

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. Астафьева»

ВОРОПАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы I Международной научно-практической конференции

Красноярск, 13–14 ноября 2020 г.

Электронное издание

КРАСНОЯРСК
2020

ББК 83.3(0)
В 757

Редакционная коллегия:

С.Г. Липнягова
Т.А. Полуэктова (отв. ред.)
Е.М. Краснова

В 757 Воропановские чтения: материалы I Международной научно-практической конференции. Красноярск, 13–14 ноября 2020 г. / отв. ред. С.Г. Липнягова, Т.А. Полуэктова, Е.М. Краснова – Электрон. дан. / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2020. – Систем. требования: PC не ниже класса Pentium I ADM, Intel от 600 MHz, 100 Мб HDD, 128 Мб RAM; Windows, Linux; Adobe Acrobat Reader. – Загл. с экрана.

ISBN 978-5-00102-461-3

ББК 83.3(0)

ISBN 978-5-00102-461-3

© Красноярский государственный
педагогический университет
им. В.П. Астафьева, 2020



Воропанова Марианна Ивановна (1925–2015)

Марианна Ивановна Воропанова окончила факультет иностранных языков Ярославского государственного педагогического института им. К.Д. Ушинского в 1947 году, аспирантуру и докторантуру при кафедре всеобщей литературы Московского педагогического государственного университета.

В Красноярский государственный педагогический институт Марианна Ивановна пришла преподавателем 01.01.1951, в 1952 защитила кандидатскую, а в 1971 – докторскую диссертацию. В 1975 году открыла кафедру зарубежной литературы. «Единственную за Уралом», – с гордостью говорила Марианна Ивановна. Без малого 65 лет проработала Марианна Ивановна на факультете, вырастила сотни учителей для школ края.

Свою научную жизнь она посвятила изучению проблем взаимосвязи русской и зарубежной литературы. Более 100 публикаций (монография, главы в учебниках, научные статьи и тезисы, предисловия и комментарии к изданиям Д. Голсуорси, А. Мердок, У. Шекспира, Ч. Диккенса и др., статьи в библиографических словарях), редактирование межвузовского научного сборника, внешние отзывы и выступления оппонентом на защитах кандидатских и докторских диссертаций в специализированных диссертационных советах МПГУ и других вузов – это лишь некоторые направления научной деятельности Марианны Ивановны.

Под ее руководством защищено 10 кандидатских диссертаций, выпускники аспирантуры работают в московских и красноярских вузах. Марианна Ивановна являлась членом RAESS – ATEL (Российского отделения европейского общества изучения англистики), с 1999 года руководила региональным центром изучения англистики.

На протяжении многих лет М.И. Воропанова вела Пушкинский и Шекспировский семинары для студентов, аспирантов, специалистов в области литерату-

роведения, с 1952 года руководила «Поэтической студией», в работе которой принимали участие школьники, студенты и преподаватели факультета, ее собственные стихи публиковались в различных сборниках.

Марианну Ивановну отличали высочайшая ответственность, рвение о судьбе российского образования, принципиальная гражданская позиция, «здоровый консерватизм» и забота о будущем страны.

С 2020 года планируется ежегодное проведение Международной научно-практической конференции «Воропановские чтения».

13–14 ноября состоялась первая такая конференция, посвященная М.И. Воропановой. В программу конференции вошли пленарное и четыре секционных заседания. Работу конференции открыла и.о. ректора КГПУ им. В.П. Астафьева кандидат исторических наук Мария Валерьевна Холина. От имени оргкомитета выступили кандидат филологических наук, доцент Татьяна Анатольевна Полуэктова и кандидат филологических наук, доцент Светлана Геннадьевна Липнягова. В работе конференции принимали участие коллеги из Республики Беларусь (Минский государственный лингвистический университет, Белорусский государственный университет), *Монгольской Народной Республики* (Центр русского языка при РЦНК в Улан-Баторе), ведущих российских университетов: Московский педагогический государственный университет, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Московский государственный лингвистический университет. Воронежский государственный педагогический университет и др.

Международная научно-практическая конференция проводилась при поддержке RAESS – ATEL (Российского отделения европейского общества изучения англистики). Оргкомитет искренне благодарит всех коллег и гостей за участие в этом научном мероприятии и надеется на продолжение сотрудничества.

СОДЕРЖАНИЕ

Букина Н.Б. Мультикультурный аспект образа России в произведениях Кингсли Эмиса и Мартина Эмиса.....	7
Бурмистрова Т.С. Литература «Young Adult» в контексте массовой литературы	10
Голосова А.Ф. Противопоставление человека и природы в романах Германа Мелвилла «Тайпи» и «Ому»	13
Дубинина М.А. Дуайт Х. Литтл как новатор в интерпретации романа «Призрак Оперы»	16
Зелезинская Н.С. Мотив неизлечимой болезни в романе Дж. Пиколт «Ангел для сестры» в контексте противоречия медицинских достижений и этического поля	19
Зуева Е.Р. Тема творчества в «Затесях» В.П. Астафьева (на материале шестой тетради книги)	22
Краснова Е.М. Функциональная семантика детской сказки в цикле Дж.Д. Сэлинджера «Девять рассказов»	26
Краснощекова Я.В. Тема «неудобного прошлого» в современной детской литературе.....	30
Крылова С.Г. Расчеловечивание ребенка в романах «Повелитель мух» У. Голдинга и «Осиная фабрика» И. Бэнкса	33
Лебедева Н.В. Постижение поэзии Б.Л. Пастернака в мастерской творческого письма (стихотворение «Снег идет»)	36
Малиновская Е.А. Сравнительный анализ главы «Сноска» поэмы Гинзберга «Вопль» и стихотворения Блейка «Странствие»	39
Мацкова П.С. Викторианский культ семьи в современном британском романе (на примере романа Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи»)	43
Полуэктова Т.А. Фотография в жизни и творчестве Льюиса Кэрролла.....	46
Попова А.Д. Образ Турина Турамбара из романа Дж. Р. Р. Толкина «Дети Хурина», как эпического героя средневековой эпохи.....	52
Пудова О.А. Полифония как прием жанровой организации романа Томаса Лава Пикока «Усадьба Грилла»	55

Морозов Р.В., Рыхва А.И. Вещный мир, как основа рассеянного нарратива интерактивно-визуального произведения: специфика лавкрафтианского хоррора Bloodborne	59
Рябова А.А. Особенности смысловой нагрузки имен собственных в романе М. Этвуд «Рассказ служанки».....	62
Садырина Т.Н. «Страна волошинских пейзажей...» (о загадке одного стихотворения М.И. Воропановой).....	65
Симакова Д.В. Мотив игры в творчестве А.В. Вампилова	68
Стулов Ю.В. Трилогия Кевина Квана о богатых азиатах как пример транснациональной литературы.....	72
Третьякова Е.В. Образ подростка-изгоя в современной детской литературе (методические рекомендации проведения урока внеклассного чтения в 6 классе).....	76
Уминова Н.В. Чтение наизусть на уроках литературы: опыт методистов прошлого как решение современных проблем	79
Федченко А.В. Образ И. Найденова как идеального солдата в романе И.В. Бояшова «Танкист, или Белый Тигр»	82
Черкасова А.А. Семья сквозь призму подросткового взгляда в повести Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков» и в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи».....	87
Шалимова Н.С. Романы Д. Тартт: поэтика, прагматика, контекст	90
Щукина М.С., Липнягова С.Г. О «гамлетовском тексте» европейской драматургии последней трети XX века	94
Сатаева О.Н. Тип любви-тщеславия в романе Ф. Стендаля «Красное и чёрное»	97
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	101

МУЛЬТИКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ОБРАЗА РОССИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИНГСЛИ ЭМИСА И МАРТИНА ЭМИСА

THE MULTICULTURAL ASPECT AND THE IMAGE OF RUSSIA IN THE WORKS BY KINGSLEY AMIS AND MARTIN AMIS

Н.Б. Букина, С.П. Толкачев

N.B. Bukina, S.P. Tolkachev

Мультикультурный аспект, британская литература, роман, образ, Россия, СССР.

В статье рассматривается мультикультурный аспект и образы России и Советского Союза в произведениях британских писателей Кингсли Эмиса «Эта русская» и Мартина Эмиса «Сталин: Иосиф Грозный». Обращение к данному аспекту вызвано тесной связью литературы с историческими, социальными и политическими процессами. При наличии интереса зарубежных авторов к истории и культуре России в их произведениях прослеживается отрицательное видение страны, в основе которого лежат ассоциации с коммунизмом, революцией и террором.

