и Гармония. Именно они выражают сущность Прекрасного. Такой подход позволяет развиваться, но не разрушать ядро системы ценностей национальной культуры, сохраняя скрепы нашей цивилизации. Не важно, какую форму использует талантливый поэт, если он создает свой поэтический мир и достигает высокой Гармонии. А что касается тематики, несмотря на мелкотемье и стоны о бытовых и сексуальных неурядицах отдельных авторов, и сегодня востребованы вечные темы, которые неизбежны именно в отечественной поэзии: темы пути, малой и большой Родины, поиска Истины, смысла жизни, справедливости, любви. Это доказывают и публикации в последних литературных журналах.

Эталоном высокой поэзии с её глубинным содержанием, обогащённым новыми поэтическими смыслами, можно считать стихи Нины Ягодинцевой из цикла «В печали ты ясна»: «В печали ты ясна, а в радости жестока. / Но я

тебя люблю и помню лишь о том, / Как сладко пить вдвоём твоё вино восторга, / С неведомой войны вернувшись со щитом. В печали ты ясна, в печали ты прозрачна, /И тайной глубиной мерцаешь, как звезда – / Но страшно пить вдвоём твоё вино удачи: / Ты выбираешь раз и губишь навсегда». О чём стихи? О России, конечно. И о Крыме, наверно, но не только. Ещё о вечной теме: поэт и власть. И о любви к Отечеству.

А вот её стихи, отнюдь не традиционные по форме: «На том берегу Юрюзани / Словно на небе / Избы стоят высоко. / Мостиком в три дощечки, / Тропкой по кособогу – / Разве туда взберёшься? Речка бежит и плачет / К морю, как будто к маме – / сбиты её коленки. / Платице лепит ветер /. Выгоревшие прядки / К мокрым щекам прилипли. / Смотришь так отрешённо, / Словно душа узнала, / Куда ей потом вернуться». Стихотворение вполне современное и в то же время простое и трогательное. Невольно запомнишь и «мостик в три дощечки», и речку-девочку, со сбитыми коленками, а ветер «лепит ей платице». Запомнишь эту удивительную метафору и ощутишь глубинную любовь-ностальгию автора к малой родине и реминисценции с детством – и русскость! Русскость – без пафоса.

Традиционная парадигма русской поэзии не устарела. Она меняется, наполняется новыми поэтическими смыслами, сохраняя свой глубинный характер. Печально, что часть экспериментаторов, как правило, далеко не самых талантливых, агрессивно выступает против носителей традиционной парадигмы русской поэзии, находит поддержку местных властей и СМИ, монополю претендуя на все культурное пространство, что сбивает с толку неискушенного читателя. Творчество подобных «современных» авторов являет читателю героев с разрушающимся сознанием, с вымороченными жизненными установками. Они, по мнению О. Н. Павлова, «не созидатели, в лучшем случае, - созерцатели, в худшем – разрушители». В то же время набирают силу новые авторы, которые «стремятся к духовным Божественным высотам и гуманным ценностям» [6, 76].

Вот как тема Родины звучит в стихотворении «Памяти Тютчева» московского поэта Е. Степанова, («Нева»: №5): «Это родина: снег, холодрыга. / Это вести плохие и месть. / И кому-то басманное иго, / А кому-то гаагская жесть. / Это родина: род и отродье / И родной до беспамятства сброд. / Чёрных речек разлив, половодье, / Чёрных речек, не пройденных вброд. / И страшна, и грешна, и – пригожа! / И не нужно какой-то иной. / Это родина, это надёжа. / А надёжа навечно со мной». Стихи современные по обращённости к актуальным сегодня реалиям, что подчеркивает приём аллюзии (басманный суд, гаагская жесть). В то же время, поэт верен традиции: лермонтовская «странная любовь» к Отчизне, исконное русское слово «надёжа», характерные повторы. А просторечия (холодрыга, сброд) не мешают глубокой эмоциональности и придают новые смыслы вполне традиционной теме. А уж связь времён – налицо! Чего стоит «Черных речек разлив»! И слова однокоренные поэт использует, не без умысла (родина, род, отродье, родной сброд).

Здесь уместно привести строки из стихотворения Олега Павлова. Обращаясь к давно ушедшему в мир иной брату-поэту, автор рассказывает: «пока жива ещё страна наша, что покамест жив ещё язык русский, что читают Тютчева и Гумилёва...» Поэт не верит ни в какие «кликушки», потому что «хранит Россию поэт Пушкин...».

Вот и мы на том же стоим.

Библиографический список:

1. Ягодинцева, Н.А. Технология хаоса / Н.А. Ягодинцева // Наш современник, 2015, №3. – с. 216-225.
2. Указ Президента РФ от 24.12.2014 № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики. – Режим доступа: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_172706/
3. Павлов, О.Н. Глубинный ток русской поэзии / О.Н. Павлов // Терпугова, А. Г. Связь времён: заметки о русской поэзии/ А.Г. Терпугова. – Челябинск: Челяб. обл. орг. ООО «Союз писателей России», 2014. – С. 172-175.
4. Прокофьева, О.С. Контекст судьбы лирического героя как образ / О. С. Прокофьева // Терпугова, А. Г. Связь времён: заметки о русской поэзии/ А.Г. Терпугова. – Челябинск: Челяб. обл. орг. ООО «Союз писателей России», 2014. – С. 163-171.
5. Кириенко-Малюгин, Ю. И. Методика оценки и критерии народности поэзии (литературоведение, стихосложение)/ Ю. И. Кириенко-Малюгин. – М.: НО «Рубцовский творческий союз», 2014. – 120 с.
6. Павлов, О.Н. Ряд мыслей о традиционности и современности в искусстве / О.Н. Павлов // Третий Международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке»/(Челябинск, 24-25 сентября 2015 г.): материалы форума/ М-во культуры РФ, М-во культуры Чел. обл. и др. – Челябинск: ЧГАКИ, 2015. – С. 76-77.

УДК 82-1/29
ББК Ш43(2)

Фёдоров В. В.
г. Челябинск

Феномен челябинской видеопэзии: жанрово-коммуникативные практики

The phenomenon of video poetry of Chelyabinsk: genre and communicative practice

Аннотация: В статье рассматривается феномен челябинской видеопэзии в контексте теории креолизованного текста. Исследованы жанрово-коммуникативные и технические практики южноуральских поэтов. Автор делает вывод о начале формирования универсального кода, ориентированного на использование стратегий и тактик современных массмедиа и поп-культуры.

Ключевые слова: видеопэзия, креолизованный текст, жанрово-коммуникативные практики, челябинская видеопэзия.

Abstract: The article discusses the phenomenon of video poetry of Chelyabinsk in the context of the theory of a creolized text. Researched genre and communicative and technical practices of the South Ural poets. The author concludes that the formation of a universal code, based on the use of strategies and tactics of modern media and pop culture.

Key words: video poetry, creolized text, genre and communicative practices, Chelyabinsk video poetry

Одним из самых актуальных направлений современной литературы является видеопэзия. Основатели сайта, посвященного видеопэзии, предлагают такое определение этого феномена: «...вид искусства, в котором органично сочетаются художественный визуальный ряд и поэтический текст, явный или вырожденный, представленный графически или декламирующийся...» [1]. Но здесь не учитывается аудиально-звуковые элементы, которые во многом формируют оригинальность видеопэзии. Пермский ученый А. Сидякова представила такое определение: «Поэтический видеоарт (видеопэзия) – искусство, органично соединяющее аудиовизу-альный ряд и поэтический текст» [2, 152].

Однако все исследователи отмечают синтетическую природу видеопэзии, подразумевающую объединение / соединение кодов разных знаковых систем. А. Родионов и Е. Троепольская символично озаглавили свою статью в журнале «Октябрь» (2012, № 3), в которой излагают классификацию видеопоэтических произведений (поэтических видеоклипов), «Алхимический жанр» [3]. Синтетичность морфологии поэтического клипа принципиально важна, так как объясняет причины возникновения этого явления культуры и уникальность его эстетики и художественности. Необходимо рассматривать подобные произведения в контексте социологии и коммуникативно-прагматического подходов к искусству [4].

На первый план в таком подходе выходит рассмотрение взаимодействия поэзии и социальной действительности, социальных практик. Под термином «социальная практика» мы понимаем привычные «повторяющиеся социальные действия, основанные на коллективном опыте субъектов, обеспечивающие стабильность их жизненного мира и воспроизводство социальных институтов» [5]. Учет и анализ повседневности как фактора, влияющего на становление поэтического искусства, помогут объяснить модели поэтических видеопрактик. В этом смысле видеопэзия представляет собой разновидность креолизованного текста, определяющего развитие современной культуры. Креолизованный текст представляет собой «сочетание вербальных и невербальных, изобразительных средств передачи информации образует креолизованный (смешанного типа) текст. Взаимодействуя друг с другом, вербальный и иконический тексты обеспечивают целостность и связность произведения, его коммуникативный эффект» [6]. Следовательно, видеопэзия воплощает запросы аудитории информационного общества, ее привычные практики общения и повседневной коммуникации. Очевидно, что информационно-коммуникативные технологии (медиа) сегодня воздействуют на все сферы жизни, дают новые формы и каналы коммуникации. Поэзия получает новые возможности, новую эстетику, поэтику и прагматику. Сюда можно отнести: «расширение художественной впечатлительности» (Д. С. Мережковский) за счет расширения каналов восприятия информации, эксперимент и поиск нового языка выразительности, близкого к «языку эпохи», включение

повседневных коммуникативных и социальных практик в предметное поле изображения.

С другой стороны, необходимо учитывать и фактор доступности технологий [7]. Видеопоззия стала быстро распространяться в провинции, разрушать монополию на поэзию столичной богемы. Примером такой практики стала челябинская видеопоззия (все видеоклипы доступны в Сети).

Одним из первых опытов на Урале в этом направлении стал пермский перформанс, на котором была показана слайд-поэма «В тени Кадриорга» поэтов В. Кальпиди и В. Дрожащих и режиссера П. Печенкина. А. Сидякина подробно описывает это историческое событие [2, 153–155]. Собственно челябинская видеопоззия стала активно развиваться на рубеже 1990–2000-х годов, а ее пик пришелся на рубеж 00–10-х годов. Среди наиболее активных участников поэтического видеоарта в Челябинске – Виталий Кальпиди, Янис Грантс, Константин Рубинский, Александр Самойлов, Евгения Рябинина, Вадим Балабан (Троицк), режиссеры Виталий Кальпиди, Анастасия Богомолова, Ник Медведев, Арсений Крехов и др. В жанре **документальной видеопоззии** отметились Наталья Санникова, Дмитрий Кондрашов, Ирина Аргутина (подробная классификация жанровых форм видеопоззии представлена на сайте «Видеопоззия.ру» и в статье А. Родионова и Е. Троепольской [1, 3]). Челябинские поэты, режиссеры и художники активно используют такие техники, как игровое видео, документальное видео, 3D-анимацию, коллаж и мультипликацию, флэш-анимацию. Разнообразие практик подчеркивает высокий уровень развития видеопоззии в Челябинске. Дадим обзор основных работ в жанре видеопоззии (с использованием наиболее популярных техник).

Виталий Кальпиди стал режиссером видеоклипа на собственное стихотворение «Не разглядывай ночью мужчину». Поэт использует актуальную для начала 2000-х годов технику **3D-анимации**. В центре визуального ряда 3D-модель мужского тела, ассоциативно напоминающая Колосс Родосский. Сочетание вербального и невербального компонентов создает образ мужского начала как такого. Видеоклип Яниса Грантса «Мои» (реж. А. Крехов). Тема этого стихотворения – уникальность и неповторимость человека, его привычки и мировоззрение. В вербальном нарративе использован прием повтора-нагромождения характеристик родных лирического героя (мама, папа и т. п.). Аудио-визуальный ряд представлен **коллажем**: в «роли» родных лица-маски медийных персонажей, которые выполняют бытовые действия. В целом стилистика клипа отражает эстетику неопрIMITИВИЗМА, характерную для Я. Грантса. Использование образов «известных» людей (именно медиаперсонажей) расширяет «типичность» до общечеловеческих масштабов (любой человек и его привычки). С другой стороны, картинка в произведении демонстрирует факт: мы все чаще потребляем информацию из СМИ, кино, поп-культуры. Видеоклип Вадима Балабана «Ливийская поминальная» (реж. Н. Медведев). Тема – мифологизация политической и социальной реальности. Произведение строится по принципу столкновения-сопоставления двух дискурсов:

религиозно-мифологического и медийного. Герой произносит молитву о погибшем «Муаммаре» (Кддафи) и новом Левиафане (Уолл-стрит). В. Бабалабан использует библейскую легенду об Ионе, чтобы показать, как создается современный миф. Режиссер использует **игровое видео**, стилизуя его под «новостную» картинку: дети с оружием играют в войну на фоне пустыни. Принципиальное несовпадение вербального текста и визуального нарратива и создают коммуникативный эффект, разоблачающий «большую игру» политиков. Примером использования **мультипликации** и **флэш-анимации** является видеоклип Андрея Черкасова «Примерно пятнадцать лет» (анимация С. Землянская). Данная техника, с одной стороны, стилизованно воспроизводит детские воспоминания, простоту и наивную трогательность, а с другой стороны, сознание современных детей через знакомую форму мультфильма, предметом изображения становится само «мультипликационное воспоминание».

Таким образом, авторы челябинской видеопэзии используют основные техники, что свидетельствует о включенности поэтов в общий литературный процесс. Наиболее популярными жанровыми формами можно назвать иллюстративную, концептуальную и сюжетную видеопэзию. Пока рано говорить о сложившихся «челябинских» традициях, но уже подготовлен общий плацдарм – ориентация на современные коммуникативные практики массмедиа и поп-культуры как прецедентную базу.

Библиографический список:

1. Видеопэзия [Электронный ресурс] // Видеопэзия : сайт о видеопэзии. URL: <http://videopoezija.ru>.
2. Сидякина, А. А. Уральский поэтический видеоарт в процессе становления российской видеопэзии // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. «Филология. Искусствоведение». Вып. 92. – 2014. – № 23 (352). – С. 152–155.
3. Родионов, А. Троепольская, Е. Алхимический жанр [Электронный ресурс] // Октябрь. – 2012. – № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/3/tr-pr.html>.
4. Давыдов, Д. Видеопэзия как феномен и как разнообразие практик [Электронный ресурс] // Видеопэзия : сайт о видеопэзии. URL: <http://videopoezija.ru/stat/videopoeziya-kak-fenomen>.
5. Сергодеев, В. А. Коммуникативные практики в сетевых интернет-сообществах [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. – 2014. – Вып. № 1 (135)
6. Валгина, Н. С. Теория текста [Электронный ресурс] : учебное пособие. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/part-022.htm#i1220>.
7. Костюков, Л. Поэтический клип как явление литературы [Электронный ресурс] // Арион. – 2006. – №3. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/3/ko30.html>.

СОЗДАНИЕ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ СРЕДЫ В ШКОЛЕ

Белошабская А. А.
г. Челябинск

Фольклор в представлении подростков *Folklore performance in adolescents*

Аннотация: В статье даётся описание констатирующего эксперимента, проведённого среди младших подростков. Сравниваются результаты анкетирования учащихся общеобразовательной школы и школы искусств. Делаются выводы о целесообразности введения в школьную программу факультативного курса, направленного на активное, творческое изучение национального фольклора школьниками.

Ключевые слова: национальный фольклор, факультативный курс, творческий подход, эксперимент, анкетирование, подростки.

Abstract: In this article, we describe ascertaining experiment conducted among younger teens. The results of the survey of secondary school and art school students compares. We represent the conclusions of the feasibility of introducing into school curricula an elective course aimed at active, creative study of national folklore students.

Key words: National folklore, elective course, creativity, experimentation, surveys, teenagers

По словам Б. Н. Путилова, «в настоящее время фольклор рассматривается не только как поэтическое самовыражение народа, но и как комплекс культурных, идеологических, социальных фактов». [1, 31] Это создает условия для преодоления в школьной практике «вторичного» отношения к фольклору.

Мы провели констатирующий эксперимент на основе диагностики Л. И. Новиковой по исследованию уровня культуроведческой компетенции учащихся [2, 49-57], который проходил в два этапа. На *первом этапе* было осуществлено анкетирование учащихся 5-х классов МАОУ «Гимназии № 26 г. Челябинска». Целью его стало выявление уровня знаний младших подростков о народном словесном искусстве (определение понятия «фольклор», жанровая система), а также выявление степени их заинтересованности в изучении устного народного творчества, употреблении фольклорных текстов вне стен учебного заведения. На *втором этапе* исследования комплекс тех же вопросов был предложен учащимся МБОУ ДОД «Детская школа искусств п. Роцино». Его цель – выявление уровня знаний о фольклоре у младших школьников, обучающихся в рамках дополнительного образования в школе искусств на специализированном фольклорном направлении.

Анкетирование было проведено в сентябре – октябре 2015 года. Школьникам были предложены следующие вопросы:

1. Что такое фольклор?
2. Какие жанры фольклора вы знаете?
3. Встречались ли вы с фольклорными произведениями вне школы? Если да, то где именно?
4. Рассказывают ли вам ваши родители (бабушки, дедушки) об истории вашей семьи, о семейных традициях? Приведите примеры таких традиций.
5. Что бы вы хотели узнать о фольклоре?
6. Участвуете ли вы сами в фольклорных праздниках и представлениях? Что вам больше запоминается?
7. Можете ли вы сами исполнить фольклорное произведение? Если да, то какое?

Общее количество участников эксперимента составило 70 человек: 52 учащихся МАОУ «Гимназии № 26 г. Челябинска», 18 воспитанников МБОУ ДОД «Детская школа искусств п. Рощино».

Анкетирование учащихся общеобразовательной школы на *первом этапе* показало, что 52% подростков не смогли дать определение понятию «фольклор», а 6% продемонстрировали незнание ответа.

На вопрос «Какие жанры фольклора вы знаете?» 69% школьников не дали ответа. 25% в качестве жанра указали «(народные) песни», 3% – «народную музыку», 7% – «частушки». Словесные жанры указали 15%: (сказки, поговорки, былины). У нас создалось впечатление, что учащихся с фольклором знакомят чаще на уроках музыки, чем на уроках литературы.

При анализе ответов на вопрос о знакомстве учащихся с произведениями фольклора вне стен учебного заведения нас интересовало, в каких условиях и насколько регулярно подростки слышат фольклорные тексты. 49% школьников ответили, что не встречаются с фольклором в повседневной жизни. Остальные указали, что узнают об устном народном творчестве из материалов «(фольклорных) фестивалей» и «праздников (Масленицы)», «ярмарки», взаимодействуют с фольклором «в музыкальной школе (на концертах, уроках)», на уроках музыки, «в библиотеке». 7% указали, что узнают о народном творчестве от старших родственников, бабушки, 6% – «на дне рождения близких». Наконец, 3% указали, что видят фольклор «на картинах».

Следующий вопрос («Рассказывают ли вам ваши родители (бабушки, дедушки) об истории вашей семьи, о семейных традициях?») направлен на выявление преемственности при передаче не только фольклорных текстов, но и любых семейных традиций из поколения в поколение. 75% школьников ответили, что родители, бабушки и дедушки рассказывают им об истории семьи, традициях, однако ни один подросток не пояснил, о каких именно традициях идёт речь. 23% ответили, что им об этом не рассказывают, 2% написали «неопределённо».

Открытый вопрос «Что бы вы хотели узнать о фольклоре?» мы задали учащимся, чтобы выяснить, есть ли у них желание изучить неизвестную многим из них область искусства или углубить уже имеющиеся представления о ней. 38% указали, что ничего не хотят узнавать о фольклоре.

54% отметили, что хотят узнать, «что такое фольклор» («уточнить значение» понятия). Ещё 7% написали, что «всё знают» о фольклоре. Стоит отметить, что это были те же учащиеся, которые указали, что встречаются с устным народным творчеством в музыкальной школе, а значит, имеют специальное дополнительное образование. Наконец, 3% интересуется вопросом о том, кто создаёт фольклорные тексты.

Последние вопросы помогают нам понять, изучают ли дети фольклор в форме активного творчества, могут ли исполнить некоторые произведения самостоятельно, участвуют ли в фольклорных праздниках и представлениях и что им при этом больше запоминается. Лишь 7% школьников (являющихся одновременно учащимися школы искусств) ответили, что участвуют в фольклорных праздниках. 38% ответили на этот вопрос отрицательно, но большинство – 54% – указали, что хотели бы поучаствовать в народных гуляниях. При этом 27% не знают, какие именно фольклорные праздники организуются. Что касается вопроса о способности исполнить какое-либо фольклорное произведение, то 50% указали, что ей не обладают, 3% ответили положительно, не прокомментировав, что именно они могли бы исполнить. Остальные учащиеся указали одно или несколько произведений, среди которых были загадки, частушки, сказки («рассказы»), пословицы, музыкальное произведение. Самым популярным жанром среди респондентов оказалась песня, её готовы исполнить 19% учащихся.

Проведённый опрос позволил нам сделать выводы по поводу активности учащихся общеобразовательной школы в изучении фольклора, их заинтересованности в познании народных традиций, исполнении фольклорных произведений. Во-первых, большие трудности учащиеся испытали, отвечая на вопросы по теории фольклора. Жанры произведений устного народного творчества, само определение данного понятия многим учащимся незнакомы. В качестве примеров фольклорных жанров были приведены, в основном, песни и другие музыкальные произведения, гораздо реже – жанры словесного фольклора, такие как поговорки, сказки. Некоторые школьники имеют в корне неверные представления о том, что такое фольклор и какие жанры к нему относятся. Во-вторых, на вопрос о том, знают ли они от родителей (бабушек, дедушек) о семейной истории и традициях, учащиеся отвечают лаконично, не указывая, какие именно традиции им известны, причём большинство всё-таки знает историю семьи. Этот факт говорит о том, что если дети не изучают так основательно фольклор на уроках литературы в школе, то это не значит, что их не интересуют народные и семейные традиции как таковые. В-третьих, детскую любознательность подтверждает анализ ответа на вопрос «Что бы вы хотели узнать о фольклоре?» Большинство подростков интересуются этой областью, чувствуют, что им не хватает теоретических знаний в сфере народного искусства. Наконец, анализ вопросов о творческой активности школьников во время фольклорных праздников и в повседневной жизни показал, что большинство учащихся (54%) хотели бы поучаствовать в народных гуляниях, фестивалях и т. д., но, к сожалению, многие из них не знают, как это сделать.

Сами же подростки могут исполнить, в основном, музыкальные произведения, которые разучивают на уроках музыки или в музыкальной школе. Этот результат доказывает, что на уроках литературы учащиеся недостаточно подробно и основательно изучают устное народное творчество, хотя интересуются традиционной культурой.

Для выявления разницы в восприятии народной культуры и фольклора учащимися мы задали те же вопросы воспитанникам МБОУ ДОД «Детская школа искусств п. Рощино», обучающимся на фольклорном отделении. Эти подростки и младшие школьники уже имеют чёткое представление о понятии «фольклор», могут привести примеры жанров, имеют опыт творческой реализации изученных текстов. Так, 50% респондентов определяют фольклор как «(устное) народное творчество», а другие 50% не учитывают родовидовые отношения, указывая жанры в качестве определяющих свойств родового понятия «фольклор»: 39% называют «народные песни», 11% – «частушки». Среди жанров фольклора при ответе на второй вопрос школьники называют следующие: колыбельные песни, сказки, песни, скороговорки, частушки. Кроме того, 1 человек называет фольклорным жанром вышивку, ещё 4 человека – тряпичную куклу. Это смешение видов народного промысла с жанрами словесного искусства объясняется тем, что школьники, обучаясь на фольклорном направлении, изучают синкретичное народное искусство, поэтому в детском сознании любая деятельность в школе искусств в рамках фольклорного направления воспринимается как фольклор.

Стоит отметить, что ни один учащийся школы искусств не сказал, что не встречается с произведениями искусства вне школы. Шесть человек указали, что знакомятся с фольклорными текстами «на вечёрке». Вечёрки – это «один из способов отдыха, а самое главное – живое и естественное общение с людьми в ходе игр, плясов (танцев) и песнопения» [3, 52-55]. Четыре человека встречаются с фольклором «на фестивале», по 3 человека – в «Институте культуры», куда рошинский коллектив выезжает на концерты и праздники, и в «музыкальной школе». Интересно, что на вопрос о передаче традиций в их семье 50% опрошенных ответили отрицательно, 22% написали, что каждый год с семьёй они «ходят на Троицу», 17% на Рождество «ходят в церковь», 11% указали, что в их семьях было принято «чучело на Масленицу не сжигать, а оставлять». Эта статистика доказывает, что из семьи учащиеся школы искусств узнают меньше народных традиций, чем на дополнительных занятиях.

При ответе на вопрос «Что бы вы хотели узнать о фольклоре?» младшие подростки называют конкретные задачи, которые перед ними ставят в школе искусств. Девять человек из 18-ти указали, что хотели бы «научиться (хорошо) петь», 4 человека – «делать кукол», по 3 человека – «хорошо вышивать», «играть на балалайке», «танцевать кадрили («Улица»)), «рассказывать сказки», 2 человека стремятся «научиться исполнять мужские частушки», ещё 1 человек написал «знать разные песни». Мы видим, что ребята указывали по несколько задач, но при этом вновь смешивали

представления о народной культуре в целом и о словесном народном искусстве в частности.

Ожидаемо было то, что на вопрос об участии в фольклорных праздниках и представлениях 100% опрошенных ответили положительно, причём каждый указал, что ему больше запоминается: «вечёрка», «танцы» (кадриль «Улица», полька), «концерт», «игры», и 2 человека указали, что им запоминается «всё». При этом каждый школьник может сам исполнить фольклорные произведения: песни, сказки, «фольклорные распевки». Видно, что учащиеся школы искусств активны в изучении народного творчества, традиций, регулярно практикуются в исполнении фольклорных произведений, с интересом осваивают новые виды искусства, но часто путают, чем отличается словесный «фольклор» от народных промыслов.

Таким образом, сравнение результатов опроса учащихся общеобразовательной школы и школы искусств подтвердило необходимость введения особого курса в факультативную часть школьной программы, ориентированного, прежде всего, на практическую деятельность школьников. На наш взгляд, во время подготовки к проведению традиционных календарных обрядов школьники смогут окунуться в мир народной культуры, выбрать наиболее интересный для каждого вид деятельности и реализовать свою потребность в познании народных традиций. Выявленное противоречие между положительной мотивацией к знакомству и изучению национального фольклора, с одной стороны, и реальными знаниями и работой по их формированию, с другой, может быть разрешено. Мы предположили, опираясь на мнение исследователя М. Е. Старостиной [4, 113], что разрешение этого противоречия зависит от желания предоставить учащимся соответствующую информацию. С целью определить пути предоставления такой информации нами была разработана программа факультативного курса «Традиционные календарные обряды».

Библиографический список:

1. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура; In *memoriam* [Текст] / Б. Н. Путилов. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2003. – С. 31.
2. Новикова, Л. И. Проблема диагностики уровня культуроведческой компетенции учащихся [Текст] / Л. И. Новикова // *Русская словесность*. – 2005. – №7. – С. 49-57
3. Бурмистров, Н. С. Гулевская вечерка: Рассказ-сценарий о гуляниях в калуж. деревне на основе исслед. рукописей и лич. воспоминаний авт. [Текст] / Н. С. Бурмистров // *Народное творчество*. – 2003. – № 4. – С. 52 – 55.
4. Старостина, М. Е. Использование краеведческих материалов при изучении русского устного народного поэтического творчества в средних классах [Текст]: дис ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Старостина Марина Евгеньевна. – Самара, 2010. – 282 с.

УДК 378 147:070

Галицких Е. О.
г. Киров

Инновационные технологии как ресурс современного гуманитарного образования в год литературы

Innovative technologies as a resource for the modern liberal education in the literature of the year

Аннотация: статья раскрывает тенденции развития образовательного процесса в гуманитарном образовании и пути поиска инновационных ресурсов в современной профессиональной педагогике с помощью образовательных событий, мастер-классов, читательских семинаров.

Ключевые слова: гуманитарное образование, профессиональное образование, тенденции развития образовательного процесса, инновационные ресурсы дидактики, современные педагогические технологии.

Abstract: The article shows trends in the development of educational process at the university of humanities and ways of discovering innovative resources of didactics in modern professional pedagogics through educational events, workshops, readers' seminars.

Key words: university of humanities, professional education, trends in the development of educational process, innovative resources of didactics, modern educational techniques.

Высшее гуманитарное образование – это пространство борьбы идей и выбора приоритетов, это поле инновационных процессов в современной профессиональной педагогике, именно здесь происходит столкновение двух векторов развития: тенденции к изменению всей образовательной системы и тенденции к сохранению культуросообразности образования. «Эпоха постмодерна» привела к отрицанию «прописных истин» бытия человечества, породила многообразие дискурса, отразилась в стирании границ между науками, поставила человечество перед необходимостью решения глобальных проблем с помощью новых технологий. Отсюда потребность в разработке современных дидактических средств, форм обучения, приемов и способов познавательной деятельности студентов.

На педагогическую деятельность, как констатировала директор института профессионального образования РАО И.И. Соколова, влияют макросоциальные тенденции [1]:

1) Повышение «эдукоцентричности» общественной жизни и производства.

2) Превращение людей в специалистов интенсивных технологий.

3) Структурные диспропорции предложения образовательных услуг, их объема и качества и потребностей экономики и гражданского общества.

4) Формационные сдвиги в современном российском социуме: информационное общество, Болонский процесс, требования оценки качества ЕГЭ, вариативность программ, стандартизация, переход от централизации общества к открытым поликультурным национальным, гражданским и политическим практикам его субъектов.

В этих условиях смыслом и целью образования становится формирование саморазвивающейся личности, способной к интеллектуальной и социальной инициативе, продуктивной коммуникации, принятию

творческих нестандартных решений, ответственных за самоопределение и самореализацию в профессии и жизни в целом.

Профессионализация в течение всей жизни основана на способности современного человека к непрерывному самообразованию, на его умении вносить инвестиции в свое будущее путем расширения горизонта своих компетенций, познавательных интересов, творческих возможностей. И на этом пути возникает противоречие между потребностями каждого конкретного человека и реальными условиями жизни в социуме, который предлагает ему множество рисков, барьеров, «тайн», преодолевать и разгадывать которые можно только с помощью человеческого потенциала, своей индивидуальной креативности, личных усилий познающего интеллекта. Время и пространство жизнетворчества студента определяется не только форматом факультета и образовательного процесса, но и всей гуманитарной культурой страны, помощью информационных ресурсов мирового масштаба.

Какими могут быть дидактические ресурсы образовательного процесса при подготовке педагогов, филологов, журналистов, какие тенденции его характеризуют?

Во-первых, образовательный процесс в высшей школе открыт **современным тенденциям развития науки**, концентрирован на поиске путей решения научных проблем завтрашнего дня. Иначе не выполнит своей ведущей функции – развитие профессионалами духовной культуры человечества, приращение знания о мире и сохранение эмоционально-ценностного отношения к нему.

Во-вторых, он должен носить **креативный, поисковый, деятельностный характер**, чтобы стать универсальной формой становления и развития творческих способностей человека, содействовать развитию сущностных его сил.

В-третьих, процесс преподавания и учения должен носить диалоговый характер, быть наполнен текстами, современными интерактивными педагогическими технологиями, чтобы формировать **коммуникативную компетентность**.

И, наконец, нужно создать условия для того, чтобы студенты и преподаватели осознавали «себя не только ресурсом и материалом социального производства, но прежде всего подлинными субъектами культуры и исторического действия» (В.И. Слободчиков). **Личность студента, способного к саморазвитию и творческой самореализации, должна быть в центре внимания образовательного процесса**, его смыслом и целью, а не средством организации обучения.

Чем разнообразнее, содержательнее и компетентнее будет опыт образовательной деятельности студента, тем быстрее и эффективнее включится он в процесс профессиональной самореализации, выстроит профессиональную карьеру, найдет сферу приложения своих творческих, интеллектуальных сил.