Multicultural aspect; British literature; novel; image; Russia; USSR.

The article concerns the multicultural aspect and images of Russia and the Soviet Union in the literary works by British writers Kingsley Amis and Martin Amis on the example of works by K. Amis «The Russian Girl» and M. Amis «Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million». Russia, Moscow and St. Petersburg are often mentioned in the works of English literature. The appeal to this aspect is caused by the close connection of literature with historical, social and political processes. The problem of creating a positive international image of Russia is quite acute. In the works of foreign authors there is an interest in the history and culture of our country, but there is a negative vision, which is based on associations with communism, revolution and terror.

Россия, Советский Союз и две столицы – Москва и Санкт-Петербург нередко упоминаются в зарубежной художественной литературе. Это неудивительно, так как «...сами народы, их история и культура – это повествовательные сюжеты» [2, с. 175]. Отдавая должное неподдельному интересу писателей к России, мы представляем их мнение достаточно субъективным, так как основывается оно в большинстве своем на ассоциациях с революцией и коммунизмом. Анализ произведений К. Эмиса «Эта русская» и М. Эмиса «Сталин: Иосиф Грозный» актуален с точки зрения интереса русского читателя к тому, что думают о России зарубежные авторы. То, что кажется нам привычным и обыденным, вызывает у писателя-иностранца изумление, раздражение или неприятие.

Ироничный роман К. Эмиса «Эта русская» рассказывает о любви профессора славистики и русской поэтессы, приехавшей в Лондон из России. Городу, в котором разворачивается действие романа «Эта русская», автор уделяет особое внимание, описывает улицы, дома, жителей, ведь «...столица метрополии для художников всегда была чем-то большим, чем городом – местом (топосом), где сходятся различные группы и культуры, чтобы произвести на свет что-то новое» [2, с. 176].

Действие романа «Эта русская» разворачивается в период правления М.С. Горбачева, в период «...тирании Москвы и всех ее деяний, которым нет оправдания» [3, с. 207]. Темой беседы главного героя романа литературоведа Ричарда Вейси с профессорами кафедры литературы Лондонского университета славистики становятся произведения великих русских писателей. Выводы собеседников неутешительны: «...лет через пятнадцать или того меньше русские тексты будут читать только жалкое меньшинство студентов, а то и вовсе никто» [Там же, с. 9]. Далее речь идет о проблеме перевода произведений русских классиков на английский язык: «Если студент прочтет «Преступление и наказание» по-английски – это не просто лучше, это гораздо лучше, чем, если он вообще не станет его читать, не сунет носа дальше заглавия». [Там же] Но главный герой Ричард парирует: «... у Достоевского каждая фраза написана так, как мог написать только он. В переводе, даже в самом лучшем переводе, это пропадает» [Там же, с. 10]. Очевидно, что проблемы перевода художественного текста, интерпретации, культурных и языковых барьеров находятся в зоне пристального внимания и создателей художественных текстов, и исследователей, так как «...перевод во многом является процессом изобретения и переформулировки устоявшихся моделей культурной, социальной и политической идеологии» [2, с. 307].

В романе К. Эмиса «Эта русская» положение дел в России описывается следующим образом: «Ненавистная Россия Ленина, Сталина и их последователей рушится и постепенно канет в небытие. Однако то, что идет ей на смену, ничем не лучше – это страна столь же грубая, тираническая, уродливая, грязная, варварская, неграмотная, мрачная, все та же бесплодная и безнадежная пустыня в культурном отношении. Страна, столь же нам чужая» [3, с. 55]. Здесь К. Эмис намеренно игнорирует тот факт, что Россия обладает уникальным духовным наследием, богатейшей культурой, которую удалось пронести сквозь столетия, несмотря на тяжелейшие периоды в истории, кровопролитные войны и смену политических режимов. Говоря о неграмотности и бесплодности, писатель-англичанин сознательно отвергает литературное наследие А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова. Именно поэтому в глазах англичан народ России остается «варварами», в то время как они позиционируют себя «цивилизованными» людьми. При этом восприятие жителями Англии приезжих, «чужих» складывается исходя из их этнокультурных представлений о русских. По мнению Н.А. Ерофеева, этнические стереотипы или этническое представление – это «словесный портрет или образ чужого народа» [1, с. 7].

Говоря о быте людей в русских городах, М. Эмис в романе «Сталин: Иосиф Грозный» дает следующее описание: «В сельской местности люди ютились в ветхих избах, а в городах за каждым окном жило по целой семье. Трамваи (и поезда тоже) всегда были переполнены до отказа; поездка в них требовала немало физических сил и являлась серьезным испытанием для людей старше пятидесяти лет» [4, с. 114]. Совершенно очевидно, что тема России, ее истории и культуры занимала писателя на протяжении многих лет. Трудно не согласиться с тем, что «интерес к чужим народам, стремление понять и объяснить

особенности их быта и жизни восходят к самым древним временам» [1, с. 10]. У М. Эмиса этот интерес произрастает из семьи. Его отец К. Эмис был убежденным коммунистом до 35 лет, а с 1956 года резко изменил свои убеждения и стал выступать против коммунизма. Как же трактует Россию и ее историю с 1917 по 1953 год М. Эмис, в каком прозаическом жанре он пытается это воплотить? По словам писателя, это не трагедия, не проблемная комедия, не антикомедия, а скорее черный фарс: «И черный фарс этот – очень русский по своей сути» [4, с. 388]. Автор утверждает, что главным врагом народа был сам режим, так как диктатура пролетариата обернулась ложью, но самым главным является то, что ложью оказалась и сама революция [4, с. 388].

Английские писатели рубежа XX-XXI столетий с особым интересом следили за тем, что происходит в нашей стране, и откликались на наиболее яркие исторические, политические, социальные и культурные события. Что видели они, глядя на Россию извне? Имперскую державу, варварское племя среди покрытых снегом бескрайних лесов и полей. Если жители России хорошо знакомы с традициями, особенностями и укладом жизни в нашей стране, то зарубежные авторы совершенно иначе представляют себе Россию и русских, опираясь преимущественно на укоренившиеся стереотипы.

Рассмотрев творчество двух английских писателей, мы проследили отношение к России, ее прошлому, русской культуре, литературе. Если М. Эмис представляет нашу страну одной большой тюрьмой, где не остается места свободе, то К. Эмис рисует образ России как варварской, мрачной, грубой, абсолютно непонятной и непостижимой для англичанина страны. Особенности, свойственные России и русским, обусловлены, по мнению обоих авторов, не просто политическим строем, а национальными чертами характера.

В заключение можно сделать вывод о выявленной оппозиции систем взглядов на историю Советской России и представлений о свободе, демократии и толерантности у британских авторов, что открывает перспективы для дальнейших исследований в данной области с целью более глубокого понимания логики соприкосновения западной и восточной цивилизаций, поиска новых возможностей «совместного узнавания» через культуру вообще и через литературу в частности.

Библиографический список

1. Ерофеев Н.А. Туманный Альбион: Англия и англичане глазами русских 1825–1853 гг. / АН СССР, Ин-т всеобщей истории; отв. ред. Н. Н. Болховитинов. М.: Наука, 1982. 320 с.
2. Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа: монография. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2003 404 с.
3. Эмис Кингсли. Эта русская: роман / пер. с англ. А. Глебовской. Санкт-Петербург: Symposium, 2001. 444, [1] с.; 21 см. (Fabula rasa).
4. Эмис М. Сталин. Москва : Эксмо, 2003. 416 с.

ЛИТЕРАТУРА «YOUNG ADULT» В КОНТЕКСТЕ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

YOUNG ADULT LITERATURE IN THE CONTEXT OF POPULAR LITERATURE

Т.С. Бурмистрова

T.S. Burmistrova

Научный руководитель Е.В. Васильева
Scientific adviser E.V. Vasilieva

Массовая литература, Джон Грин, «Бумажные города», приключенческий роман, Young Adult, взросление.

Статья посвящена рассмотрению одного из романов современного американского писателя Джона Грина «Бумажные города» с точки зрения массовой литературы. Показано, как литература Young Adult воспринимается современным подростковым сознанием. Роль таких произведений велика, поэтому считаем важным работу по их изучению.

Mass literature, John Green, "Paper Towns", adventure novel, growing up.

This article is devoted to the review of one of the novels of the modern American writer John Green «Paper Towns» from the point of view of mass literature. It is shown how young adult literature is perceived by modern adolescent consciousness. The role of such works is great, so we consider it important to work on their study.