Вот почему так важно в университете создавать условия для инициативы, активности, самостоятельности студентов, не освобождать их от ответственности за свой жизненный выбор, за свои решения, за свои успехи и неудачи.

С помощью нескольких конкретных примеров раскроем возможные пути реализации названных тенденций при подготовке будущих педагогов, преподавателей-филологов, журналистов к профессиональной деятельности.

Современные тенденции развития науки могут быть открыты как **горизонты профессии на образовательных событиях, к которым относится и защита студентами выпускных квалификационных работ и торжественный акт вручения выпускникам дипломов об окончании университета.** Для этого вручать дипломы могут самые лучшие, успешные бывшие выпускники университета, проявившие себя в разных сферах профессиональной деятельности.

Именно так действуют на факультете журналистики МГИМО. Пять выпускников вручают дипломы, каждого представляет декан, презентуя его как успешную личность журналиста, дипломата, менеджера, руководителя, бизнесмена, каждому из них предоставляется возможность обратиться к выпускникам с речью, в которой он обозначает перспективу профессионального творчества, ответственность и возможность выбора.

Филологический факультет ВятГГУ реализует потенциал торжественного акта окончания университета в другом направлении. Каждый преподаватель обращается с кратким напутственным словом к выпускникам, в котором раскрывает ценность гуманитарного знания для сохранения культуры общества, называя проблему и путь ее решения с помощью тех компетенций, что приобрели студенты в вузе.

Третий вариант этого события – это демонстрация процесса профессионально-личностного становления студентов, раскрывающих свои профессиональные компетенции в яркой презентационной театрализованной интерактивной форме. И все зрители, гости, преподаватели, родители и работодатели видят, как выпускники умеют выступать, сочинять, писать свои тексты, предъявлять свой имидж, как они организованы и креативны.

Вторую тенденцию проиллюстрируем с помощью описания технологии мастер-классов, которые стали инновационной формой образовательного процесса при подготовке педагогов и активно используются в ВятГГУ. Мастер-класс – это презентация креативного, поискового, деятельностного характера преподавания мастером-профессионалом своего дела.

Новая образовательная технология профессионально-личностного становления специалиста под названием «Мастер-класс» включает следующий алгоритм:

1. Постановка преподавателем проблемы профессионального мастерства, компетентности.
2. Презентация личности мастера и его стиля преподавания.

3. Интерактивное включение всех участников мастер-класса в процесс формирования нового опыта творческой деятельности (работа в группах, социализация, выстраивание «живого знания», эксперимент, поиск, диалог).
4. Обогащение квазипрофессионального опыта, формирование компетенций путем интерактивного взаимодействия, выполнения заданий, решение профессиональных задач, основанных на эффективных приемах профессионального творчества преподавателя.
5. Работа с методическими и дидактическими материалами преподавателя (пособиями, книгами, статьями, открытиями).
6. Рефлексивный этап мастер-класса, самоанализ каждого участника:
 - Какому педагогическому приёму научился?
 - Какой мыслью, идеей обогатился?
 - С какой перспективой чтения, познания, деятельности уходишь?
 - Какой вопрос перед собой ставишь?
 - Какие ресурсы своего развития видишь?
 - Как расширил свой кругозор общения, понимания, культуры?

Владение технологией мастер-класса – это показатель профессиональной компетентности преподавателя, отражение его профессионального опыта в открытом режиме взаимодействия.

Докажем, что коммуникативная компетентность наиболее эффективно формируется в образовательном процессе гуманитарного университета с помощью читательских семинаров, включающих студентов в активную самостоятельную самообразовательную деятельность. **Читательский семинар является универсальной формой организации учебного занятия в вузе** и выстраивается как система заданий, формирующих читательские умения студентов как будущих профессионалов-журналистов.

Организацию чтения как самообразовательный процесс и универсальную способность человека к расширению и обогащению своих знаний можно назвать современной социальной проблемой. Для студентов задачей является качество и объем прочитанного, поиск времени, которое можно потратить на чтение, способы чтения и формы хранения его результатов, овладение методами продуктивного чтения и приемами понимания, освоение интерпретации прочитанного. На читательском семинаре в гуманитарном университете чтение для студента – это «труд и творчество», для преподавателя – «превращение работы в удовольствие», для писателя – «духовное ясновидение» (И.А. Ильин).

Трудно представить, что процесс обучения в высшей школе вытеснит «роман с книгой» с учебных занятий, оставит его только для библиотечных залов. Проблемы чтения обсуждают на научно-практических конференциях филологи, культурологи, педагоги, психологи, журналисты. Что читать и как понимать читаемое? – это вопрос повседневности, он давно укоренился в проблематику сознания культурного человека.

Проведение читательских семинаров с будущими журналистами поможет студентам искать и находить пути решения проблем чтения в широком

образовательном поле университета. Педагогический замысел такого семинара можно сформулировать так – создать условия для включения студентов в процесс продуктивного чтения с целью формирования их читательской компетентности. Структура семинара будет реализовывать замысел и предлагать участникам семинара разные способы и результаты чтения. Раскроем алгоритм такого читательского семинара:

1. Мотивация на интерес к проблеме чтения и процессу чтения с помощью презентации «Уроки чтения, или камасутра книжника» А. Гениса».

2. Работа с разными видами текста, встреча с каждым сопровождается заданиями, которые могут варьироваться в зависимости от специфики учебного предмета.

Задание 1. Просмотровое чтение. Прочитайте статью и промаркируйте те мысли автора, которые вы разделяете, которые вас вдохновляют, вызывают интерес, являются новыми по содержанию.

Задание 2. Аналитическое чтение с карандашом более сложного публицистического или научно-популярного текста. Главное в тексте подчеркнуть, важное выделить с помощью обрамления, термины выписать.

Задание 3. Вдумчивое чтение философской или научной статьи, которая требует конспектирования, осмысления, фиксации тезисов и комментария к ним. Например, статья И.А. Ильина «О чтении» [2]. Этот вид чтения требует неспешного перечитывания. Каждый студент получает эту небольшую статью и составляет страницу читательского дневника: два раздела – мысли, над которыми я размышляю, и свой комментарий (толкование, отношение, интерпретации, ассоциации).

Студенты делают свой выбор самостоятельно. Приведем несколько примеров таких цитат из текста статьи И.А. Ильина:

- *«Каждый писатель тревожится о том, как его будут читать? Поймут ли? Ответственный писатель вынашивает свою книгу долго, годами, иногда – всю жизнь...отдает ей свои лучшие силы, свои вдохновенные часы, «болеет» ее темой и «исцеляется» писанием. Ищет сразу и правды, и красоты, и «точности», и верного стиля» [2, 307].*

- *«Жизнь, яркость, силу, смысл, дух – должен из слов добыть сам читатель. Чтение требует сосредоточенного внимания и твердого желания верно услышать голос автора. Одного рассудка и пустого воображения для чтения недостаточно. Надо чувствовать сердцем и созерцать из сердца. Только при этом условии состоится желанная встреча между обоими» [2, 308].*

- *«Истинное чтение есть своего рода художественное ясновидение... Искусство чтения побеждает одиночество, разлуку, даль и эпоху. Это есть сила духа – оживлять буквы, раскрывать перспективу образов и смысла за словами. Заполнять внутренние «пространства» души... [2, 308-309].*

- *«Чтение есть творческий процесс, ибо воспроизводить значит творить. Это есть борьба за духовную встречу, это есть свободное единение.... В этом духовная ценность чтения и его душеобразующая сила» [2, 309].*

- *«Тогда мы поймем, что следует читать и чего читать не стоит, ибо есть чтение, углубляющее душу человека и строящее его характер, а есть чтение разлагающее и обессиливающее» [2, 309].*

- *«По чтению можно узнавать и определять человека. Ибо каждый из нас есть то, что он читает; и каждый человек есть то, как он читает; и все мы становимся*

незаметно тем, что мы вычитываем из **прочитанного**, - как бы букетом собранных нами в чтении цветов...»[2, 309].

Комментарий каждого студента обсуждается в группах (4-е человека), самый интересный зачитывается, но только для одной выбранной мысли.

Задание 4. Выборочное чтение. Преподаватель предлагает «поохотиться» за нужной книгой с помощью страницы из «Литературной газеты», которая называется «Книжная дюжина». Каждый студент выбирает одну газету из множества, просматривает страницу с аннотациями десяти новых книг и выбирает книгу мечты, которую хотел бы прочитать и поставить ее на свою книжную полку. Студенты обращают внимание на заголовок каждой страницы, на интервью с читателем, который делает презентацию прочитанных книжных новинок. Затем каждый студент готовит афишу этой книги (автор, название, рекламный «крючок» для читателя) и рассказывает о своей находке – книжном открытии. Выступления должны быть краткими и информативными. Афиши прикрепляются на доску, из них составляется коллаж или афишная тумба.

Например, вот такие выборы сделали студенты на семинаре:

«Я выбрал книгу Владислава Горохова «Повседневная жизнь России под звон колоколов», чтобы узнать больше о колоколах и их именах. Я хорошо помню, как в фильме Тарковского «Андрей Рублев» отливали колокол».

«Я выбрала книгу Альберта Лиханова «Преддетство», потому что у нее есть подзаголовок «Избранные лекции университета» и мне интересно, как будущей матери, что помогает, а что мешает развитию ребенка».

«Я выберу книгу Александра Гениса «Шесть пальцев». Мне интересны его эссе и очерки, мне интересны его вопросы: «Попробуйте определить, зачем вам любовь, деньги, слава? Что нам дает закат и что – шампанское?» И много других вопросов я задаю себе сам».

«Я обязательно прочитаю книгу рассказов Маргариты Озеровой «Другие рассказы» (М.: «Вагриус», 2008), потому что там есть такие строчки: «Любовь – это не выбор самого дорогого и лучшего. И не ревизия достоинств и недостатков. Это выбор того, что преображает тебя».

«Я выбрала книгу Соломона Волкова «Диалоги с Владимиром Спиваковым» (М., 2014), потому что мне интересно умение слушать и задавать вопросы».

«Я прочитаю роман Вадима Левенталя «Маша Регина» (СПб., 2013), чтобы узнать и понять «героиню нашего времени, мою современницу»

«Я выбрал книгу Александра Гениса «Уроки чтения: камасутра книжника» (М., 2013), мне нравится его стиль, его интересы, его уроки я сравню со своим опытом читателя»

«Я выбрала книгу Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза» (2015.) не только потому, что она получила премию в Год литературы, но и потому, что мне нравится ее улыбка, она молода и понимает проблемы нашего времени в контексте истории своего народа» и т.д.

Задание 5. Особый вид чтения, требующий эстетического вкуса и работы воображения, – это чтение художественной литературы. Какую последнюю книгу вы прочитали или читаете и почему? Преподаватель предлагает студентам рассказать о своем читательском опыте друг другу в малых группах (4 человека), процесс обмена читательским опытом проходит

одновременно во всех рабочих группах. Каждый говорит о книге, с которой в этом семестре «у него состоялся роман».

В это время каждый студент в аудитории планирует свой список *перспективного чтения* из двух-трех книг, записывает фамилию автора и название книги на основании всего услышанного и увиденного.

Заключительный этап работы семинара – **рефлексивный**:

- Почему на этом семинаре мы работали с разными видами чтения (просмотровым, выборочным, аналитическим, вдумчивым, поисковым, эстетическим чтением художественной литературы, перспективным)?
- Фамилии каких авторов и названия каких книг остались в вашей памяти?
- Какой вид чтения вам понравился больше всего, что вы читали с интересом, любовью, равнодушно?
- С какой книгой вы мечтаете встретиться?
- Составьте определение современного читателя в любом жанре (описание, синквейн, толкование, пример, афоризм, эссе, письмо по кругу).
- Соберите все тексты и ваши афиши в один файл своего портфеля самообразовательного чтения.

Завершает семинар приглашение студентов к чтению: «И.А. Ильин говорил, что каждый становится тем, что вычитывает из прочитанного. Стремитесь расширять свое образование с помощью осмысленного, самостоятельного, творческого чтения. Образование в университете – это время «большой охоты» за умными и добрыми книгами».

Содержание этого семинара можно постоянно обогащать, легко заменить дидактический материал, постоянно его обновлять. Приобретенный студентами опыт помогает им читать **современную литературу активно, динамично, осмысленно, постоянно расширять круг своих читательских перспектив профессионального и «душеподъемного» чтения.**

Данная технология дает возможность включить студентов в активную познавательную деятельность в образовательном процессе университета, который открывает дорогу в культуру, в мир науки, в социум.

Теория и методика профессионального образования открыта поиску

- эффективного профессионального общения в Год литературы,
- интеграции отечественного и зарубежного опыта преподавания,
- формированию профессиональных компетенций средствами современных технологий,
- развитию базовых способностей человека, становления нового культурного типа личности, который характеризует активность, самостоятельность, способность принимать решения и оценивать моральное значение действий и выбора;
- социального творчества и профессиональной самореализации современной молодежи.

Этот поиск находит отражение в тематике конференций [3], в учебных пособиях [4], в коллективных монографиях [5], в атмосфере всей университетской жизни в Год литературы.

Ресурсы дидактики в современном гуманитарном образовании не исчерпаны, они многообразны и рождаются не только инновационными процессами в высшей школе, но и опытом креативного познавательного взаимодействия, всем профессиональным сообществом студентов и преподавателей.

Библиографический список:

1. Соколова, И.И. Педагогическое образование в зеркале философской рефлексии: науч. докл. // Проблемы системного исследования педагогического образования: сб. науч. статей. Всероссийской научно-практической конференции 15 апреля 2010 г. СПб., 2010. – С. 94-102.
2. Ильин, И.А. Поющее сердце. О чтении. – М., 1994. – Т.2. – С.307-309.
3. Чтение на евразийском перекрестке: материалы форума. – Челябинск: ЧГАКИ, 2015. – 484с.
4. Инновационный поиск словесников: практики гуманитарного образования: учебно-методическое пособие. – Киров: Изд-во ООО «Радуга-ПРЕСС», 2013. – 246с.
5. Чтение как искусство: герменевтический аспект / Под ред. Е.О. Галицких. – Киров: Изд-во ООО «Радуга-ПРЕСС», 2013. – 470 с.

Дорогова Е. В.
г. Челябинск

Система внеурочной деятельности школьников как способ активизации читательского интереса (из опыта работы)

The system of extracurricular activities of pupils as a way of enhancing reader interest (from experience)

Аннотация: Статья посвящена системе внеурочной деятельности по литературе. Автор показывает способы организации читательской деятельности школьников.

Ключевые слова: книга, чтение, рефлексия, читательская деятельность, проект, мотивация к чтению

Abstract: The article is devoted to the system of extra-curricular activities for literature. The author shows readers ways to organize the reading activities of students

Key words: Books, reading, reflection, reading activity, project, motivation to read

Внеурочная работа по литературе открывает большой простор для пробуждения у учащихся интереса к книге, воспитывает у них любознательность, помогает повышать речевую культуру школьников. Учеников привлекают разнообразные формы этой работы, у них появляется возможность удовлетворить свои интересы, проявить способности. Но главное, как нам кажется, внеурочная деятельность по литературе позволяет сделать книгу одним из главных участников учебного процесса в школе.

На протяжении вот уже 15 лет внеклассная работа педагогов кафедры гуманитарных дисциплин гимназии №48 г. Челябинска организуется вокруг Лицейских дней (2 недели октября). За это время были использованы различные формы работы с книгой. Остановимся на проектной деятельности, которая получила в настоящее время очень широкое распространение в

обучении. Учитель при таком подходе выступает консультантом, партнером, организатором познавательной деятельности своих учеников.

Лингвогуманитарный профиль гимназии №48 г. Челябинска, участие школьного коллектива в билингвальном проекте предполагает расширение круга культур посредством вхождения обучаемых в социокультурное пространство. С этой целью в 2013–2014 учебном году в гимназии реализован социальный проект учебной и внеучебной деятельности – «Год французских праздников». В рамках темы в начале учебного года была создана творческая группа (старшеклассники, учитель литературы, учитель французского языка, преподаватель ЧГПУ, родители), которая определила план и этапы развития проекта, его содержание. В течение 1 и 2 четверти были успешно реализованы следующие мероприятия: традиционные для гимназии Лицейские дни (неделя русского языка и литературы) трансформировались в День французской книги (*Le temps des livres*), проходивший в октябре. Он включал в себя Открытый урок чтения, проект «Письмо Д. Пеннаку», буккроссинг.