Массовая литература – это феномен новейшего времени. Такую литературу отличает то, что она формируется в соответствии с запросами читателей, более того, она сама формирует эти запросы. Массовая литература характеризуется простотой изложения информации, доступностью, так как ориентирована «литература толпы» преимущественно на среднего читателя. «Каноническое начало и типовые шаблоны лежат в основе всех жанрово-тематических разновидностей массовой литературы (детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, фэнтези, костюмно-исторический роман и др.), именно они формируют „жанровое ожидание“ читателя и „серийность“ издательских проектов» [2, с. 4]. Литература Young Adult, или литература для «молодых взрослых», не является исключением. Внимание читателей привлекают не яркие, уверенные в себе герои, а напротив, герои «странные», имеющие свои недостатки, часто герои-аутсайдеры. Они становятся близки читателю. Все это мы можем проследить на примере творчества популярного американского писателя для подростков Джона Грина, романы которого (за редким исключением) относят к приключенческим.

В каждом произведении автор обращается к теме одиночества, отчужденности, отсутствия понимания между «миром детей» и «миром взрослых». Рассмотрим произведение Джона Грина «Бумажные города» (2008) в контексте массовой литературы.

Главный герой, выпускник школы Квентин Джейкобсен, влюблен в свою соседку Марго Рот Шпигельман, которая однажды исчезает, но оставляет следы. Квентин думает, что подсказки оставлены для него. Он отправляется на поиски Марго в компании своих друзей: Бена, Радара и Лэйси.

Роман обладает чертами, характерными для приключенческого романа. Сюжет развивается динамично. События происходят в течение короткого промежутка: примерно два дня затрачивается героями на путешествие. Важное место в романе, как и в целом в литературе Young Adult, отводится любовной линии. Все эмоции и переживания героев гиперболичны. Так, Грин позволяет своим «молодым взрослым» читателям отождествлять себя с героями данного произведения. Модель приключенческого романа включает в себя и мотив путешествия, без которого мы бы определили его в другую жанровую категорию. Когда ребята определяют местонахождение Марго, они отправляются в «экзотическое место» Ээгло – бумажный город. Термином «бумажные города» картографы обозначают фальшивые населенные пункты, которых на самом деле не существует.

Повествование в романе ведется от первого лица. Это также позволяет читателю соотносить себя с героем: происходит полное погружение в вымышленный автором мир. Так, роман выполняет первую с точки зрения массовой литературы функцию – гедонистическую.

Архимодель предполагает наличие сильного, честного и умного главного героя, чей ум поможет раскрыть тайну, лежащую в основе сюжета. Грин не дает нам описание внешности главного героя. Нам известно, что Квентин относится к группе аутсайдеров и не может найти пару на выпускной (ситуация, характерная для Young Adult). Лишь со временем мы узнаем, что, несмотря на то, что музыкальным слухом он не обладает, у него есть способности к разгадыванию головоломок. Однако куда важнее то, что у него есть друзья, которые готовы ему в этом помочь.

Дружба играет важную роль в произведениях этого жанра. Здесь идет установка на то, что человек может реализовать себя в полной мере лишь в социуме. Примечательно, как Джон Грин описывает внешность лучших друзей Квентина: «Мой лучший друг Бен был мелким и смуглым и к тому времени уже начал созревать, но еще не созрел» [1, с. 18]; «Это еще один наш лучший друг. Мы прозвали его Радаром, потому что он был похож на маленького очкарика Радара из старого телешоу, за исключением того, что, во-первых, Радар в том шоу не был чернокожим и, во-вторых, через некоторое время наш Радар вытянулся на шесть дюймов и стал носить контактные линзы, так что я подозреваю, что, и это в-третьих, ему тот чувак из телешоу вообще не нравился, но, в-четвертых, поскольку до конца учебы в школе оставалось всего три с половиной недели, выдумывать ему другую кличку мы не собирались» [1, с. 19]. С одной стороны, Грин не дает нам полного портретного описания персонажей, а с другой – мы хорошо можем их себе представить. Описание же внешности и чувств второстепенных героев нам не дается. Так как у читателя о них только общее представление, это заставляет читательское сознание делить таких героев на положительных и от-

рицательных. Так, например, мы знаем, что Энджела по-доброму относится к Радару, поэтому она «хорошая», и также мы знаем, что Джейс изменил Марго с ее лучшей подружкой, поэтому они «плохие».

В массовой литературе, построенной по данной схеме, как правило, героев ждет успех. В романе «Бумажные города» это финальная встреча Квентина и Марго, однако здесь Грин и разводит героев. Квентин узнает, что следы были оставлены случайно, что Марго его вовсе не ждала. Эта эмоциональная «встряска» важна для литературы Young Adult как явления массовой литературы, так как она заостряет внимание на общей для таких книг проблеме взросления. Грин наглядно показывает, что этот путь Квентин проделал не просто так. Путешествия, которые совершают герои, – это зачастую путешествия внутрь себя. Финальный разговор с Марго становится моментом инициации. Домой возвращался уже повзрослевший Квентин.

Язык Грина прост и понятен. Предложения короткие, состоящие в основном из глаголов. Это придает тексту его динамичность. Таким способом массовая литература дает определенные установки читателю, подвергает его сознание манипуляциям. Крайне редко можно встретить описание предметов или местности. Текст романа состоит в основном из диалогов. Это способствует удержанию внимания читателя.

Повторяемость приемов, серийность, «изнашиваемость» постоянных персонажей – все это позволяет отнести литературу Young Adult к явлению массовой литературы. Литература Young Adult от нее не обособляется, а напротив, дополняет ее новой проблематикой.

Библиографический список

1. Грин Джон. Бумажные города / пер. с англ. Ю.Л. Федоровой. М.: РИПОЛ классик, 2015. 320 с.
2. Черняк М.А. Массовая литература конца XX – начала XXI века: технология или поэтика? // Филологический класс. 2008. № 20. С. 4–11.

ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА И ПРИРОДЫ В РОМАНАХ ГЕРМАНА МЕЛВИЛЛА «ТАЙПИ» И «ОМУ»

COMPARISON BETWEEN HUMAN AND NATURE DEPICTED IN HERMAN MELVILLE'S NOVELS «TYPEE» AND «OMOO»

А.Ф. Голосова

A.F. Golosova

Научный руководитель Т.М. Никанорова
Scientific adviser T.M. Nikanorova

Герман Мелвилл, романтизм, руссоизм, Руссо, американская литература.

В статье рассматривается конфликт «человек – природа» на примере первых произведений известного американского романтика Германа Мелвилла.

Herman Melville, romanticism, rousseauism, Rousseau, American literature.

This article examines the conflict between human and nature on the example of American novelist Herman Melville's early novels.

Творческое наследие Германа Мелвилла исследовано достаточно полно. Однако ученые уделяют наибольшее внимание зрелому периоду творчества автора, тогда как первые произведения Германа Мелвилла, открывшие миру его как писателя, остаются практически неизученными и крайне редко упоминаются в научных работах.

Философские и культурологические взгляды Мелвилла перекликаются со взглядами И. Канта и Ж.Ж. Руссо. В некотором роде он предвосхитил культурологическое учение Шпенглера о цивилизациях. Конечно, именно в «Моби Дике» будет наиболее полно выражена философская концепция писателя, но формироваться она начинает уже в первых его романах – «Тайпи, или Беглый взгляд на полинезийскую жизнь» и «Ому: повесть о приключениях в Южных морях». Именно в этих романах автор начинает исследование конфликта «человека и природы».

Раннее творчество Мелвилла рассматривают по преимуществу как явление, остающееся в основном русле литературного развития того времени. «Моби Дик» – это вершина творчества Мелвилла, однако пути к ней писатель начал прокладывать буквально с первых же написанных им страниц. Ранний период его творчества – это путь к синтетизму, к «двойному зрению», где пафос осмысления мира в обобщенных образах-символах, которые напрямую выводят к понятиям романтической философии бытия, сочетается с установкой на подлинность, фактическую достоверность описываемых событий. Речь здесь идет о совмещении в границах рассказа двух типов образного мышления: один из них – движение от идеи к частным ее подтверждениям, другой – движение от конкретного к общей мысли [2, с. 96].

Достигнутый в «Моби Дике» синтез создал художественную символику, по своему типу оставшуюся уникальным достоянием Мелвилла в романтической литературе США. Ранние произведения же были опытами и поисками в направлении такого синтеза, однако важен и сам характер его творческих устремлений, ясно говорящий о неудовлетворенности Мелвилла господствовавшим в его эпоху принципом романтического двоемирия, которое создавало в литературе разрыв между идеальным и действительным. Из-за этого субъективный мир героя, мир желаемого, оттеснял на периферию произведений истинный мир. Синтезм Мелвилла был попыткой преодоления этого разрыва, при котором романтический характер в процессе своего самоосознания мог отстранять как несущественное, эмпирически ничтожное все то, что не укладывалось в задуманную, возвышенную формулу. Не отступая от самой идеи двоемирия (как для каждого романтика, для Мелвилла она органично выражала глубину конфликта художника и неприемлемой действительности), писатель уже в «Тайпи» и «Ому» подчеркнуто внимателен именно к тому «эмпирически ничтожному», что у других американских романтиков приглушено или вовсе устранено ввиду несоответствия «возвышенной формуле».

Такое внимание свидетельствует о специфике миропонимания Мелвилла, определившего и его взгляды на литературу. Уже первые его произведения не укладываются в знаменитое определение романтического художественного гения, содержащееся в предисловии к «Лирическим балладам» Кольриджа и Вордсворта [1, с. 245].

Изображенные картины жизни свободных и счастливых дикарей, сознание которых не обременено и не искажено противоестественными законами цивилизации, основанной на собственности, – классический образец романтической утопии. Интерес повествователя сосредоточен не столько на «добродетелях» людоедов, сколько на пороках цивилизации, от которых они избавлены. Именно в этом заключено важнейшее условие их благоденствия и свободы. Контрастное сопоставление «дикости» и «цивилизации» – неумолкающий лейтмотив обоих романов.

Однако автор поставил под сомнение реальность бегства на лоно природы как пути восстановления гармонии и целостности человеческого опыта. Сколь ни притягателен идеал дикой естественной жизни, проверка «эмпирикой» показывает его полную несостоятельность. Отсюда своеобразное звучание первых романов Мелвилла. Прежде всего это произведения о «глубокой дисгармоничности» цивилизации, в которой господствует «грубость морали и социальное неравноправие». Не стоит считать романтическим самообманом выразившееся в первой повести Мелвилла «стремление тонко чувствующей души найти для себя приют, укрывшись среди более счастливых народов или в архаичной культуре». Это достоверное отражение тогдашних побудительных мотивов общественного сознания. «Тайпи» истолковывается как книга, в которой господствует «принцип реальности»: здравый смысл побудил героя к бегству, и он «не позволил безраздельно отдаться тому привлекательному, что таит в себе первобытная жизнь» [3, с. 505].

Мелвилл создавал картину жизни полинезийских дикарей для сравнения с цивилизацией, а отнюдь не для того, чтобы предложить человечеству путь перестройки социального бытия. Уже здесь проявилось сдержанное отношение Мелвилла к руссоизму, нашедшему своих приверженцев в лице Ирвинга или Купера. Строй жизни туземцев для Мелвилла не некий безусловный идеал, а только материал для сравнения с нормами цивилизации, раз за разом проигрывающими на таком фоне. Тема столкновения цивилизации и «природной дикости» решается в двух аспектах, далеко не совпадающих по своему объективному смыслу. Когда Мелвилл сравнивает эти два типа общественного устройства, «дикость» нередко оказывается им идеализирована, чтобы резче оттенить пороки цивилизации. Однако судьба повествователя, очутившегося в этом «естественном» мире, показана без иллюзий, традиционных для романтической утопии, в которой ничто не препятствует герою пережить безоблачное счастье, едва он попадет в светлый мир торжествующих добрых начал жизни. Среди неиспорченных цивилизацией людей герою нет места – не оттого, что он слишком «порочен», а оттого, что слишком велики, практически непреодолимы различия между мелвилловскими беглецами и приютившими их аборигенами Маркизских островов [1, с. 256].

Стоит отдельно отметить, что если «Тайпи» знакомит читателя с островитянами, жизнь и быт которых почти еще не испытали влияния колонизаторов, то «Ому» представляет собой по существу правдивый и гневный рассказ о пагубном влиянии европейской колонизации на судьбы коренного населения Океании. Мелвилл полагал, что в современниках-американцах естественная нравственная основа исчезла под всевозможными наслоениями, глушившими внутреннюю свободу и независимость человека. Слишком много сомнительных «правил», слишком много ложных представлений о смысле человеческой деятельности нацелено на разрушение здоровой народной основы. Вторжение европейцев изменило нормальный ход жизни островитян и исторического процесса на Таити. Однако туземцы не избавлены от пороков, от которых, казалось бы, должна была предостеречь «естественность» их жизни. Одна из центральных тем романтического искусства – столкновение цивилизации и естественности – продолжает раскрываться уже и в историческом, и в этнографическом ключе.

Через все творчество Мелвилла пройдут долгие, напряженные искания истинной правды о природе и о человеке. В первых же мелвилловских книгах уже ощущается недоверие к романтической философии, уже здесь чувствуются будущие тяжелые конфликты, которые воплотятся в произведениях Мелвилла, – характерные конфликты романтического сознания, которое оказывается не в ладу с объективным порядком вещей в мире и с движением времени.

Библиографический список

1. Зверев А.М. Герман Мелвилл и XX век // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность / ред. Я.Н. Засурский. М., 1982. С. 205–265.
2. Ковалев Ю.В. Герман Мелвилл и некоторые проблемы американского романтизма // Проблемы истории литературы США / ред. Г.П. Злобин. М., 1964. С. 73–155.
3. Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. М., 1962. Т. 2. С. 505.

ДУАЙТ Х. ЛИТТЛ КАК НОВАТОР В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»

DWIGHT H. LITTLE AS AN INNOVATOR
IN THE INTERPRETATION OF THE PHANTOM OF THE OPERA

М.А. Дубинина

M.A. Dubinina

Научный руководитель **О.А. Шереметьева**
Scientific adviser **O.A. Sheremetyeva**

Гастон Леру, Призрак Оперы, интерпретация, экранизация, художественная трансформация.

В статье исследуются особенности интерпретации романа «Призрак Оперы» Дуайт Х. Литтла. Экранизация режиссера рассматривается в сопоставлении с оригинальным литературным текстом, а также другими кинокартинами. В результате выполненного анализа выявляется новаторство художественной трансформации на нескольких уровнях произведения, в частности на уровнях сюжетной линии, мотива и образов персонажей.

Gaston Leroux, The Phantom of the Opera, interpretation, film adaptation, artistic transformation.
The article examines the features of the interpretation of novel «The Phantom of the Opera» by Dwight H. Little. The film adaptation of the director is considered in comparison with the original literary text, as well as other films. As a result of the analysis performed, the innovation of artistic transformation was revealed at several levels of the work, in particular at the levels of the storyline, motive and images of the characters.

Роман Гастона Леру «Призрак Оперы» был интерпретирован более 100 раз в различных видах искусства, начиная с театральных постановок и заканчивая комиксами. Каждая интерпретация открывала произведение писателя с новой стороны, акцентируя внимание на отдельных элементах, иногда изменяя и / или дополняя их. В 1990 году был снят сериал Тони Ричардсона, в котором Эрик представлен несчастным человеком. На первый план выходят переипетии личной жизни: детство Кристины и Филиппа (Рауль), история взаимоотношений родителей Эрика, его рождение. Создатели фильма поменяли мотив любви Призрака: он устроил в подвале небольшой культ своей умершей матери, на которую и была похожа Кристина Даз.

Экранизация Дуайт Х. Литтла 1989 года также представляет собой вольную интерпретацию произведения, исполненную в жанре ужасов. Фильм начинается со слов Святого Иоана Витиуса (St Jean Vitius of Rouen), сказанных им в день своей казни (07.03.1544): «*Молитесь за тех, кто душу свою бессмертную отдал Сатане... Ибо каждый из них осужден на то, чтобы пережить свою проклятую жизнь вечно, на все времена*». Эпиграф обращает зрителей к основному мотиву – заключение договора с дьяволом, по причине которого человека обрекают на вечное мучение. К безызвестному композитору Эрику Дэстлеру является Са-

тана с предложением: « – *Что ты готов отдать, чтобы твоя музыка жила вечно? – Я бы отдал все, что угодно. – Ты отдашь свою душу дьяволу? – Да! – Мир полюбит тебя за твою музыку. Только за это он тебя и полюбит*». После подписания договора Сатана уродует внешность героя. Его жажда славы и известности погубила не только его лицо, но и бессмертную душу.