Для проведения Открытого урока чтения инициативная группа одиннадцатиклассников совместно с учителями литературы и классными руководителями определила перечень книг для детей и подростков французских авторов. Выпускники выбрали для каждого класса (с 1 по 11) «свое» произведение, и учебный день начался с урока чтения, на котором старшеклассники (а в некоторых классах и родители) читали выбранное произведение. Для учеников начальных классов: Рене Госинни «Маленький Николя», Рене Гийо сказки «Жили-были», 5-6 классы: Анна Гавальда «35 кило надежды», Г. Мало «Без семьи», Сент-Экзюпери «Маленький принц», 7-8 классы: Д. Пеннак «Господа дети», Мишель Бютор «Маленькие зеркала», 9-11 классы: Д. Пеннак «Как роман», Ф. Саган, рассказы Б. Вебера.

Проект «Письмо Даниэлю Пеннаку» для учащихся 6-7 классов включал изучение на уроках литературы произведений этого французского прозаика («Глаз волка», «Собака Пёс»), на уроках французского языка чтение диалогов из книг на французском языке, создание иллюстраций на уроках изобразительного искусства. Для школьников была открыта почта, куда подростки отправляли письма Д. Пеннаку о своих впечатлениях от произведений, задавали вопросы автору. Старшеклассники на уроках внеклассного чтения обсуждали 10 законов читателя, обозначенных Пеннаком в эссе «Как роман», выполняли творческую работу «Строки, написанные для меня».

Ко Дню книги был запущен и Буккроссинг: обмен книгами на французском языке и переводной литературы, каждый мог поделиться прочитанной книгой, предварительно оставив в ней закладку с откликом на французском языке (для старшеклассников). Наибольшей популярностью у взрослых читателей пользовались книги Б. Вебера, М. Леви.

Итогом реализации проекта стало обобщение опыта культурологического характера, для педагогов – семинар городского сетевого сообщества, для школьников и родителей – Фестиваль театрального

искусства (постановка на сцене отрывков из произведений французских авторов на языке)

В 2014–2015 учебном году состоялся краткосрочный (неделя) Проект внеурочной деятельности «Литературные места России».

Методическое обоснование проекта: заочная экскурсия – прием литературного образования, направленный на эмоциональное, активное знакомство детей с условиями жизни, с бытом, обычаями, культурой прошлого, органически сочетающий в себе речь экскурсовода, зрительный ряд и звуковое оформление. Цель заочной экскурсии – познакомить школьников с определёнными местами, отмеченными присутствием в них писателя, событиями биографии (жизни и творчества), оживить мир писателя в сознании учащихся, создать своеобразный «эффект соприсутствия».

Тип проекта можно охарактеризовать как групповой (участвуют классные коллективы 2–11 кл.), межпредметный (выполняется на стыках областей знаний: литература, риторика, история, география, технология, изобразительное искусство), творческий (содержание материала, форма предъявления результатов определяется школьниками).

Подготовка инициативной группы (учителя и школьники) к работе над проектом включала определение темы и целей проекта, формирование групп для работы над проектом, планирование этапов работы.

Работа над проектом в группах проводилась в следующей последовательности: планирование работы (постановка цели и задач экскурсии), исследование, составление маршрута экскурсии, изучение и отбор экскурсионных объектов, изучение литературных источников по теме экскурсии, экспозиций и фондов музеев, написание контрольного текста экскурсии, комплектование «портфеля экскурсовода», выбор методических приемов проведения экскурсии, оформление выводов и результатов, консультации учителя.

При оценке проекта учитывались самооценка, оценка других групп, оценка учителя, оценка специально созданной группы экспертов.

Рефлексия – анализ меры своего участия в общем деле – проводилась на уроках литературы) посредством ответов на вопросы: Что мы делали? Как мы делали? Каковы результаты? Каков мой личный вклад в решение проблемы?

Материал для заочных экскурсий:

начальные классы – Холмогоры – Ломоносов (кабинет №1 – место для работы экскурсионной группы), Пушкинские горы – Пушкин (фойе 1 этаж); Болдино – Пушкин (коридор 1 этаж), Тарханы – Лермонтов (библиотека); Васильевка, Нежин-Гоголь (актовый зал), Орёл – Тургенев (фойе 2 этаж); среднее звено – Спас-Угол – Салтыков-Щедрин (8 каб.), Ясная Поляна – Толстой (6 каб.); Таганрог – Чехов (9 каб.), Спасское-Лутовиново – Тургенев (10 каб.); Сростки – Шукшин (11 каб.), Константиново – Есенин (7 каб.); Орёл – Лесков (учительская), Вятка – Грин (13 каб.), Шахматово – Блок (14 каб.),

старшие классы – Невский проспект (коридор 3 этажа)

Петербург Пушкина, памятники Пушкину в Петербурге, Петербург Лермонтова, памятники Лермонтову в Петербурге, Петербург Гоголя, памятники Гоголю в Петербурге, Петербург Достоевского, памятники Достоевскому в Петербурге, Петербург Ахматовой и Гумилёва, Петербург Блока и Мандельштама.

Внеурочные мероприятия в 2015–2016 уч.г., приуроченные к празднованию Лицейских дней (октябрь 2015г.), позволили объединить кулинарное мастерство и чтение художественных произведений. Школьникам предложено принять участие в «Литературной кухне»: приготовить блюдо, упоминающееся в произведениях литературы. Например, «в золотом пятне на чистой скатерти тарелочка супа-препаньер» роман «Мастер и Маргарита», «Яйца-кокотт с шампиньоновым пюре в чашечках» – роман «Мастер и Маргарита», «Малиновый пирог со сливками от Салтыкова-Щедрина ("Господа Головлевы")», «Шанежки» от Коробочки (поэма «Мёртвые души»), «Ватрушки, из которых каждая была гораздо больше тарелки» для Собакевича, Медовое варенье из повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка», «Шоколадные профитроли» Комиссара Мегре, узвар с сушеными грушами...» из повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики», для учеников младших классов – плюшки Карлсона, пирожки Красной шапочки, пряничный домик братьев Гримм ...

Для выполнения данного проекта ученики должны прочитать произведение и, освоив культурно-исторический контекст, приготовить блюдо. Заключительный этап – представление блюда. На уроках русского языка ученики работали со словарём кулинарных терминов, составляли собственную картотеку понятий в соответствии с выбранным блюдом.

Другой проект в рамках Лицейских дней – сделать рекламу книге для детей и подростков (название, автор, герои, сюжет, иллюстрация). Каждому классу предложены книги для детей и подростков, представленные в литературном конкурсе «Книгуру»: "Фото на развалинах" Николая и Светланы Пономарёвых, книга Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак «Шекспиру и не снилось!», повесть Эдуарда Веркина «Облачный полк», «Душница» Владимира Аренева, «Московская метель» Дмитрия Казакова, «Около музыки» Нины Дашевской, «Последний мамонт» Владимира Березина и т.д. Школьники сами выбирали формат рекламы: плакаты, закладки, публичная агитация. Результаты удивили: 80% учеников прочитали заинтересовавшие их книги, и на уроках состоялось обсуждение прочитанного по инициативе самих детей.

Для ученика проект представляет возможность максимального раскрытия творческого потенциала. Это деятельность, которая позволяет проявить себя индивидуально или в группе, попробовать свои силы, приложить свои знания, принести пользу, показать публично достигнутый результат.

УДК 801.73
ББК 71.4

***Интерпретация художественного произведения в культурном
контексте***

Fiction Interpretation in Cultural Context

Аннотация: В статье говорится о коммуникативном подходе к изучению текста художественного произведения в школе. Рассматривается деятельность понимания сообщения в связи с культурным контекстом. Обосновывается необходимость филологического и культуроведческого комментирования текста. Теоретические положения иллюстрируются материалом из опыта работы в начальной школе.

Ключевые слова: коммуникативная компетенция, речевое общение, понимание сообщения, художественный текст, культурный контекст, комментирование.

Abstract: The article refers to the communicative approach at school to the study of a fiction text. We consider the activities of understanding messages in connection with the cultural context. We substantiate the necessity of philological and culturological commenting of the text. Theoretical thesis is illustrated by the material of experience at elementary school.

Key words: communicative competence, verbal communication, understanding the message, fiction text, cultural context, commenting

Художественный текст есть форма коммуникации автора и адресата. Понимание авторского произведения требует компетентности читателя, и формирование коммуникативной компетенции на уроках словесности начинается уже в начальной школе. Термин «коммуникативная компетенция» подразумевает особый вид владения языком, предполагающий соединение «многослойного» знания языка с опытом речевого общения. Это «умение творить речь в соответствии с требованиями жизни и воспринимать речь с учетом замысла автора и обстоятельств общения» [1, 105]. Владение языком требует от говорящего и того, чтобы его высказывания соотносились с соответствующим культурным кодом. Чужое высказывание также должно прочитываться с учетом культурного контекста. Таким образом, сегодня актуальна идея обучения родному языку и чтению на фоне культурных сведений, закрепленных в языковых единицах и текстах.

«Цель всех пояснений, которые может сделать по поводу художественного произведения любой специалист, - объяснить читателю его смысл и значение, сделать понятным», – пишет Ю.М. Лотман [2, 6]. По мнению ученого, если читатель «ограничился той степенью проникновения в текст, которая обеспечивается знанием русского языка и здравым смыслом», понимание произведения не может быть сколь-либо полным. Понимание требует многого, включая знание реалий быта, отраженных в тексте, чувствование стилистической игры автора [2, 7]. К сожалению, этот глубокий филологический взгляд на произведение литературы не часто проявляет себя в практике учителя начальной школы. Возможно, потому, что для младших

школьников составителями учебников обычно подбираются очень простые и чаще современные тексты; но ни один учебник не обходится и без литературной классики. Очевидно, что жизненный опыт учащихся начальной школы ограничен, не широк их культурный кругозор, и это затрудняет полноценное восприятие ими классических произведений. И тогда задача педагога, руководящего детским чтением, – давать учащимся необходимые текстуальные пояснения, объяснять текст как таковой, если он насыщен трудностями указанного рода, то есть комментировать текст.

Комментарий к тексту имеет целью помочь читателю понять текст, вместе с тем он, как указывает Лотман, «помогает размышлениям читателя, но не может заменить их» [2, 5]. Опираясь на всестороннее понимание текста, читатель или исследователь выходит на разного рода интерпретации текста, то есть концептуальное его объяснение. В этом смысле один только комментарий недостаточен; «без определенного уровня знаний и эстетической интуиции, без культуры мысли и эмоций читателя комментарий мертв» [2, 5-6]. Вместе с тем всяческие интерпретации уместны лишь при условии освоения читателем языковых структур текста, при их прозрачности и информативности.

Для примера вспомним популярный рассказ Чехова «Ванька». Попытка взглянуть на чеховский текст глазами современного младшего школьника – сверстника Ваньки Жукова – приводит к мысли к необходимости подробного комментария к данному произведению. Комментарий здесь тем более необходим, поскольку этот рассказ реалистический, и надо исходить из известного отношения реалистического произведения к миру вещей и предметов в окружающей действительности. По замечанию Лотмана, мир реалистического произведения не абстрагирован от реального быта, окружающего автора и его читателей, как это представлено, например, в произведении романтическом, где между художественным текстом и лежащей за его пределами жизнью сознательно создавалась пропасть [2, 8]. В отличие от чтения произведений романтизма восприятие реалистического произведения невозможно без детальных сведений об эпохе, в которую (или о которой) оно написано.

В рассказе «Ванька» мы наблюдаем большие группы непонятных современному школьнику слов и выражений, бывших актуальными в конце 19 века. Это языковые знаки, которые относятся к предметам и явлениям вещественного быта, к реалиям социальной жизни того времени. Это и характерные речевые приметы просторечной среды, отразившиеся в письме героя. Таким образом, должны быть семантизированы и прокомментированы рассеянные в тексте многочисленные названия бытовых предметов, одежды, предметов профессионального (сапожного) обихода, номинации субъектов социальной структуры, реалий городской и сельской, ремесленной и усадебной, религиозно-культурной жизни людей: *заутреня, подмастерье, перо, чернила, образ, колодки, шпандырь, тулуп, колотушка, людская, горничная, барышня* и т.д. Устаревшие и «экзотические» для сегодняшних детей явления и понятия выражены здесь архаизмами, профессионализмами,

конфессионализмами и другой периферийной в современном речевом обиходе лексикой. При этом если узнать значение незнакомого слова можно, заглянув в толковый словарь, то уловить смысл конструкции, составленной из понятных слов, но в целом неактуальной (или вовсе неизвестной), детям без помощи комментатора невозможно. Таковы, к примеру, здесь выражения: *отданный в ученье, понюхать табаку* или целые фразы: «*Со звездой тут ребята не ходят и на клирос петь никого не пускают...*». Следовательно, важными оказываются еще и фоновые (энциклопедические, историко-культурные) знания, позволяющие понимать экстралингвистические факты, стоящие за текстом, за его языковыми структурами. Таким образом, комментарий отличается от простой «словарной работы», от единственного предъявления значения слов и словосочетаний: важны не только значения словарных единиц, но и их так называемые «фондовые семантические доли» (термин В.Г. Костомарова и Е.М. Верещагина), позволяющие интерпретировать текстовые фрагменты, исходя из знания действительности. Кроме того, важно проникнуть во второй план текста, понять не только то, *что именно* написано, но и то, *что это значит* в контексте произведения. Так, например, для того чтобы оценить объективное положение мальчика в доме сапожного мастера в Москве, вообразить его жизненный путь, нужно дать учащимся знать, кто такие *ремесленный мастер, подмастерье, ученик* и в каких отношениях они находятся в профессионально-социальной иерархии. Это поможет открыть то, что скрывает текст в плане содержания, на этой основе можно предложить, например, следующую интерпретацию. У сироты Ваньки немного «перспектив» в барской усадьбе, где служит сторожем его уже старый дед. Штат наемной дворни не безграничен, и никто не будет кормить мальчика даром. Посмотрим на то, что Ванька сам предлагает себе в «*должность*». Это либо Христа ради (из жалости) приказчик будет держать его для мелких услуг (*сапоги чистить*), либо возьмут *в подпаски*. Представим себе на этих *должностях* мальчика, которого барышня Ольга Игнатьевна *кормила... леденцами и от нечего делать выучила читать, писать, считать до ста и даже танцевать кадрили*. То, что дед отдает внука в ученье ремеслу в столицу, – это реальный выход из трудного положения для грамотного и смышленного сироты. Обучиться сапожному делу – значит иметь обеспечение в будущем. Однако путь к цели – стать мастером – долог и суров. Надо несколько лет жить учеником, по большей части выполняя обязанности бесплатного слуги в доме. Затем можно стать подмастерьем – наемным работником хозяина. И когда-нибудь нескоро можно будет завести свою мастерскую. А пока у Ваньки нет своих «*сапогов*», и он не может *пешком на деревню бежать*, потому что даже всего три месяца оказались для него в этом укладе жизни непереносимы. Мальчик переживает оторванность от деревенского, усадебного, «*семейного*» быта, где ему было сытно, тепло и он узнал радости «*господской*» жизни, например, рождественский праздник с *елкой и золочеными орехами*. Нужно ли забрать Ваньку от грубого и безжалостного сапожника Аляхина? А возможно ли? Что бы ответил внуку дедушка Константин Макарыч?

Думается, он бы ответил: «Потерпи, внучек». И вместе с тем никто не сможет объяснить девятилетнему ребенку объективного характера его положения. И у многих поколений читателей будет вызывать острую сердечную боль его жалоба: «*Милый дедушка, сделай божьею милостью, возьми меня отсюда домой...*»

Другим примером медленного чтения текста и попытки увидеть, что *скрывает текст*, послужит анализ отрывка, в котором автор описывает, как Ванька пишет письмо: «... он достал из *хозяйского* (выделено нами – Е.К.) шкапа пузырек с чернилами, ручку с *заржавленным* пером и, разложив перед собой *измятый* лист бумаги, стал писать». Анализ эпитетов многое говорит о ситуации: вещи *хозяйские* – если мальчик попадет, будет снова бит за то, что взял чужое; перо *заржавленное* – у сапожника в семье грамотеев нет, среда малокультурная; лист бумаги *измятый* – достать хорошей бумаги Ваньке неоткуда, вероятно, этот лист он тоже стащил у хозяина и прятал до поры. Далее «... он несколько раз оглянулся на двери и окна, покосился на темный образ... и прерывисто вздохнул». В тексте мы видим обозначение действий мальчика, но что за ними кроется? Какое психологическое состояние героя подразумевает описание его действий? По-видимому, читателю-ребенку понятно, что оглядывается Ванька потому, что боится внезапного возвращения кого-то из домашних, прерывисто вздыхает от напряжения, а почему косится на образ? Деталь не случайная – набожный мальчик боится и Бога, понимает, что пользуется сейчас недозволенными средствами. В конце рискованного предприятия «Ванька свернул вчетверо исписанный лист и вложил его в конверт, купленный накануне за копейку...» Надо дать знать современным школьникам, что копейка для этого мальчика – немалые деньги, может быть, подаренные дедом на крайний случай; еще и поэтому письмо, которое Ванька сунул в щель почтового ящика, – *драгоценное*. Кроме того, хорошо бы еще точно знать, сколько именно стоило в те времена отправить письмо почтой и как обстояло дело с почтовыми марками. Имеет ли сообщение автора о действиях мальчика еще один смысловой план: письмо при описанных условиях (без марки) вообще не могло бы быть доставлено? И это усиливает драматизм рассказа.

Рассказ А.П.Чехова знаменит тем, что сам стал источником прецедентного феномена – известного в русской культуре «крылатого» выражения *На деревню дедушке*. Почему мальчик написал так? Именно такая форма мышления и речи свойственна девятилетнему деревенскому ребенку. Его речь ситуативна, он обозначает словами действительность так, как будто она известна всем так же, как ему: известно, на какую деревню (его деревню), понятно, какому дедушке (его дедушке – Константину Макарычу)!

Мы видим, что небольшой по объему рассказ А.П.Чехова для современного школьника неисчерпаем по смысловой глубине. Мы только наметили пути погружения в эти смыслы.

Библиографический список:

1. Матвеева, Т.В. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика [текст]/ Т.В.Матвеева. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 432с.
2. Лотман, Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя [текст]/ Ю.М.Лотман. - Л.: Просвещение, 1983.- 416с.

Моделирование эффективного дня, или как ценности художественной литературы помогают пониманию собственных жизненно важных целей

Modeling effective day, or as the value of literature helps understanding one's own vital goals

Аннотация: В статье проектируется вариант изучения одной из тем курса «Технология личностного развития». Ресурсная база темы – роман И. Гончарова «Обломов», повесть А. Грина «Алые паруса».

Ключевые слова: проектирование темы, личностное развитие, ценности художественной литературы, жизненно важные цели.

Abstract: The article is designed variant of one of the themes of the course "the Technology of personal development". Resource base theme – the novel by I. Goncharov "Oblomov", a Novella by A. Grin "Scarlet sails".

Key words: design themes, personality development, the value of fiction, a vital purpose.

На современном этапе развития высшего профессионального образования происходит модернизация как содержания, так и методов и подходов к обучению, формируются новые стратегические ориентиры. В учебный план 1 курса филологического факультета Института филологии и иностранных языков МПГУ на 2015-2016 учебный год была введена новая учебная дисциплина «Технология личностного развития». Одной из основных целей освоения курса является развитие внутреннего потенциала студента, способствующее самоорганизации и саморегуляции личности в процессе решения жизненно важных и профессионально значимых задач. Одна из таких задач – выстраивание модели собственного эффективного дня. Авторами данной статьи была разработана программа указанного курса с учетом обучения студентов пониманию личностного потенциала, а также с опорой на сложившиеся на факультете научно-исследовательские и учебные традиции. В связи с этим в основе проектирования каждой темы курса – соотнесение личного опыта студента с анализом отдельных произведений русской и европейской литературы, понимание которых позволяет студенту-первокурснику по-другому взглянуть на собственные жизненные ценности.

В данной статье речь пойдет о проектировании одной из тем курса «Что делать каждый день?». В качестве ресурсной базы студентам предложено обратиться к роману А. И. Гончарова «Обломов» [1]. Проблемное поле обсуждения на практическом занятии:

- Каким предстаёт Илья Ильич Обломов на первых страницах романа? Охарактеризуйте героя: его портрет, манеру поведения, характер. Притягивает или отталкивает такой герой вдумчивого читателя? [подробнее об этом см. 5, 532-538]

- Объясните, в чем заключается «вселенная Обломова». Выстройте иерархию жизненных ценностей главного героя. Подумайте, имеет ли такая система жизненных ценностей право на существование.

- Что читатель узнает о внутренней жизни героя? Какие художественные приемы изображения внутреннего мира Обломова используются в романе?

- Проанализируйте сцены визитов (первая часть, главы II – IV). Какие гоголевские традиции и приемы изображения героев нашли отражение в этих сценах? Кто вызывает вашу большую симпатию: лежащий на диване Обломов или проходящие к нему посетители? Объясните свою позицию.

- Выстройте модель реального дня Ильи Ильича Обломова.

- О какой жизни мечтает Обломов? Спроектируйте модель на тему: «Воображаемый день Ильи Обломова» (индивидуальная работа).

- Проанализируйте IX главу первой части – «Сон Обломова» и определите её композиционную роль. Как вы думаете, почему только эта глава имеет название. Определите истоки и причины формирования характера Ильи Ильича Обломова. Как в романе описаны обитатели Обломовки и сама жизнь в имении? Помогают ли понять характер Ильи Ильича Обломова такие авторские комментарии: «Это был какой-то всепоглощающий, ничем непобедимый сон, истинное подобие смерти...»?

В процессе ответов на вопросы и обсуждения сказанного происходит понимание первокурсником художественного произведения. Размышления студента над художественным текстом способствуют достижению собственных целей, расширяют его знания, понимание и возможности, формируют собственный взгляд на социальную жизнь и его участие в ней. Важно не просто понять текст, но и спроецировать определенные позиции на собственный жизненный путь. Известный отечественный психолог В. П. Зинченко писал: «... между текстом и его пониманием имеется зазор. Многие системы обучения способствуют возникновению у учащихся иллюзии полного понимания, которая мешает формированию у них продуктивного непонимания, открытию учащимися области незнания и непонимания, а, точнее, понимание того, что текст – это приглашение, вызов» [3, 279].

Далее на занятии обращаемся к тексту А. Грина «Алые паруса» [2]. Примечательно высказывание К. Г. Паустовского: «Если бы Грин умер, оставив нам только одну свою поэму в прозе «Алые паруса», то и этого было бы довольно, чтобы поставить его в ряды замечательных писателей, тревожащих человеческое сердце призывом к совершенству. Грин писал почти все свои вещи в оправдание мечты. Мы должны быть благодарны ему за это. Мы знаем, что будущее, к которому мы стремимся, родилось из непобедимого человеческого свойства – умения мечтать и любить» [6, 173]. Действительно, все творчество Александра Грина проникнуто верой в возможности человека, верой в силу человеческой мечты.

Проблемное поле обсуждения на семинаре:

- В какой обстановке растет Ассоль? Что послужило причиной отчуждения жителей деревни от Ассоль и ее отца?

- Какова была мечта Ассоль? Кто предсказал девочке её будущее и как к этому отнеслись жители Каперны? Как предсказание определило дальнейшую судьбу героини?

- Каково было детство Артура Грея? Что повлияло на формирование мечтательного характера мальчика? Как мальчик проводил свой день? Спроектируйте модель реального дня Артура Грея в юности.

- Опишите эпизод с картиной, изображавшей корабль. Почему эта картина произвела такое впечатление на Артура, и как этот эпизод повлиял на формирование мечты мальчика?

- Как Артур Грей реализует свою мечту? Какие качества характера помогают ему преодолеть все трудности и добиться своего?

- Опишите эпизод, когда Грей впервые видит Ассоль. Что поразило его в облике девушки?

- Как эпизод в трактире повлиял на решение капитана Грея осуществить мечту девушки?

- Как автор рисует внутренний мир героини в эпизоде, где она видит свое отражение в зеркале?

- Проанализируйте тот эпизод, в котором рассказывается о том, как Артур Грей готовится воплотить в жизнь мечту Ассоль, обратите внимание на детали.

- Опишите финальный эпизод повести. Как отнеслись к появлению корабля с алыми парусами жители Каперны? Как встретила исполнение своей мечты Ассоль?

- Почему мы можем отнести сюжет повести к сказочному, хотя в тексте нет описания чудес? Как это подтверждает творческое кредо писателя, утверждавшего, что человек сам способен сотворить чудо? Согласны ли вы с такой точкой зрения? А вы способны воплощать мечту в жизнь? С какими трудностями вам при этом приходится сталкиваться?

Анализ повести А. С. Грина помогает студентам-первокурсникам сформировать позитивное отношение к возможности реализации своих идей, воплощению их в жизни. Кроме того, постулируется утверждение, что иногда помощь в осуществлении чьей-то мечты может помочь тебе самому увидеть мир другими глазами, приблизить тебя к воплощению самых заветных надежд.

А теперь предлагаем первокурсникам обратиться к следующим вопросам, обсуждение которых поможет им в формировании собственной модели эффективного дня и пониманию собственных жизненных приоритетов. Обратимся к мысли И. М. Ильинского и П. С. Гуревича о том, что «...осознание и понимание — не одно и то же. Осознать можно только интеллектуально, без включения эмоционально-волевой сферы человеческой субъективности. А понять что-либо только разумом невозможно» [4, 5-15]. Проблемное поле обсуждения на семинаре:

- Что нужно делать ежедневно для достижения жизненно важных целей?

- Какие виды деятельности должны регулярно выполняться, чтобы достичь желаемого результата?

- От кого зависит успешность реализации плана типового дня и что нужно сделать, чтобы эти люди помогли реализовывать задуманное?

- Подумайте, что можно и нужно изменить в списке ежедневных дел.

При составлении модели эффективного дня особое внимание уделяется описанию желаемого результата. На этом этапе важно показать студенту, как построить программу исполнительских действий, направленных на достижение цели. При этом необходимо раскрыть проблему персонального выбора и готовность нести за него ответственность.

Важно показать логическую последовательность шагов построения модели эффективного дня, где каждый шаг представляет собой определенное действие в достижении намеченных целей. В этой связи полезно провести беседу по выявлению положительного и отрицательного опыта в умении добиваться реализации своих замыслов. Каждому студенту предоставляется возможность стать участником обмена опытом достижения жизненно важных целей. Что уже сделано и какие возможности упущены на пути к своей мечте? В процессе ответов на поставленные вопросы формируется понимание системы жизненно важных ориентиров как ступеней, ведущих к жизненному успеху.

Затем предлагается спроектировать модель эффективного дня, соотнести ее с мечтой и типичными особенностями «моего идеального Я» и провести рефлексию: Что конкретно вы сделаете в течение следующей недели, 2-3 недель для достижения своей мечты? Кого вы хотели бы попросить стать вашим «внешним орудием воли», с кем и как будете делиться своими успехами?

В модели эффективного дня основной акцент делается на волевую организацию личности, которая зависит от таких качеств как, целеустремленность, инициативность, активность. А если такие качества не сформированы? Что тогда? Тогда выбирается значимый человек из референтной группы, который и будет «внешним орудием воли» для такой личности. Поэтому при составлении модели эффективного дня очень важно соблюсти баланс между внутренними и внешними ресурсами личности. Овладение данной стратегией планирования позволит студенту-первокурснику не только развивать личностные качества, но и осознать ответственность за результаты своей профессиональной деятельности.

Понимание ценностного мира художественной литературы, построение модели эффективного дня содействуют расширению жизненного и познавательного опыта студентов-первокурсников, формированию и развитию у них таких компетенций, как способность ставить и достигать жизненные и профессиональные цели, достигать их, нести ответственность за свои поступки и последствия принимаемых решений.

Библиографический список:

1. Гончаров А. И. Обломов. – М.: АСТ, 2015.
2. Грин А. Алые паруса. – М.: [Machaon](#), 2014.
3. Зинченко В. П. Психологические основы педагогики: учеб. пособие. – М.: Гардарики, 2002.

4. [Ильинский И. М., Гуревич П. С. Понимание как цель образования // Знание. Понимание. Умение.](#) — 2006. — № 1. — С. 5—15.
5. Миронова Н. А. Изучение творчества И.А. Гончарова в системе непрерывного литературного образования // *Материалы V международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И.А. Гончарова.* – Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2012. – С. 532-538
6. Паустовский К. Г. Золотая роза // *Избранные произведения в 2-х томах, Том 2,* - М., «Художественная литература», 1977.

Свирина Н.М.
Санкт-Петербург

***Приемы и методы работы учителя гимназии: современная
реальность уроков гуманитарных дисциплин
The methods of work of school teachers: the current reality of the lessons
of the Humanities***

Аннотация: современные приемы работы учителей гуманитарных дисциплин представляют интересный конгломерат, и это связано с пришедшими информационными технологиями. Вместе с тем, слово, речь учителя и ученика именно на уроках гуманитарного цикла не могут уйти, т.к. они и развивают основные представления этих курсов: литературы, родного и иностранного языка, истории. Мы обратились, на основе четырех параметров, к изучению мастерской современного учителя гимназии, преподавателя перечисленных выше учебных предметов, и затем сравнили ее с лабораторией учителей других блоков.

Ключевые слова: мастерская современного учителя гуманитарных дисциплин в гимназии, обоснование необходимых сегодня приемов работы, любимые учителями гимназии приемы работы, приемы работы, продиктованные требованиями стандартов.

Abstract: Modern techniques of work of teachers of the Humanities are an interesting conglomerate, and it is due to come information technology. However, the word, the speech of teacher and student, the lessons of a humanitarian cycle can't go, because she develops the main idea of these courses: literature, native and foreign language, history. We appealed, on the basis of four parameters, to study modern workshop of school teachers, the teacher in the above school subjects, and then compared it with the lab teachers of other blocks.

Key words: Workshop of contemporary teacher of humanitarian subjects in high school, justification is needed today, favorite teachers methods of work, methods of work, dictated by the requirements of the standards.

К прошедшей в ноябре нынешнего года уже 12-й конференции педагогов России и ближнего зарубежья, организованной Ассоциацией гимназий Санкт-Петербурга, мы провели исследование, часть данных которого представляем уважаемому читателю. Мы задавали учителям гуманитарных дисциплин – русского языка, литературы, истории, иностранных языков – вопросы, представленные ниже.

1. Что в вашем сегодняшнем уроке вы сохраняете как традиции, пришедшие еще от ваших учителей (приемы, способы ведения урока, формы, методы, стиль ведения урока)?

2. От каких приемов ведения урока вы сознательно отказываетесь и почему?

3. Какие инновационные приемы вы включаете в ваш урок в свете требований ФГОС?

4. Назовите ваши любимые приемы работы.

Результаты приведены в обобщенном виде в таблицах.