Если обратиться к оригиналу произведения, то становится очевидным, что представленная трансформация прошлого Призрака Оперы – выдумка режиссера. В книге, во-первых, Эрик не имеет фамилии. У него есть только имя. Во-вторых, Гастон Леру представляет свой роман как журналистское расследование, основанное на реальных событиях, что исключает фантастические явления. У него причиной уродства героя становится врожденная патология.

Мотив заключения сделки с дьяволом не прослеживается и в других экранизациях романа, благодаря чему уже на уровне сюжетных элементов Дуайт Х. Литтл отличается ярким новаторством среди различных интерпретаций «Призрака Оперы».

Исключительной особенностью работы режиссера является и то, что герой в экранизации представлен без маски. Вместо нее показана сцена пришивания или отрезания кожи на лице. До окончания эпизода с маскарадом Эрик Дэстлер гримирует незаживающие шрамы. Если провести сравнение с оригиналом и другими его экранизациями, то следует отметить, что в них герой постоянно носит различные маски, за исключением нескольких эпизодов. А о том, что Эрик был серийным маньяком, который срезал с жертв кожу для собственного лица, не говорилось ни в первоисточнике, ни в работах других режиссеров.

Черты характера Призрака Оперы также были изменены режиссером. В литературном тексте герой вызывает к себе двоякие чувства. С одной стороны, это злое существо, готовое на все ради достижения своей цели, а с другой – несчастный человек, который подобно Квазимодо из «Собора Парижской богоматери» заслуживает сочувствия и сострадания. В экранизации Дуайт Х. Литтла Эрик Дэстлер предстает перед зрителями лишь в одной ипостаси. В нем нет ничего доброго, благородного. Его сущность эгоистичная, тщеславная, не знающая ничего, кроме удовлетворения собственных желаний любыми возможными способами (*Инспектор Хоккинс. «Это был не призрак. Это работа художника, который работает по живому материалу»*). Для него Кристина Даэ – не любимая женщина, за которую он готов отдать свою жизнь, а символ его музыки, за которую он отдал свою душу дьяволу.

Наряду с трансформацией Эрика Дэстлера в произведении стоит такое же значительное изменение и его главной героини. В оригинале и в работах таких режиссеров, как Тони Ричардсон, Эндрю Ллойд Уэббер, Кристина Даэ предстает благородной и наивной девушкой. Она верит Ангелу музыки и в то же время уважает его. Героиня готова искренне пожертвовать своей жизнью и свободой ради любимого человека. В работе Дуайта Х. Литтла в образе Кристины такие внутренние качества, как сострадание и готовность на самопожертвование, практически отсутствуют, несмотря на то, что внешне она кажется хруп-

кой. Кристина не готова расстаться со своей прежней жизнью. И, более того, она нисколько не сочувствует главному герою, поэтому не дарит ему поцелуй в лоб. Ужас, который внушает ей Призрак Оперы, провоцирует Кристину на убийство, в то время как Кристина Гастона Леру пробовала только те способы спасти себя и друзей, которые не были направлены против жизни Эрика. Такое изменение характера главной героини закономерно и напрямую связано с ожесточением образа Призрака Оперы.

Кроме того, Дуайт Х. Литтл описывает свою героиню как особу, которая влюблена не в музыку, а в славу оперной певицы. Ее не вдохновляет процесс пения или желание донести красоту музыки до зрителей, она хочет стать артисткой, о которой говорил бы весь город. Именно поэтому Кристина тяжело переживает критические отзывы.

Помимо вышесказанного, новаторство интерпретации Дуайт Х. Литтла заключается в трансформации не только лейтмотива произведения, имен и характеристик персонажей, но и некоторых кульминационных элементов романа. Так, например, падение люстры, после которого похищается Кристина Даэ, в кинокартине заменяется на убийство Эриком Карлотты. Изменены также начало и финал произведения. Режиссер представляет два разных временных промежутка. В начале экранизации представлена современность телезрителей. Молодая Кристина Даэ приходит в библиотеку с целью найти особенную музыкальную композицию для прослушивания в оперный театр. Так, оживает известная ария Эрика Дэтлера «Триумф Дон Жуана», а вместе с ней и канувшая во времени легенда. В финале произведения зритель снова возвращается в современность, в которой Кристина убивает Призрака Оперы, разорвав его музыкальное творение.

Таким образом, работа Дуайта Х. Литтла представляет собой новаторскую художественную трансформацию романа Гастона Леру «Призрак Оперы». Режиссер, акцентируя внимание на отрицательных качествах героев, превращает романтическую историю в жанр ужасов с многочисленными убийствами (убийство Джозефа, Карлотты и др.). Вместо любви и искреннего сострадания мы видим жажду славы и эгоистичные желания. Трогательные моменты заменяют ужасные сцены кровопролития.

Библиографический список

1. Леру Г. Призрак Оперы: роман / Гастон Леру; пер. с фр. Д. Миролюбовой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 384 с.

МОТИВ НЕИЗЛЕЧИМОЙ БОЛЕЗНИ В РОМАНЕ ДЖ. ПИКОЛТ «АНГЕЛ ДЛЯ СЕСТРЫ» В КОНТЕКСТЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ МЕДИЦИНСКИХ ДОСТИЖЕНИЙ И ЭТИЧЕСКОГО ПОЛЯ

THE MOTIF OF THE INCURABLE DISEASE IN THE CONTEXT OF THE CONTRADICTING FIELDS OF MEDICAL INNOVATIONS AND ETHICS

Н.С. Зелезинская

N.S. Zelezinskaya

Проблемный подростковый и молодежный роман, жанр, мотив, мотивный комплекс, мотив неизлечимой болезни, этика, Джоди Пиколт.

В статье анализируется мотивика романа «Ангел для сестры» Джоди Пиколт. Выделяются сюжетогенные мотивы неизлечимой болезни и суда, эмотивные мотивы вины, отчаяния, любви, ряд дополнительных мотивов. Сложная семантика мотивного комплекса романа актуализирована контекстом проблемного сосуществования полей современной медицины и этики. Роман поднимает этические вопросы клонирования, пролонгирования неизлечимой болезни, донорства, в том числе детского. Данный мотивный комплекс видится как характерный для жанра проблемного подросткового и молодежного романа.

Problem young adult novel; genre; motif; motif complex; the motif of the incurable disease; Jody Picoult.

The article analyzes the motifs of the novel “My Sister’s Keeper” by Jody Picoult. It distinguishes the plot-generating motifs of an incurable disease and judgment, the emotive motifs of guilt, despair, love, the independent motifs of sacrifice / self-sacrifice, family etc. The complex semantics of the motif complex of the novel is actualized by the context of the problematic coexistence of the medical innovations and ethical fields. The novel raises the ethical issues of cloning, prolongation of an incurable disease, donation, including child donation. This motif complex is viewed as typical of the genre of the problem young adult novel.

Сегодня к традиционным задачам подростковой и молодежной литературы добавляется еще одна: помочь молодым людям справиться с кризисом общества, с его катастрофами и безумием. Многие писатели ставят перед собой эту задачу: Джон Грин, Кэролин Маклер, Лорен Оливер, Беате Тереза Ханика, Марк Хэддон, Гейл Форман, Стивен Чбоски, Джей Эшер. Среди них американская писательница Джоди Пиколт, чье творчество известно и русскоязычному читателю: из 27 романов переведено 15. Писательница получила широкое литературное признание в США, награждена более чем четырнадцатью премиями.

Высокая популярность американского янг эдалта не новость: передовую позицию ему удалось занять благодаря новым мотивам, ранее замалчиваемым и будто утаиваемым от молодого читателя: смерти, насилия, школьной травли, педофилии, суицида, жертвы, неизлечимой болезни. Через введение «взрослых» мотивов подростковый роман привлекает внимание читателя к серьез-

ным вопросам бытия, предоставляет молодежи площадку для размышлений, помогает решить сложные жизненные проблемы. Ведущие мотивы и способ их соединения в сюжете в значительной степени определяют жанр произведения – проблемный подростковый и молодежный роман, сформированный в первые два десятилетия XXI века на основе использования «взрослых» мотивов в произведениях для более молодого читателя [1].

К характерным для жанра мотивам мы относим мотив смертельной болезни, который является ведущим в романах «Виноваты звезды» Джона Грина (*The Fault in our Stars*, 2012), «Все-все» Никола Юн (*Everything, everything*, 2017), «В метре друг от друга» коллектива авторов (*Three Feet Apart*, 2019) и многих других. Одним из первых произведений этого жанра является роман Джоди Пиколт «Ангел для сестры» (*My Sister's Keeper*, 2004). Повествование романа ведется по очереди от лица каждого из членов семьи, основной речевой формой являются внутренние диалоги Фицджеральдов, а также совершенно разных людей, которые, помимо воли, оказались связаны общим сюжетом.

Семья Фицджеральдов – Брайан и Сара – самая обычная, совершенно ничем не примечательная, внезапно обнаруживает, что их дочь Кейт больна редкой формой лейкемии, с самым высоким уровнем смертности. Проходит время, лечение ничего не дает, и они решаются на отчаянный шаг – зачать ребенка, который сможет стать идеальным донором для своей сестры. Мотив неизлечимой болезни сегодня очень популярен в литературе. Одновременно он является одним из самых сложных для изображения в художественном произведении ввиду соблазна скатиться в сентиментальность либо пафосность. Читать роман, развивающий мотив неизлечимой болезни ребенка, в любом случае всегда тяжело, жить в этом – невозможно. Сама девочка существует от одной медицинской процедуры до другой, постоянно находится в ожидании смерти. Болезнь меняет жизнь каждого члена семьи: определяет их дни, диктует свои правила, вызывает одни чувства и мысли и подавляет другие, нарушает связи в семье и рождает новые отношения. Родители Кейт живут в постоянном страхе потерять дочь. Сара, мать Кейт, долго не может смириться с болезнью дочери, ее мучает вина: «This is happening to us because I yelled at Jesse... because I didn't buy Kate the M&Ms she wanted at the grocery store» [3, с. 14]. Отец погружен в безнадежность. Но больше всего болезнь Кейт коснулась Анны, ведь даже жизнь ей дана только благодаря лейкемии и ей не принадлежит: «The fact that the only reason I was born was as a harvest crop for Kate. The fact that even now, a major decision about me is being made, and no one's bothered to ask the one person who most deserves it to speak her opinion» [Там же, с. 7].

Из этого конфликта вытекает второй сюжетогенный мотив: Анна подает в суд на родителей, желая получить единоличные права на собственное тело. Однако скоро становится очевидно, что, продвигая сюжет, мотив суда семантически не способен решить проблему, поставленную в романе. Эту функцию выполняют свободные мотивы: жертвы и самопожертвования, вины, выбора и семьи. Дж. Пиколт показывает трансформацию семьи в условиях борьбы за неизлечимого

ребенка, подчеркивает, как важно сохранить любовь, слышать друг друга, не замыкаться в себе, как важно быть всем вместе при любых обстоятельствах. В данной ситуации сложно осуждать родителей Анны, ведь иметь умирающего ребенка – это самое страшное. Подобные истории заставляют заглянуть внутрь собственной души, заставляют проявить сострадание и в то же время вызывают множество противоречий. Противоречия выбора между моралью и законом, между этикой и собственными чувствами, между дочерью, умирающей от лейкемии, и дочерью, рожденной для ее спасения.

Сложная мотивная структура романа создает проблемное поле произведения, позволяя взглянуть по-новому на вечные вопросы. Обновлением семантики мотив выбора обязан новыми для человеческого сообщества реалиями, а именно, достижениями науки, медицины в частности и тем моральным вопросам, которые эти достижения ставят перед людьми. Многих волнует, не зайдут ли дальнейшие медицинские и научные прогрессы за черту, которая граничит с аморальными аспектами. «Существует опасность, что в будущем возникнут тесты не только на тяжелые генетические заболевания, но и на другие „нежелательные“ в данном общественном контексте свойства. Защита от болезней может превратиться в погоню за „идеальным типом“, каковой всегда зависим от представлений различных социальных групп», – говорит Н. Плотников, сотрудник Института философии Рурского университета, специалист по истории немецкой и русской философии XIX–XX веков [2, с. 14]. Моральные устои в силу своей ригидности не готовы принять открывающиеся перед наукой перспективы, что, с одной стороны, позволяет человечеству «оставаться людьми», с другой – лишает больного шанса на исцеление или даже жизнь. Медицинская этика сегодня, очевидно, не справляется с целым рядом обрушившихся на нее заданий, что становится очевидным при заострении этих проблем проблемным подростковым и молодежным романом.

Библиографический список

1. Зелезинская Н.С. Подростковая литература как зеркало общества // Вопросы литературы. 2020. № 1. С. 159–175.
2. Плотников Н. Сны Заратустры // Логос. 1999. № 11–12. С. 13–16.
3. Picoult, J. My Sister's Keeper. Atria Books, 2004. 423 p.

ТЕМА ТВОРЧЕСТВА В «ЗАТЕСЯХ» В.П. АСТАФЬЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ ШЕСТОЙ ТЕТРАДИ КНИГИ)

THE THEME OF CREATIVITY IN «ZATESY» BY V.P. ASTAFIEVA (BASED ON THE SIXTH NOTEBOOK OF THE BOOK)

Е.Р. Зуева

E.R. Zueva

Творчество, интермедиальность, затеси, В.П. Астафьев, музыка, «последняя народная симфония».

В статье проводится анализ темы творчества, разрабатываемой в шестой тетради книги «Затеси» В.П. Астафьева. Акцентируется внимание на музыкальном и народном творчестве, занимающем в тетради особое место, а также на проблемах вдохновения, сотворчества, творца и реципиента.

Creativity, intermediality, zatesy, V.P. Astafiev, music, the last folk symphony.

The article analyzes the theme of creativity developed in the sixth notebook of the book «Zatesi» by V.P. Astafieva. Researching is focused on musical and folk art, which occupy a special place in the notebook, as well as on the problems of inspiration, co-creation, creator and recipient.

«Затеси» В.П. Астафьева неоднократно становились предметом исследования отечественного литературоведения. Им посвящены работы В.А. Зубкова, Н.Я. Саковой и других. Но тема творчества разработана недостаточно.

Одна из характерных черт творчества В.П. Астафьева – интермедиальность. В произведениях Астафьева это проявляется в реализации «музыкального начала» и часто, в том числе в книге «Затеси», охватывает все уровни текста. «„Затеси” отличает особая, астафьевская, интонационно-мелодическая оформленность. Каждая новелла (миниатюра), являясь замкнутым, законченным и единым художественным целым, органично вплетается в общий замысел книги, ее сюжет и композицию. Последняя тщательно продумана: „затеси” располагаются не по хронологии написания, а по проблемно-тематическому принципу с учетом интонационно-мелодической встроенности...» [4, с. 521].

Название шестой тетради книги – «Последняя народная симфония» – позволяет анализировать ее в контексте интермедиальной поэтики. *Симфония, симфонии, ж. (греч. symphonia – гармония звуков, созвучие). 1. Большое музыкальное произведение для оркестра, обычно состоящее из четырех частей, из к-рых первая и часто последняя написаны в сонатной форме (муз.). 3. перен., чего. Одно большое целое, в к-ром сливаются, объединяются различные многочисленные составные части* [5, с. 183].

Исследованные нами 33 текста пермского, вологодского и красноярского периодов творчества писателя объединены в тетради, словно в симфонию. Идеи утраты родного, народного, уходящего мира, неприятия современной жизни,

сложной социальной действительности связаны темой творчества, которая в «затесях» представлена широко и разнообразно.

Как уже было сказано, ключевое значение имеет музыкальное творчество. Среди других искусств музыке писатель отводит особую роль: «Это самое честное из всего, что человек взял в природе и отзвуком воссоздал и воссоединил, и только музыке дано беседовать с человеком наедине, касаться каждого сердца по отдельности» [3, с. 5]

Тетрадь открывается миниатюрой «Мечта», в которой музыка понимается как духовный «язык» материального мира. Повествователь в затеси говорит о своей надежде на то, что после смерти люди могли бы слушать музыку родной земли, вечную музыку и в этом бы заключалось бессмертие, достойное человека. Именно музыка может спасти человека, спасти русский народ.

Как отмечает Л.Л. Гервер, «мир музыки тесно взаимодействует с миром как таковым и является одним из его подобий», поэтому важно сказать о тесной связи музыки и природы в творчестве В.П. Астафьева [2, с. 52].

Так, в «Кленовой палочке» музыку и природу сближает палочка дирижера. В миниатюре «Выстоять» проведена параллель между борющимся со стихиями лесом и выживающими в мире людьми. А музыка, «неотгаданная материя и вечная тайна», помогает человеку в этом, «возвращает человеку все лучшее, что есть в нем и пребудет на земле...».