<i>По первому вопросу:</i>	
Стиль ведения урока, традиционное построение и традиционные приемы работы на уроке, структура и логика урока	29%
Пересказ, комментированное чтение, описание иллюстраций; беспереводной метод, объяснение и тренировка через песни, стихи, рифмовки, обращение к аутентичным источникам информации. Коммуникативная направленность, ученик должен владеть информацией, уметь ею пользоваться, выбирать из нее необходимое для принятия решения, работать со всеми видами информации. Живое общение, доверие, сотворчество взаимное уважение, партнёрские отношения, с детьми, разбудить в них самостоятельность. Фронтальный опрос, работа в группах, в парах, "мозговой штурм", игры; модульная система подачи материала, работа на опережение; разнообразные формы закрепления лексики (письменные и устные), типология грамматических конструкций и перевод.	71%
Приёмы индивидуальной работы на уроке, методы опроса учащихся. Информационно-коммуникативные технологии, личностно-ориентированный подход к каждому ученику. Диалог с учеником, выразительное чтение вслух, индивидуальный и дифференцированный подход, воспитывающий характер обучения. Написание словарных диктантов и неподготовленных диктантов. Групповая форма работы, инсценирование, театрализация; исследовательский метод, объяснительно-иллюстративный метод.	
<i>По второму вопросу:</i>	
Отказываюсь от лекции, дети должны добывать информацию самостоятельно; эта форма изжила себя и не дает нужного результата на современном этапе обучения; «все равно не слышат», «ученик при этом пассивен, а в процессе деятельности путь к познанию короче и интереснее».	25%
«Не отказываюсь ни от каких, так как считаю, что в той или иной степени все формы могут быть адаптированы к современному уроку в зависимости от цели урока»	15%
Каждый урок уникален, по одному и тому же плану в разных классах одной параллели работать нельзя, поэтому огромные полотна, предлагаемые "новой" системой планирования, отнимающие много времени при подготовке, не эффективны. Нужно короткое, мобильное планирование	8%
Авторитарные, приемы устрашения	13%
«От репродуктивных приёмов, даже от простого пересказа, так как они не развивают ребёнка традиционные формы контроля»	0%
Вопросно-ответный метод, ответы учеников у доски, традиционные контрольные работы в форме вопросов	8%

Монолог учителя	Ч 6%
Нет ответа	Н 6%
От диктовки и механической зубрежки большого числа слов, от заучивания грамматических правил на иностранном языке	4%
От большого количества презентаций на уроках. Это рассеивает внимание, отвлекает учащихся от серьезной работы	О 4%
<u>Далее ответы таковы:</u> Редко применяю игровые приемы по причине нерационального использования времени урока	
Ведение словарного дневника, так как все учебники имеют выборку необходимых для запоминания слов	
Групповая работа – трудно организовать равное вовлечение всех учащихся в выполнение определённых групповых заданий	
Фронтальная работа реже используется, чаще преобладает работа в группах, в парах	
<i>По вопросу 3.</i>	
Работу с интерактивными досками; работа с интернет-ресурсами, презентации на уроке, ИКТ	22%
Создание активной мотивации, целеполагание, развивающее обучение, самостоятельной работы, формулирование цели, поиск самостоятельных решений, технология критического мышления, составление плана предстоящей работы, творческие работы/задания, игровые приемы работы	20%
Учебно-проектная и исследовательская деятельность (на межпредметном уровне) учащихся	15%
Рефлексия, самопроверка, самооценка, взаимооценивание	11%
Самостоятельное определение учеником проблем и темы урока, организация и руководство учителем самостоятельной работы учеников на уроке, проблемный подход при работе с текстом	9%
Разные формы урока, дифференцированные задания, индивидуальный подход через разноуровневые задания большое разнообразие приемов в пределах одного урока, включая «ученик в роли учителя», мастерских, работу с ассоциациями, работа со словом работу с картами, технологическая карта, интеллект-карта, разнообразные приемы речевой деятельности на уроке	9%
Дискуссии, конференции, групповая работа и работа в парах	7%
<u>Далее ответы выглядят так:</u> нет необходимости включать что-то новое; Тестирование; Диалог культур на уроке, межпредметные связи активнее	
<i>По вопросу 4.</i>	
Творческие мастерские, творческие работы, нетрадиционные приемы работы, игровые технологии, ролевая игра	28%
Исследовательская и проектная деятельность	20%
Групповая и работа в парах	14%
Ведение дискуссий, дебаты, круглые столы	П 6%
«Мозговой штурм», технологии развития критического мышления	М 6%
Работа с ассоциациями, рефлексия, самооценивание	О 5%
<u>Далее ответы следующие:</u> 1. Активная деятельность на уроке в разных формах, повторение хором английских слов, фраз, текстов за учителем, выражение обучающимися собственного мнения по поводу диалогов, разыгранных одноклассниками. 2. Приемы, применяемые при анализе и интерпретации художественного текста: анализ при обращении к другим видам искусства, контекстный анализ, технология дискрайбинга. 3. Работа со	

всеми приемами. 4. Индивидуальный подход за счет дифференцированных заданий. 5. Работа с интерактивной доской. 6. Работа с таблицами, схемами для анализа грамматических структур. 7. Комментированное чтение. 8. Составление интеллект-карты.	
--	--

Не имея возможности в формате небольшой статьи подробно остановиться на обобщении полученных данных, обращаю внимание на то, как соотносятся некоторые из них с работой преподавателей естественно-научных дисциплин и учителей начальных классов. Почему нам это важно? Очевидно, все педагоги во время учебного дня воздействуют так или иначе на сознание учеников. Отсюда и результат или его полное отсутствие: включая себя как педагога в систему учебных действий и воздействий, мы должны знать, как и с чем именно на предыдущем и последующем уроке будут работать коллеги. Очень важно знать, с чем, с какими школьными привычками пришли в пятый класс вчерашние ученики начальной школы. Много написано о стрессе, которому подвержены пятиклассники, но редко говорят о том, что причина, одна из важных – в непривычном ведении урока, в отсутствии тех ключевых приемов, слов учителя, к которым за четыре года привыкли младшие школьники. Надо ли нам заимствовать друг у друга приемы и методы работы? На этот вопрос может ответить каждый отдельный учитель, но знать коллеги надо непременно: в этом залог успешного обучения школьников.

УДК 159.955.4:8
ББК 88.8 С41

Сосновская И.В., Ситникова Е.Р.
г. Иркутск

Рефлексия на уроке литературы как способ построения ценностных смыслов

Reflecting on the lessons of literature as a way of building valuable sense

Аннотация: в статье обосновывается актуальность обращения к рефлексии как к способу построения личностных и ценностных смыслов, как к понятию, помогающему реализовать одну из ключевых идей ФГОСОВ – идею смыслового и рефлексивного чтения. Предлагается методический аспект решения проблемы в процессе анализа и интерпретации художественного текста на уроках литературы.

Ключевые слова: герменевтика, смысл, понимание, ценность, рефлексия «понимающая», рефлексивные механизмы.

Abstract: there is actuality that proves the referring to reflection as a way to build the personal meanings and values as to the concept that helps to implement one of the key ideas of the FSES - the idea of sense bearing and reflective reading. There is provided a methodical aspect of solving the problem in the analysis process and interpretation of a literary text at literature lessons.

Key words: hermeneutics, meaning, comprehension, value, reflection 'understanding', reflexive mechanisms.

Категория рефлексии является исходной в проблеме сознания. С.Л.Рубинштейн подчёркивал, что «возникновение сознания связано с выделением из жизни и непосредственного переживания рефлексии на окружающий мир и на самого себя» [1, 260]. Рефлексия позволяет получить новое ценностное знание, видение, понимание. Это деятельность души, механизм саморазвития духа, сознания. Человек рефлексивен, то есть, склонен действовать, опираясь на свой опыт, точнее – связывая каждый новый гносеологический образ с опытом таким способом, что образ окрашивается опытом, а опыт обогащается новым ценностным отношением к нему. Подчеркивая значимость рефлексии для развития личности, ученые отмечают, что рефлексивность – одна из важнейших особенностей человеческого сознания, без которой невозможно нормальное функционирование психических процессов. В.И. Слободчиков считает рефлексией чуть ли не единственным механизмом для раскрытия психологической сущности индивидуального сознания личности [2]. Суть рефлексивной деятельности в том, что она осуществляется в «смысловом поле», работает не с вещами, а со смыслами.

Рефлексия в обучении начинается ещё со «школы саморазвития» М.Монтессори [3]. Рефлексивные механизмы активно использовали в технологии развивающего обучения В.В.Давыдов [4] и Д.Б.Эльконин [5]. Серьёзное внимание уделяется рефлексии как к способу формирования метапредметного знания и в новых государственных стандартах второго поколения [6].

В методике преподавания литературы постановка проблемы рефлексии может быть связана, на наш взгляд, с анализом и проблемой понимания текста, так как именно художественное сознание является сферой функционирования и сферой порождения рефлексии. Для нас принципиально важно рассматривать рефлексии не столько с педагогических позиций, сколько с позиций филологической герменевтики (Г.Богин). С этой точки зрения практически любая смыслообразующая ситуация в тексте, любое средство текстопостроения от эпитета, ритма, художественной детали, до метафоризации, символизации и подтекста могут являться точками фиксации рефлексии. Количество фиксаций зависит от художественной природы произведения, от умения учителя направить читательскую рефлексии, от собственной рефлексивной реальности школьника.

Чтобы яснее представить себе работу рефлексивного механизма, необходимо выявить структуру этого механизма. Опираясь на исследования в области рефлексии, можно выделить следующие компоненты рефлексивного механизма: разрыв в течении мысли, невозможность дальнейшего размышления; первичное оформление мысли (идеи), интенциональность; конструирование системы рефлексивных средств (вопросы, гипотезы, вживание в образы, представления и др.); «вспышка» переживания; рефлексивный выход; окончательное оформление мысли (идеи).

Можно обозначить разные виды рефлексивных позиций. Методический аспект позволяет выделить рефлексии «на себя»: создание ситуации «предвидения», соотнесения своих действий с личным опытом и выбор варианта. Эта позиция обязательно предусматривает сравнение с кем-либо или перенос на кого-либо. Она апеллирует к самосознанию и способна изменять самооценку. Поэтому её развивающие функции очевидны. В позиции «рефлексия на другого» имеется в виду автор или герой художественного произведения. Эта позиция позволяет поставить себя на место другого, соотнести себя с мыслями и поступками другого. Она тоже апеллирует к самосознанию, так как способна изменять мироотношение человека.

Формирование и становление рефлексивной позиции человека, происходит в подростковом возрасте, когда идёт становление ценностного сознания человека, поиск личностных смыслов. Рефлексия, таким образом, включается в процесс поиска и открытия смыслов в становлении ценностного сознания личности и построения ею своего жизненного пространства. Ценностный характер смыслов особенно заметен при работе с художественными текстами. Здесь сам художественный текст является частью ценностного действия.

Мера пробуждения читательской рефлексии в процессе анализа художественного текста и её фиксации способствуют актуализации переживания и корректируют глубину понимания.

Активизации механизма рефлексии, как механизма литературного развития, способствуют «техники фиксации рефлексии», выбор которых будет определяться разнонаправленностью рефлексии в процессе анализа художественного текста. Можно обозначить несколько направлений устремлённости рефлексии: на строение художественного произведения (его структуру, средства текстопостроения, являющиеся смысловыми образованиями); на соотнесение смысловых единиц художественного произведения с понятиями общекультурными, общечеловеческими; на индивидуальный мир читателя (на его душу); на ситуацию творения текста; на представления о мировосприятии и мироощущении автора текста; на соотнесение художественных единиц произведения с понятиями общечеловеческими.

Чем больше направлений рефлексии мы выберем в процессе анализа, тем полнее будет осваиваться художественный текст. Поэтому перечень направлений, предложенный нами, является открытым и может пополняться. Работу рефлексии в процессе анализа текста можно представить как последовательное осуществление следующих этапов:

1. Первичный вывод читателя в рефлексивную позицию, в которой читатель бросает на себя взгляд со стороны: «Я понял, но что я понял?»
2. Поиск и восстановление смысловых связей и отношений текста в сознании воспринимающего с целью создания герменевтической ситуации.
3. Самоопределение в мире найденных смыслов.

4. Соотношение усмотренных смыслов с личностными, задействование эмоционального и жизненного опыта, хранящегося в рефлексивной реальности читателя.

5. Актуализация художественного личностного смысла, задействование онтологических картин.

6. Выход на понимание смысла, основной идеи текста.

7. Переход от художественных смыслов к метасмыслам, выход из ситуации рефлексии в духовное состояние (объективация рефлексии). На этом этапе могут быть обозначены следующие позиции: построение смысла, художественной идеи и переживание смысла; выход к категориальному суждению, например, о мире; выход к одному из чувств или пониманию системы чувств (расширение и обогащение мирочувствия); выход к системным представлениям в сфере литературных знаний (образ автора, художественность произведения, авторская концепция и т.д.).

На каждом этапе возможно применение различных приёмов, относящихся к рефлексивным технологиям. Назовём некоторые из них: **идентификация** («вживание», перенесение в изучаемый объект, познание его изнутри); **выстраивание гипотезы, прогнозирование** (подбор гипотетических, альтернативных решений при построении вывода: «Я думаю, что дальше будет..., так как...»); **конструирование вопроса к себе** (построение герменевтического вопроса к себе, к персонажу, с целью осознания мотивов его поведения и поступков, к автору, с целью понимания его позиции и др.); **рефлексивный мостик** (переход от средства текстопостроения к размышлениям над онтологическими и ценностными смыслами). Так, например, читая сказку-быль «Кладовая солнца» М.М.Пришвина, обратим внимание на предметную деталь - «компас», который Митраша берёт с собой в лес. Для учащихся здесь всё ясно – предмет привычен и знаком: компас – физический путь указания дороги. Помогает ли он Митраше? Какой компас важнее человеку, по мнению автора? Какие духовные ориентиры в душе человека более важны с точки зрения автора, например?

Современный школьник под влиянием различных информационных процессов, разнообразной зрительной информации, невиданных скоростей привык быть на поверхности вещей, ни во что не углубляясь. Размышления над метафизическими проблемами, бытийными ценностями, рефлексирование становится сегодня ненужным философствованием. Однако, по убеждению философов (А.С.Арсеньев), чтобы не быть раздерганной, разрушенной внешними энергиями и связями, личность должна уметь обособляться, уходить из области активной внешней деятельности в область созерцания для того, чтобы восстанавливать свое внутреннее энергетическое ядро. Это одно из условий ее собственной целостности и развития.

Библиографический список:

1. Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание. – М., 1957. – 328 с.

2. Слободчиков, В.И., Исаев Е.И. Основы психологической антропологии: Психология развития человека: Развитие субъективной реальности в онтогенезе: Учеб. пособ. для вузов / В.И. Слободчиков. – М.: Школьная Пресса, 2000. - 416 с.
3. Монтессори, М. – М.: Изд. Дом Ш. Амонашвили, 1999. – 224 с. – (Антология гуманной педагогики).
4. Давыдов, В.В. Теория развивающего обучения / В.В. Давыдов. - М.: ИНТОР, 1996. – 544 с.
5. Эльконин, Б.Д. Психология развития: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Б.Д. Эльконин. – М.: Академия, 2001. – 144 с.
6. Формирование универсальных учебных действий в основной школе: от действия к мысли. Система заданий: пособие для учителя /под ред. А.Г.Асмолова. – М.: Просвещение, 2010.

Терентьева Н.П.
г. Челябинск

Поучительный опыт прошлого
An instructive experience of the past

Аннотация: в статье обозначены исторические тенденции в отечественной методике преподавания литературы. Их проявления указаны в современных концепциях обучения литературе.

Ключевые слова: методика преподавания литературы в школе, исторические тенденции, цели изучения литературы, ценность, чтение, воспитание.

Abstract: The historical trends in the domestic methods of teaching literature are shown in the article. Their existences are stated in the modern concepts of teaching literature.

Key words: methods of teaching literature at school, historical trends, the objectives of studying literature, value, reading, education.

Переживаемый нами период в развитии методики отмечен работой над созданием концепции преподавания русского языка и литературы, которая призвана определить методологические основы обучения отечественной словесности в современной школе. Свое видение концепции представили АССУЛ и коллектив методистов и учителей, представляющих находящуюся в стадии становления Гильдию словесников. В дискуссиях о концепции явно обозначились две противоположные тенденции: с одной стороны, движение по унификации и приведению всего к общему знаменателю, с другой стороны, движением к вариативности и свободе. С одной стороны, стремление сделать литературу в школе средством идеологического воздействия (патриотическое, гражданское воспитание, формирование национальной идентичности), с другой стороны, идея ценностного самоопределения личности в процессе эстетического освоения литературы школьниками. Эти дискуссии дают повод обратиться к истории отечественной методики, в частности к кардинально переломному периоду конца XIX – первой четверти XX столетия.

Отметим, что в силу влияния внешних социально-исторических факторов доминирующим в отечественной методике преподавания литературы вплоть до начала XXI века были нравственно-эстетическая и гражданская направленность воспитания при обучении литературе. Даже в

периоды гармоничного сочетания эстетического подхода к чтению и установок на нравственно-гражданское воздействие утвердился взгляд на литературу как «учебник жизни», средство воспитания человека и гражданина. Эта тенденция проявляется в концепции АССУЛ.