Через музыкальную метафорику объясняется процесс создания произведения искусства: «Книга „Царь-рыба” писалась с натугой... Мелодия начинала утихать в сердце, возобновлять же в себе, точнее, воскрешать „звук” или ритм почти невозможно» [1, с. 412].

По Астафьеву, музыка как высшее творение духа противостоит злу, она несет в мир добро, любовь, красоту. В рассказе «Щелкунчик» одноименный балет Чайковского становится для повествователя светлым праздником, после которого «жить хотелось, работать, добро людям делать, лучше стать!» [1, с. 368]. В других затесях эта тема расширяется. Творчество понимается не только как создание чего-то нового в традиционном понимании, но и определенные поступки, действия.

В затеси «Рукавички» проводится аналогия между пианистом Эмилем Гилельсом, создающим прекрасную музыку, и бабушкой-привратницей, отдавшей ему свои рукавички: «...каждый из них умел делать добро на своем месте и служил ему в меру своих сил» [1, с. 353].

Значительное место писатель посвящает философско-религиозному назначению творчества помогать человеку в физических и духовных страданиях: «Певец является для того, чтоб, страдая вместе с нами и за нас, сделать людей добрее и лучше» [1, с. 401]. С этой темой связано понимание Творца как носителя Божьего дара, того, кто «рождается, чтоб одарить людей светом, чтоб разделить богатство свое, свой восторг с ними, ну и поубавить в мире печали, боли и горя» [1, с. 400].

Помимо субъекта творческой деятельности, творчество предполагает реципиента, характеристика которого в затыках выражена имплицитно. Прежде всего понимание творчества невозможно без любви к нему. Эта идея разрабатывается в воспоминании «Больше жизни», заключающей в себе краткий эпизод из жизни писателя, связанный с учителем литературы и его уроком, посвященным М.Ю. Лермонтову: «*Чтобы Лермонтова понять – любить его надо. Любить, как мать, как родину. Сильнее жизни любить*» [1, с. 425]. Без любви и понимания великих произведений искусства человек духовно деградирует: «*Он [Шуберт] в своей предсмертной симфонии... более уже века протягивает руки в зал и с мольбой взывает: „Люди, помогите мне! Помогите!.. Ну если мне помочь не можете, хотя бы себе помогите!..“*» [1, с. 424].

Значимость творчества заключается и в его назначении делать жизнь человека счастливее, преодолевать «*тяготы жизни, обманутые надежды, горести и утраты*». В затыке «Счастье» фильм «Большой вальс» стал «*не просто лучом в темном царстве, но и глотком живительного воздуха*» [1, с. 417].

По мнению писателя, творчество должно не только делать мир и человеческую жизнь лучше, но и быть отражением этой жизни. Поэтому писатель Фазиль Абдулжалилов в затыке «Навеки спасибо» увидел, почувствовал в «Реквиеме» Верди свою покалеченную жизнь. Творчество и жизнь находятся во взаимозависимых отношениях, как не может жизнь не меняться под влиянием искусства, так и искусство невозможно без жизни, являющейся его источником. В рассказе «Ответ анониму» писатель показывает, как важно человеку самому стремиться к духовному развитию.

В затыке «Самый памятный гонорар» появляется тема судьбы произведения искусства. Автор сравнивает их с детьми, которые после своего «рождения» живут своей жизнью.

Творчество является порождением движения души, его нельзя систематизировать и автоматизировать подобно тому, как это сделал человек в затыке «Город гениев». Он «*изобрел и изобразил общедоступные знаки записи музыки, пытаясь добиться того, чтобы музыка, как арифметика, была бы доступна всякому ребенку, любому смертному землянину*» [1, с. 430]. Творческий замысел нельзя понять и, по мнению писателя, не надо, «*потому как, отгадавши ее, что станет делать человек? Кончится же его воображение и... сделается механической, заводной штучкой, заранее знающей все и вся*» [1, с. 391].

С темой творчества тесно связано понятие вдохновения. Оно может воплотиться в любимой женщине, а может быть в прошлом, в семье, в матери («*... дано было... почувствовать самым талантливым сынам матерей и... винясь, выпеть в кручинной песне, стараясь и не умея до конца выразить всю любовь, всю благодарность женщине, не только вдохнувшей в нас нашу единственную жизнь, но и сохранившую ее для нас*» [1, с. 386]).

Вместе с темой творчества писатель развивает тему псевдотворчества. Это тоже процесс, но бездуховный и бездумный. В результате такого процесса ни материальные, ни духовные ценности невозможны. Псевдотворчество создается

быстро в корыстных целях и лишено духовного и народного начала. Это «бесовство», «оглушающая вакханалия», «бездумная дикая пляска», «рев одичавшего исчадья, потерявшего себя и свой стыд, «сбродное злобное искусство», порождаемое «сбродом и шпаной». Без настоящего творчества разрушится мировая гармония.

И хотя истинное творчество можно потерять, забыть, как забыли голландского писателя Эдварда Деккера в затеси «Мультагули», его нельзя уничтожить, оно «как бессмертное дыхание неугасающего, хоть и умолкшего времени» [1, с. 443].

Ключевым понятием в развитии темы творчества у Астафьева является народное творчество, реализующее связь между прошлым и будущим. Музыка становится проводником в прежний мир, в Древнюю Русь: «Звучит дуда гнусаво, придавлено... но все ладнее, все чище звуки ее, и сквозь захлестнутые мокром ресницы я вижу на другом берегу реки как бы раздавленную веками, знакомую мне до боли страну под названием „Русь“...» [1, с. 429]. Именно в жизни народа автор видит мир, где еще осталось что-то хорошее и именно народное творчество может его спасти: «Где, из чего взять веру в завтрашний день, ведь она без народной музыки, без пляски, песни и радости невозможна» [1, с. 354]. Это и есть «последняя народная симфония», исчезающая вместе с народом.

Итак, тема творчества в «Затесях» разработана широко и разнообразно. Шестая тетрадь включает в себя размышления о классическом и народном творчестве, вдохновении, сотворчестве, проблеме творца и реципиента. В творческом призвании и творчестве в полном смысле Виктор Астафьев видит силу, способную преобразить жизнь, утвердить сейчас и здесь добро и человечность.

Библиографический список

1. Астафьев В.П. Собрание сочинений: в 15 т. Затеси: семь тетрадей. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. Т. 7. 544 с.
2. Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001. С. 52.
3. Пантелеева А.Ф. Нам бы вернуться к его высоте // Река жизни Виктора Астафьева / сост. В. Г. Швецова. Красноярск: ИПЦ «КАСС», 2010. С. 3–31.
4. Сакова Н.Я. «Затеси» последнего периода творчества В.П. Астафьева (1998–2001) // Дар слова. Виктор Петрович Астафьев. Иркутск, 2009. С. 520–527.
5. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. проф. Д. Ушакова. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. Т. 4. 752 с.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА ДЕТСКОЙ СКАЗКИ В ЦИКЛЕ ДЖ.Д. СЭЛИНДЖЕРА «ДЕВЯТЬ РАССКАЗОВ»

FUNCTIONAL SEMANTICS OF A CHILDREN'S FAIRY TALE IN NINE STORIES BY J.D. SALINGER

Е.М. Краснова

E.M. Krasnova

Сказка для детей, вставной эпизод, короткий рассказ, тип героя, цикл, волшебная сказка, Сэлинджер.

В статье рассматривается роль вставного эпизода в ряде коротких рассказов из цикла Дж. Д. Сэлинджера «Девять рассказов», устанавливается его связь с поэтикой заглавия; исследуется функциональная семантика эпизода, идентифицируется его сказочная природа, принадлежность к детскому миру, популярной детской культуре.

Fairy tale for children, insert episode, short story, hero type, cycle, Salinger.

The article assesses the role of an inserted episode in a number of short stories from JD Salinger's cycle «Nine Stories», establishes its connection with the poetics of the title; the functional semantics of the episode is investigated, its fairy tale nature, belonging to the children's world, the features of popular kid's culture are identified.

Исследователи творчества Дж. Сэлинджера отмечают важность образа ребенка в его произведениях. Из последней, самой полной биографии писателя, авторы которой Д. Шилдс и Ш. Солерно [1], известно, что писатель любил детей, легко находил с ними общий язык, всегда охотно шел на контакт даже в те периоды, когда категорически отказывался общаться со взрослыми, изолировался, вел отшельнический образ жизни у себя в доме в Корнише [2]. Его единственное интервью журналисту печатного издания было дано Ширли Блейн, девочке-корреспонденту школьной газеты «Зеркальный телескоп». Категорически не доверяя взрослым, Д. Дж. Сэлинджер продолжал верить детям.