Вместе с тем на рубеже XIX – XX веков обозначилась другая тенденция, которая восходит к идеям психологической школы в литературоведении и методике. Опираясь на представления о природе и психологии художественного творчества и восприятия, педагоги и методисты психологической школы связывали воспитание с имманентным чтением и духовным преображением личности, а не нравственно-поучительным воздействием.

В противовес культурно-исторической школе, социально-историческому подходу утверждается психологическое направление (А.А. Потебня, Д.Н. Овсянко-Куликовский, А.Г. Горнфельд, В.И. Харциев, Б.А. Лезин, А.В. Ветухов и др.), что привело к смене подходов к изучению литературы и воспитанию в том числе. Понимание ограниченности, тенденциозности «реального», или «практического», метода, осознание кризиса в преподавании словесности побуждает педагогов вслед за литературоведами сделать центром внимания специфику литературы как искусства слова, психологические аспекты анализа текста, а также психологию художественного творчества и восприятия литературы.

Очевидно внимание «потребнианцев» к проблемам преподавания литературы в школе. Показательно, например, название статьи В. Харциева «Психология поэтического образа в применении к воспитанию», где психологически обозначен путь ученика-читателя «к истине, правде, добру»: **«Чтение поэтического произведения, его понимание есть своего рода воссоздание его по-своему из запаса своих собственных впечатлений, переживания, есть создание каждый раз нового поэтического образа. ... Учить такого рода чтению не значит выводить основные идеи, а приучать присматриваться к тому, как соткан образ, как он возник. Прodelать эту работу – значит пройти по той же дорожке, по которой шел автор ... к истине, правде, добру»** [1, 82–83. *Здесь и далее выделено нами – Н.Т.*]. В работах «потребнианцев» и методистов психологической школы определен механизм чтения как смыслопорождения, интерпретации – «понимание», «воссоздание», «переживание», «создание нового поэтического образа», а замыкают этот ряд понятия духовного порядка, венчающие путь эстетического и вместе с тем духовного постижения литературы, что свидетельствует об органическом единстве чтения-смыслопорождения и воспитания, эстетического и духовного начал. За этим стоит представление об идеальной, духовной природе художественного творчества.

«Воспитательное чтение» – так назвал Ц.П. Балталон свой методический труд. Воспитательное чтение предполагает «искусство чтения», полноценное активное восприятие, выявление учителем «пиков интереса» учащихся, «литературную беседу» – «выяснение смысла не только произведений, но и окружающих явлений жизни, главная ее цель в том и

состоит, что в ходе ее разрешаются важнейшие вопросы жизни» [2, 24]. Проблема связи преподавания литературы с жизнью не утрачивает актуальности. Возбуждение «умственной самодеятельности», по Балталону, является условием воспитательной плодотворности бесед. Вместе с тем в ряд «исходных начал» воспитательного чтения Ц.П. Балталон ставит, помимо интереса, «художественное волнение», переживание событий, удовольствие от чтения. Методист внимателен к эмоциональным реакциям читателей и формулирует вопросы оценочного характера: «Как вы относитесь к крестьянам? Кто вам больше понравился и почему?».

С психологических позиций решал проблему воспитательного значения литературы В.В. Данилов в труде «Литература как предмет преподавания» (1917), определяя его как эстетическое влияние, а также развитие этических представлений и чувств, «но не в обычном смысле нравственно-поучительного воздействия» [3, 161]. Крайне современны суждения методиста об органической связи изучения литературы с жизненным опытом учащихся и ассоциировании как способе проявления этой связи: «Представления, возникающие под влиянием произведения, относятся к области личного опыта читателя, и таким образом, в сферу этого опыта вносится некоторая связь: целый ряд представлений ассоциируется в одну связную цепь под влиянием какого-либо образа, суждения. Этим упорядочивается и приводится в стройность мирозерцание ученика» [3, 159]. У В.В. Данилова мы впервые встречаем понимание воспитания как развития «эстетических и этических **ценностей**». Причем обозначена иерархия ценностей литературного образования: воспитательные цели должны соотноситься с главной (развитие образного мышления) и не выдвигаться на первый план. Это важное предостережение, так как в истории методики неоднократно были попытки превратить литературу в «служанку воспитания».

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

В статье «О принципах изучения литературы в средней школе» (1915) Б.М. Эйхенбаума, представителя формальной школы в литературоведении, кардинальным является положение о воспитании духа как свободном самоопределении учащихся в процессе чтения, усвоения литературы: «именно **процессом усвоения** школа должна **воспитывать дух**, а не разбором, «положительных и отрицательных типов», которым, с одной стороны, искажается самое существо литературы, с другой – не достигается и воспитательная цель, потому что живой **дух** не подчиняется моральным схемам, а требует **свободы самоопределения**. ... Надо, чтобы ученики чувствовали, что в искусстве есть знание и что потому усвоить образы поэта – значит через свою душу коснуться самого **духа истины**» [4, 144]. Читать, в данном случае «**усвоить**» – значит сделать *своим*, освоить

лично великие истины, вступив в духовный диалог с произведением. Это условие духовного воспитания.

Философ и литературовед М.О. Гершензон, считая «возбуждающим элементом» литературы форму, тем не менее определяет субъективность – «видение поэта» – в качестве творческой и читательской доминанты. В статье «Видение поэта» (1919) он исходит из понимания целостной природы человека, вследствие чего ему присуще интуитивное целостное видение мира: «оно неосознаваемо-реально в каждой душе и властно определяет ее бытие в желаниях и оценках» [5, 294]. Здесь речь идет о и ценностях личности. Художнику-творцу дано в конкретном выразить «образ мира предельного». Изредка на мгновение любого человека может озарить его «личная истина». Во фрагменте статьи «Поэзия в школе (план реформы)» М.О. Гершензон утверждает, что чтение, свободное, интуитивное восприятие художественной литературы, которому сопутствует наслаждение, – верный источник духовных озарений, открытия человеком самого себя – самопознания, самоактуализации, бытийного самоопределения. «Для юноши нет дела важнее, но труднее, нежели **найти в себе самого себя**, как беспримерную личность...» [5, 324]. По сути Гершензон определяет условия ценностного самоопределения ученика-читателя: «умный выбор» учителем материала, способного возбудить в учениках «интерес и волнение», эмоциональное «одушевление» самого учителя, организация диалога – «живой и свободной беседы» о прочитанном. Духовное воспитание связывается с эмоциональным воздействием искусства: «Основной задачей преподавания литературы в школе должно стать ... общее *питание духа*» [6, 325]. Поучение же, наставление и внушение моральных правил определены как «посторонние примеси», умаляющие эстетическую ценность произведения.

Начиная с 20-х годов, литература теряет свою самостоятельность как учебный предмет и специфику как искусство слова. По причинам идеологического, политического характера проблема синтеза эстетического и духовного воспитания становится явлением истории методики и сферой научных и духовных штудий философов и педагогов, оказавшихся в эмиграции (Н.А. Бердяев, И.А. Ильин, В.В. Зеньковский, Н.О. Лосский, С.Л. Франк и др.). Представления об идеально-духовной сущности искусства и его воздействия на человека и общества были несовместимы с коммунистической идеологией.

В условиях тотальной идеологической регламентации литература в школе превратилась в средство идеологического воздействия, формирования марксистского мировоззрения, что сказалось и на подходах к анализу произведений, и на доминировании воспитания в литературном образовании. Постепенно в методике и массовой школе утверждается классово-социологический подход с неизбежными схемами и шаблонами в анализе литературного произведения, тенденциозно искусственным, иногда до примитива и вульгарности, сближением литературного произведения и жизни в воспитательных целях.

В выборе путей обучения литературе в школе опыт прошлого действительно оказывается поучительным.

Библиографический список:

1. Харциев, В. Психология поэтического творчества в применении к воспитанию [Текст] / В. Харциев // Вопросы теории и психологии творчества. – Т. 1 / изд.-сост. Б.А. Лезин. – Харьков, 1907. – С. 437–445 .
2. Балталон, Ц.П. Воспитательное чтение. Беседы по методике начального обучения [Текст] / Ц.П. Балталон. – М., 1914. – 315 с.
3. Данилов, В.В. Литература как предмет преподавания [Текст] / В.В. Данилов // Беньковская Т.Е. Развитие методики преподавания литературы в русской школе. XX век. Ч. I. 1900–1940-е годы: учебно-методическое пособие и хрестоматия для студентов и преподавателей. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1999. – С. 157–180.
4. Эйхенбаум, Б.М. О принципах преподавания литературы в школе [Текст] / Б.М. Эйхенбаум // Методика преподавания литературы: Хрестоматия-практикум / авт.-сост. Б.А. Ланин. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – С. 127–145.
5. Гершензон, М.О. Видение поэта [Текст] / М.О. Гершензон // Избранное. – Т. 4. – Тройственный образ совершенства. М. – Иерусалим: Университетская книга, Gesharim, 2000. – С. 294–331.
6. Гершензон, М.О. Художественная литература и воспитание [Текст] / М.О. Гершензон // Методика преподавания литературы: Хрестоматия-практикум / Авт.-сост. Б.А. Ланин. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – С. 189–201.

Зарождение организационных форм челябинского литературного движения

Origin of organizational forms of the Chelyabinsk literary movement

Аннотация: В статье говорится о возникновении первых литературных объединений Челябинска, базирующихся на платформе Пролеткульта. Их создание объяснялось, с одной стороны, политикой новой советской власти по укреплению своей социальной базы, а с другой – творческой активностью отдельных групп населения, позитивно воспринимающих перемены в стране после революции 1917 года.

Ключевые слова: литературные объединения, Челябинск, Пролеткульт, советская литература, 1920-е годы.

Abstract: In article it is told about emergence of the first literary associations of Chelyabinsk which are based on a platform of Proletkult. Their creation had a talk, on the one hand, policy of the new Soviet power on strengthening of the social base, and with another – creative activity of the separate groups of the population which are positively perceiving changes in the country after revolution of 1917.

Key words: literary associations, Chelyabinsk, Proletkult, Soviet literature, 1920th years.

В отличие от многих уральских регионов, где литературное движение оформляется примерно в середине XIX в., в Челябинске оно зарождается сравнительно поздно – в начале XX в. Благодаря строительству Транссиба город превращается в крупнейший торговый центр, что приводит к появлению городской библиотеки, Народного дома, читальни, двух средних учебных заведений и первой газеты «Голос Приуралья» (1906). Неудивительно, что в дореволюционном Челябинске насчитывалось всего два писателя (А. Туркин и М. Чучелов), и были изданы четыре книги [1, 1]. А. Туркин, возглавив газету в 1915 г., стремился публиковать местных авторов. В разное время с ней сотрудничали П. Второв, П. Мурашев, В. Горохов, В. Юрезанский, А. Лаврухин, Ан. Доброхотов, П. Котельников, П. Дорохов, И. Колотовкин. Газета становится неформальным местом объединения начинающих литераторов и единственной доступной печатной трибуной. Другим местом встреч челябинской творческой интеллигенции стал Народный дом, где А. Туркин проводил «встречи землячества», приглашая местных поэтов. В них также участвовал преподаватель литературы реального училища Н. Нестерович, который со старшеклассниками организовал некий литературный клуб. В 1916-1917 гг. они выпустили два номера журнала «Первые шаги», в которых освещалась

жизнь реального училища, выходили стихи, очерки, статьи. Это сообщество определило дальнейшую судьбу многих его участников. Здесь дебютировали будущие писатели Ю. Либединский, В. Юрезанский, М. Голубых, И. и Л. Рубановские. Ю. Либединский вспоминал: «Бурные годы Гражданской войны не позволили мне получить высшего образования. Но челябинское реальное училище дало мне навыки самостоятельной умственной работы» [2, 3]. Их педагогическое мастерство он связывал с политикой царского правительства, отсылавшего на Урал наиболее вольнодумных представителей интеллигенции. Закономерно, что первые литературные опыты Челябинска связаны с педагогами, а не литераторами.

Между тем революция 1917 г. кардинально преобразила социально-экономический и политический облик России. Гражданская активность масс породила стремление художественной интеллигенции к самоорганизации: возникли общества, артели, кружки, студии. Например, в Екатеринбурге, как в Москве и Петрограде, первыми после революции объединились литераторы. Возникло «Общество утонченного вкуса» (1917) – первое объединение на Урале после революции. В 1918 г. Временное областное правительство Урала инициировало создание кружка «Синь-камень». В Челябинске из-за отсутствия устойчивой литературной среды первыми консолидировались художники при Школе живописи и строительства. И это не случайно: в первые годы советская власть уделяла внимание агитационному воздействию на массы, а, значит, живопись, особенно плакатная, обладала преимуществом перед литературой.

Однако первые послереволюционные коллективы оказались недолговечными. Урал становится одним из эпицентров Гражданской войны. В частности, Челябинск находился на пересечении трех железнодорожных путей: на Самару, Сибирь, Екатеринбург. Через него шел хлеб из Сибири в центральные районы, да и сам он был богат хлебом [2, 12]. В условиях противостояния и «красные», и «белые» режимы стремились заручиться поддержкой населения, потому активно привлекали к работе деятелей культуры. Как результат – временная консолидация творческих сил. В «белом» Челябинске они будут продолжать то, что делали до революции, только с новой силой. Так, из-за отсутствия литературных кружков роль центра взяли на себя учебные заведения. Некое литературное объединение могло возникнуть при Народном университете. 30 марта 1919 г. по его инициативе проводился Конкурс поэтов. В нем приняли участие Баженов, Богатырев, Быкова, Василевская, Зайцев, Злонравов, Итин, Котельников, Рузаев, Сибиряков, Сорокин, Сосновский, Тихомиров, Туркин, Хандзинский, Четвериков, Чубаров, Чучелов, Шталь. «Изголодавшаяся по культурным событиям публика с интересом провела в духоте и тесноте целых три часа. На общественный суд каждым поэтом было представлено не более трех произведений по выбору и одобрению комиссии» [3], – вспоминал очевидец.

Академический совет выдал почетный диплом поэту Б. Четверикову, а публика присудила «пальму первенства» Н. Василевской.

Освобождение Челябинска от колчаковцев Пятой армией летом 1919 г. стало предпосылкой для создания советской литературы. Для агитации армия использовала газету «Красный стрелок» и походную типографию. В ней также выпускали «Степную коммуну» и «Советскую Сибирь» – печатные органы челябинского губкома РКП(б). Победа большевиков была невозможна без привлечения литературно-художественных сил, поэтому они тратили огромные средства на выпуск региональных газет для внедрения коммунистических взглядов. Местные власти ставили прессу под свой контроль, материально поддерживали, обеспечивали бумагой и оборудованием. Закономерно, что первое объединение литераторов Челябинска возникнет при газете и по инициативе советской власти. Представитель Наркомпроса И. Шувалов и редактор «Советской правды» В. Лавров 24 марта 1920 г. создали Союз советских журналистов, поэтов, писателей, художников (СоСоЖурПоПиХу), опирающийся на идеи Пролеткульта. На первых порах прошли несколько литературных вечеров, на них выступали Н. Бутров, И. Шувалов, Г. Никифоров, А. Березин. Работа сосредоточилась на заводе «Столль и К^о», в железнодорожных мастерских, в клубе им. Ленина. Создаются драматическая студия, затем – художественная с участием Л. Сейфулиной, В. Правдухина, А. Завалишина, Г. Никифорова.

Популярные тогда устные формы литературной жизни – вечера и кафе, где авторы читали свои произведения, – возникают из-за дефицита бумаги. Они, как правило, включали декламацию стихов, научное сообщение, хоровое исполнение песен. Студийцы еще выпускали рукописные журналы, также ставшие приметой эпохи «военного коммунизма». Однако накануне съезда Пролеткультов 7 сентября 1920 г. так и не удалось подготовить журнал «Стропила». Н. Бутров писал: «Работа в Пролеткульте тоже не клеилась. Шувалов наработанный материал носил с собой в портфеле до самого отъезда, который, как видно, остался у него. Так и не удалось челябинской организации развернуться и укрепить своего первенца»[4, 120].

1921 г. оказался таким же трудным, как и предшествующий: из-за крестьянского восстания в Сибири прервалось сообщение с центром. Челябинск отдал запасы хлеба, в итоге обострился голод, породивший новую волну недовольства крестьян. В этих условиях родился первый литературный сборник «Огниво». Его создание стало случайным. Как вспоминал заведующий культотделом профсоюза горняков Н. Бутров, у него оказалась типография для выпуска газеты «На горном фронте». Доставивший типографию Н. Дегтярев привез с собой стихи поэтов «Кузницы», которые вошли в готовящийся сборник. Из двенадцати авторов пятеро представляли местные силы: Д. Попов, В. Правдухин, Ю. Либединский, И. Рубановский, Н. Бутров. В духе времени значительную часть произведений занимали стихи. Основные темы – голод, строительство нового мира, революция, Гражданская война, борьба бедноты с кулачеством. Местная периодика обошла сборник вниманием по причине конфликта между литераторами и

местной властью из-за поэмы Н. Дегтярева «Голод». Когда рукопись была почти закончена, начальник военной цензуры распорядился прекратить работу. Вмешались губком и комиссия помощи голодающим, получившие журнал анонимно с «огульным и тенденциозным» заключением о его содержании. Не вдаваясь в суть дела, они объявили часть произведений «контрреволюционными» и «нецензурными». Авторы не согласились с этим мнением, хотя и признали поэму «Голод» спорной: «Рассмотрение части произведений в лупу не есть метод критики, а не принять произведение за его пессимистический характер как выявление определенной идеологии мы не имеем права» [5, 104]. И хотя сборник издали без поэмы Н. Дегтярева, после выхода в свет его конфисковали.

Н. Бутров вспоминал, что после этой истории литературная активность прекратилась: редкие авторы публиковались в печати. Это объяснялось не только затиханием деятельности Пролеткульта. Возвращение к мирной жизни требовало от литераторов профессионализации, поэтому многие покинули город: Ю. Либединский и Г. Никифоров переехали в Москву, В. Правдухин и Л. Сейфуллина – в Новониколаевск. Часть поселилась в Екатеринбурге, имевшем условия для творческого роста: университет, издательство, литкружки, сеть периодической печати. Эта тенденция особенно проявилась после 1923 г., когда Екатеринбург стал столицей Уральского края.

Оживление литературных сил было навеяно началом НЭПа. Появилось множество небольших ярких литературных групп, обратившихся к общественности с новыми манифестами. Возникшая в 1923 г. Челябинская литературная ассоциация «Челита» заявила о себе устройством общедоступных вечеров и изданием журнала «Сдвиг». Группа объявила борьбу с «мелкобуржуазными идеями», ожившими в период НЭПа. Как реакция на них зародилось искусство нового времени – «искусство сдвига», пробужденное революцией 1917 г., положившей «резкую историческую грань между двумя эпохами: старой, «изжившей себя» классовыми противоречиями, и новой – эпохой «головокружения» [6, 3]. Декларация провозглашала борьбу против «косности, традиций и консерватизма». В этом смысле «Сдвиг» отражал нигилизм новой советской власти по отношению к дореволюционному прошлому. Творческое ядро составили поэты Н. Бутров, Г. Вольный, Д. Попов; прозаики и критики В. Игнатъев, П. Ганский, Э. Лесков, В. Ветров.

Современные эксперты в сочинениях журнала видят различные литературные влияния (футуризм, пролеткульт, имажинизм, элементы крестьянской поэзии), что свидетельствовало о стремлении авторов принять вызовы времени, вписаться в существующий литературный процесс. Между тем ни громкий манифест, ни популярность идей, ни сотрудничество с властью не обеспечили успех новому изданию. «Челита» за год существования издала один номер журнала «Сдвиг»: возникший конфликт между губкомом и авторами, обвиненными в «обывательском верхоглядстве» и создании «анархо-футуристических» статей», разрешился так:

«Коммунистам было предложено прекратить сотрудничество в журнале, и он прекратил свой выход»[7, 63].

Все это отражало общий тренд – усиление административного давления на инакомыслие и непролетарскую идеологию из-за внедрения в экономику рыночных элементов. По мнению ряда чиновников, НЭП оживил «враждебную идеологию» в культуре, и требовалась защита марксизма-ленинизма. Вследствие этого 18 июня 1925 г. в резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» признавалось, что нет нейтральной советской литературы, и она должна стать средством пропаганды коммунизма. В такой атмосфере осенью 1925 г. возникло Челябинское литературное объединение. Бюро возглавили В. Ветров, Н. Бутров и Ф. Хлипкий. В отличие от «Челиты», главной целью провозглашалась помощь начинающим писателям. Изменение социально-возрастного состава кружковцев, представлявших теперь рабочих и крестьян, зачастую малообразованных, актуализировало вопрос литературной учебы. Методика работы базировалась на чтении докладов, коллективном разборе сочинений, создании литкружков при клубах, подготовке литстраниц. Ее реализация затруднялась сложным составом группы: студенты педтехникума, слушатели совпартшколы, заводская молодежь, бывшие «сдвиговцы». Отсутствие единой платформы породило разномастность рядов организаций: перевальцы, кузнецы, лэфовцы[8].

Неслучайно в 1928 г. объединение преобразовали в Челябинскую ассоциацию пролетарских писателей (ЧАПП) – одно из подразделений РАПП. Провозглашалась индустриализация страны, невозможная без «культурной революции», обеспечить которую поручалось деятелями литературы и искусства. После роспуска РАПП в 1932 г. ее филиалы будут заменены региональными отделениями Союза советских писателей – все это отражало политическую линию на построение социализма в отдельно взятой стране и формирование специфической социалистической советской культуры.

Таким образом, зарождению челябинского литературного движения содействовала модернизация страны, противоречивый характер которой в дальнейшем предопределил революционные события. Период 1917 г. и как следствие Гражданская война выступают ключевыми факторами формирования организационных форм челябинской литературы. Малочисленность творческой интеллигенции привели к тому, что первое литературное объединение Челябинска появилось на платформе советской власти и по ее инициативе. Симптоматично, что в 1920-е гг. преобладала поэзия, способная более эффективно облечь в форму эмоции, переполнявшие литераторов, попавших в «магнитное поле революции». Челябинцы в этом смысле не стали исключением и с головой окунулись в творчество «Эпохи Великого Поиска» (В. Катаев).

Кратковременность объединений первых лет была предопределена самой их сутью и объяснялась возвращением к мирной жизни после войны. В этих условиях литераторы консолидировались вокруг редакций газет,

которые им давали заработок, круг единомышленников и социальную защиту. Отсутствие в Челябинске собственной типографии также подталкивало авторов к сотрудничеству с печатными органами местного губкома партии. Именно они осуществляли организацию литературного движения до середины 1930-х гг., когда возникли творческие союзы, копирующие структуру ВКП(б). До создания отделения Союза советских писателей в 1936 г. все литературные группы базировались при газетах «Советская правда», затем «Челябинский рабочий».

В целом, челябинское литературное движение периода формирования не отличалось оригинальностью, а имена его участников и их сочинения оказались забыты. Это во многом объяснялось тем, что возникновение челябинской литературы совпало с процессом становления нового государства – Советского Союза, беспрецедентного в мировой практике. Однако именно творческие объединения 1920-х гг. во многом заложили фундамент советской социалистической культуры.

Библиографический список:

1. Шмаков, А. Творчество, отданное народу / А. Шмаков // Уральская новь. – Ноябрь. – 1967.
2. Либединский, Ю. Первые шаги. Начало писательской работы. Воспоминания // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1099. Оп. 1. Ед. хр. 390.
3. Искосков, Ив. Конкурс поэтов / Ив. Искосков // Народный университет. – 1919. – 22 июня.
4. Бутров, Н. О литературных кружках в Челябинске с 1919 г. по 1926 г. / Н. Бутров // Челябинский красный библиотекарь. – 1926. – № 6-7.
5. Объединенный государственный архив Челябинской области (далее – ОГАЧО). Ф-77. Оп. 1. Д. 378.
6. Сдвиг. Ежемесячник челябинской ассоциации губернской секции работников печати. – 1923. – № 1.
7. ОГАЧО. Ф-77. Оп. 1. Д. 721.
8. О годовой работе ЧАППа // Челябинский рабочий. – 1928. – 24 июня.

СОДЕРЖАНИЕ
СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бодрова Людмила Тимофеевна	3
<i>В. Шукшин и В. Распутин: феномен почвенничества и патриотизм художника в реалиях XXI века</i>	
Брызгалова Мария Денисовна	9
<i>«Записные книжки Венедикта Ерофеева 1960-х годов: от эго-текста к художественному произведению»</i>	
Глазкова Светлана Николаевна	14
<i>Шансон как медиаформат фольклора?</i>	
Голованова Елена Иосифовна, Курдюкова Е.А.	18
<i>Профессиональный мир цирка в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо»</i>	
Загидуллина Арина Ринатовна	22
<i>Ремейк сказки в миддл-литературе (на примере романа А. Нотомб «Синяя борода»)</i>	
Колядич Татьяна Михайловна	26
<i>Структурообразующие интенции в цикле Д.Рубиной «Холодная весна в Провансе»</i>	
Мамонова Наталья Васильевна	30
<i>Когнитивные аспекты исследования британского сказочного дискурса</i>	
Маркова Татьяна Николаевна	36
<i>Жанровые формы поздней лирики Л.Татьяничевой (к 100-летию со дня рождения поэтессы)</i>	
Михайлова Мария Андреевна	40
<i>Жанровые варианты мемуаров писателей в журнале «Новый мир» эпохи А.Т. Твардовского</i>	
Садовникова Татьяна Валерьевна	44
<i>«Происходило Рождество...»: рождественский рассказ в художественном мире Л. Улицкой</i>	
Седова Елена Сергеевна	49
<i>Аллюзии к У. Блейку в романе Э. Л. Войнич «Овод»</i>	
Селютина Елена Александровна	52
<i>Социальные страхи «провинциального городка»: о пространстве пьесы В. Дурненкова «Экспонаты»</i>	
Толысбаева Жанна Женисовна	56
<i>О динамике жанровых процессов в современной поэзии Казахстана</i>	
Харитоновна Екатерина Владимировна	61
<i>Семантика и поэтика страшного и чудесного в повести Тамары Михеевой «Асино лето»: к вопросу о трансформации жанров детского фольклора в литературном произведении</i>	
Хоруженко Татьяна Игоревна	66
<i>Пирожки как новый жанр интернетлора</i>	
Чекалов Кирилл Александрович	71
<i>Интерференция жанров. Детектив и фантастика во французском романе начала XX века</i>	
Шакиров Станислав Маэлович	75
<i>Лингвистическая критика Юлии Щербининой</i>	
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР	
Белюсова Елена Германовна	80
<i>О мотиве «многолюдства» и стилевого своеобразии русской прозы рубежа 1920 – 1930х годов (на материале романов «Жизнь Арсеньева» И. Бунина,</i>	

<i>«Жизнь Клим Самгина» М. Горького и «Счастливая Москва» А. Платонова)</i>	
Бобина Татьяна Олеговна	85
<i>Современная детско-подростковая литература: темы, жанры, приемы</i>	
Васильев Игорь Евгеньевич	89
<i>Творческие приоритеты А.П. Бондина: установка на достоверность</i>	
Вахницкий Игорь Владимирович	92
<i>Пир, хозяин-оборотень и магические слуги</i>	
Голованов Игорь Анатольевич	97
<i>Народный эпос и драма войны в прозе А. Платонова (на примере рассказа «Крестьянин Ягадар»)</i>	
Горшков Сергей Маркович	101
<i>Драма Ф. Шиллера на страницах романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».</i>	
Гущин Юрий Геннадьевич; Сутягина Анна Юрьевна	103
<i>Из наблюдений над сопоставлением черновой и журнальной редакций рассказа В.Г. Короленко «Яшка» (Природа жанровой трансформации произведения)</i>	
Джаббарова Егана Яшар кзы	113
<i>Имя собственное и местоимение в очерке М. Цветаевой «Эпос и лирика современной России (о В. Маяковском и Б. Пастернаке)</i>	
Екимова Татьяна Андреевна	118
<i>Остранение как способ организации «Дневника фокса Микки» Саши Черного</i>	
Закружная Зоя Сергеевна	122
<i>Трансформация жанровой формы автобиографического романа в литературе Русского Зарубежья (на материале романа Гайто Газданова «Вечер у Клэр»)</i>	
Капица Фёдор Сергеевич	126
<i>Мотив договора с дьяволом в трудах демонолов и русской прозе первой трети XX века</i>	
Козлов Илья Владимирович	130
<i>Трансформация жанров в уральском дореволюционном журнале (на материале журналов «Уральское хозяйство» и «Уральский кооператор»)</i>	
Летаева Наталья Викторовна	136
<i>«Венок на гроб романа»: к вопросу о жанровой системе прозы младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции</i>	
Машковский Михаил Борисович	141
<i>Художественная структура устных рассказов о Евдокии Чудиновской: пространство и время</i>	
Поздина Ирина Васильевна	146
<i>«Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» М.Д. Чулкова и «Воительница» Н.С. Лескова: к вопросу о возможных источниках и влияниях</i>	
Савельева Татьяна Викторовна	151
<i>Несказочная проза: актуализация и трансформация жанров</i>	
Тарабукина Юлия Александровна; Тарабукин Алексей Юрьевич	155
<i>Жанровое своеобразие и художественные особенности народных поэтических произведений, исполняемых во время святок и Хэллоуина</i>	
Тихомирова Людмила Николаевна	160
<i>Трансформация «ночного» сверхтекста в поэтических опытах поздних классиков</i>	
УРАЛЬСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ШКОЛА	
Загидуллина Марина Викторовна	166
<i>Орфей спускается в ад: повседневность, поэзия и цель искусства в сборнике</i>	

<i>А. Самойлова «Маршрут 91»</i>	
Пашенко Алиса Сергеевна	171
<i>Видеопоззия Александра Вавилова как форма авторской рефлексии</i>	
Подлубнова Юлия Сергеевна	175
<i>Дневник без признаков жанра в поэтической книге «Дневник снеговика» Алексея Сальникова</i>	
Самойловских Екатерина Андреевна	179
<i>Концепт «вода» в современной женской уральской поэзии</i>	
Терпугова Татьяна Германовна; Терпугова Алевтина Григорьевна	183
<i>К вопросу о традициях и инновациях в современной русской поэзии</i>	
Фёдоров Василий Викторович	188
<i>Феномен челябинской видеопоззии: жанрово-коммуникативные практики</i>	

СОЗДАНИЕ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ СРЕДЫ В ШКОЛЕ

Белошабская Анастасия Андреевна	192
<i>Фольклор в представлении подростков</i>	
Галицких Елена Олеговна	196
<i>Инновационные технологии как ресурс современного гуманитарного образования в год литературы</i>	
Дорогова Елена Владимировна	204
<i>Система внеурочной деятельности школьников как способ активизации читательского интереса (из опыта работы)</i>	
Карпова Елена Валентиновна	208
<i>Интерпретация художественного произведения в культурном контексте</i>	
Миронова Наталия Александровна; Дутко Наталья Петровна; Пимкина Анастасия Александровна	212
<i>Моделирование эффективного дня, или как ценности художественной литературы помогают пониманию собственных жизненно важных целей</i>	
Свирина Наталья Михайловна	216
<i>Приемы и методы работы учителя гимназии: современная реальность уроков гуманитарных дисциплин</i>	
Сосновская Ирина Витальевна; Ситникова Екатерина Романовна	219
<i>Рефлексия на уроке литературы как способ построения ценностных смыслов</i>	
Терентьева Нина Павловна	223
<i>Поучительный опыт прошлого</i>	
Журавлева Нелли Сергеевна	228
<i>Зарождение организационных форм челябинского литературного движения</i>	
Содержание	234

Научно-методическое издание

Литература в контексте современности

Сборник материалов VIII Всероссийской научной конференции
с международным участием

Челябинск, 10-11 декабря 2015 г.

Ответственный редактор Т.Н. Маркова

Компьютерная верстка С.А. Бекасова

ISBN 978-5-91274-286-6

Сдано в набор 1.12.2015. Подписано в печать 1.12.2015

Формат 60x90/16. Объем уч.-изд.л.

Заказ № . Тираж 100 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии ФГБОУ ВПО «ЧГПУ»
454080 Челябинск, пр. Ленина, 69