Особый детский мир присутствует в его цикле рассказов, который называется «Девять рассказов». Даже названия текстов в составе цикла неуловимо напоминают сказочные, что исчезает с традиционным переводом: “A Perfect Day for Bananafish”, “Uncle Wiggly in Connecticut”, “Just before the War with the Eskimos”, “The Laughing Man”, “Down at the Dinghy”, “For Esme – with Love and Squalor”, “Pretty Mouth and Green me Eyes”, “De Daumier-Smith Blue Period”, “Teddy” [5].

Знаменитый рассказ о банановой рыбке, который открывает цикл, – это история самоубийства Симора Гласса, рассказ с загадочным подтекстом, со скрытыми мотивировками, неожиданным и мрачным финалом. Легендарной стала последняя фраза рассказа: «Он достал обойму, посмотрел на нее, потом вложил обратно. Он взвел курок. Потом подошел к пустой кровати, сел, посмотрел на молодую женщину, поднял пистолет и пустил себе пулю в правый висок» [4, с. 589].

Трагичный финал этого произведения контрастирует с мирным идиллическим сюжетом основной части рассказа. Симор Гласс отдыхает с молодой же-

ной Мюриель во Флориде, они повторяют таким образом свой медовый месяц. Симор оставляет жену в отеле, идет на пляж и встречается там маленькую девочку Сибиллу шести лет, свою хорошую знакомую, играет с ней, плавает и рассказывает ей чудесную историю о банановых рыбках. Безусловно, эта история является чрезвычайно важной для автора: Сэлинджер подчеркивает это с помощью поэтики заглавия – загадочные банановые рыбки, несуществующие в природе – “A Perfect day for Bananafish”.

Именно этот день, день смерти Симора, является идеальным для банановой рыбки, этот факт во многих исследованиях творчества Сэлинджера позволяет ученым объяснять смерть героя (а причины ее не указаны в тексте) через интерпретацию истории о банановых рыбках, что в данном случае представляется не совсем верным.

Симор рассказывает сказку о банановых рыбках. С точки зрения традиционной классификации это сказка о животных [3, с. 75]. Главные действующие лица сказки – рыбки, которые условны: через их жизнь и поведение передаются привычки людей. Более того, это сказка, рассказанная ребенку, соответственно при оценке функции текста о рыбках нужно прежде всего учитывать то назначение, на которое напрямую указывает автор.

Существуют две важные функции, имеющиеся у сказки для детей младшего возраста: прояснить для ребенка то, каким образом работает сложный мир взрослых, и научить, наставить, показать то, как нужно себя вести в ситуациях, изображенных в сказке, или избежать их.

Таким образом, сказка Симора не просто передает историю о рыбках, которые объелись бананов, застряли в пещере и рискуют умереть, не просто является метафорой глупости, жадности и бесцельного потребления; она рассказана для того, чтобы уберечь от этого «пустого» мира маленькую девочку, а Симора Гласса раскрыть как мудрого, чувствительного, заботливого человека. Это многое говорит и о Сэлинджере, который рассказывает свои истории тоже, возможно, с похожей целью, недаром в своих воспоминаниях Маргарет Сэлинджер, дочь писателя, отмечала, что для отца семья Глассов была настоящей, он не относился к ней, как к вымыслу [2]. Желание автора уберечь детей от влияния потребительского общества с исключительно материальными ценностями, объясняет также и его неожиданный поступок – интервью, которое он дал провинциальной школьнице, много лет отказываясь разговаривать с журналистами крупнейших мировых изданий.

Сказочное заглавие рассказа «Uncle Wiggly in Connecticut» отсылает американского читателя к удивительно популярным и по сей день детским сказкам, известным как «bedtime stories» Говарда Гариса, которые он писал более 50-ти лет. Это также сказки о животных, истории про хромого кролика, который со своими многочисленными друзьями живет наполненной приключениями жизнью. Между героями-животными складываются глубокие сердечные отношения, описаны настоящая дружба и взаимопомощь. Заглавие рассказа связано также и с воспоминаниями главной героини Элоизы о возлюбленном, Уольтере Глассе, брате Симо-

ра, погибшем во время службы в армии по нелепой случайности – у него в руках взорвалась японская плитка. Элоиза рассказывает: «А как-то раз я упала. Ждала его, как всегда, на автобусной остановке, около самого общежития, и он почему-то опоздал, пришел, а автобус уже тронулся. Мы побежали, я грохнулась и растянула связку. Он говорит: „Бедный мой лапа-растяпа!..“ Это он про мою ногу. Так и сказал: „Бедный мой лапа-растяпа!“ Господи, до чего ж он был милый!» [4, с. 599].

В оригинале «бедный лапа-растяпа» звучит как «poor Uncle Wiggly» [5, с. 46]. Следовательно, дядюшка Уиггли в Коннектикуте – это Элоиза; Уолтер назвал ее так, и эта метафора закрепилась.

После смерти Уолтера жизнь Элоизы изменилась. В ней больше нет любви, взаимопонимания, сердечной дружбы, счастье осталось в прошлом.

Таким образом, аллюзия на сказку о кролике подчеркивает трагическую, пустую, печальную жизнь героини рассказа в настоящем.

По сюжету произведений Сэлинджера Уолтер и Симор – родные братья из большой семьи Глассов. Симор Гласс, герой рассказа «A Perfect Day for Bananafish», в повестях о Глассах изображается как настоящий поэт, человек, которому свойственно художественное восприятие мира, метафоризация мира. Подобное самовыражение свойственно и его брату Уолтеру, герои демонстрируют этот талант спонтанно по отношению к ребенку, к которому испытывают нежные чувства, или к возлюбленной; их сказки и метафоры воспринимаются героинями с теплотой и любовью.

Симора и Уолтера также объединяет их отношение к войне. Симор вернулся после Второй мировой войны и страдает от ее последствий – он болен, Уолтер погибает во время службы.

В цикле «Девять рассказов» есть еще один герой, сочетающий в себе эти характеристики – любовь к детям, поэтическое мышление и пребывание на войне. Это герой рассказа «Эсме – с любовью и всякой мерзостью» штаб-сержант Х. Удивительно, но он также поэтизирует, метафоризирует мир, однако это встречает совсем другую реакцию со стороны окружающих.

Штаб-сержант Х демонстрирует это в разговоре с капралом Z, где они обсуждают инцидент, который был следствием психологического срыва капрала Z: он расстрелял кошку на капоте машины.

Штаб-сержант Х объясняет это так:

«Эта кошка была немецкая шпионка. И ты д о л ж е н был снять ее выстрелом в упор. Это была лилипутка, очень коварная, а для маскировки нацепила манто из кошачьего меха. Так что вовсе тут не было никакого зверства, или жестокости, или там пакости, или даже...

– Черт подери! – сказал Клей, поджимая губы. – Ты хоть когда-нибудь что-нибудь говоришь на полном серьезе?» [4, с. 681].

Штаб-сержант Х пытается снять напряжение с помощью этой метафоры, как бы утешить капрала, использует образ животного, что аналогично с двумя предыдущими примерами, однако не встречает понимания – капрал Z слишком груб и непроницаем для сказок.

Таким образом, представленный анализ позволяет обобщить роль детской сказки о животных и ее элементов в цикле, выявить ее функциональную семантику, а также выделить характеристики, свойственные герою, рассказывающему эти сказки, что поможет в перспективе рассмотреть его как тип.

Сказка в цикле «Девять рассказов» рассказывается для ребенка не только с целью развлечь, а, что важно, наставить, предупредить, научить действовать в реальной похожей ситуации; для взрослого, в качестве утешения, с целью показать любовь, пробудить в нем детское начало, а также снять стресс, объяснить и оправдать травмирующие душу обстоятельства.

Герой, который рассказывает эту сказку, демонстрирует таким образом любовь и заботу, проявляет ответственность, бесконечно поэтизирует и метафоризирует окружающий мир, что делает его более уютным и радостным для взрослого, более понимаемым для ребенка. Эта роль свойственна поэту и писателю, каким был Симор Гласс и сам Д. Дж. Сэлинджер.

Библиографический список

1. Дэвид Шилдс, Шейн Салерно. Сэлинджер / пер. с англ. А.А. Калинина. М.: Эксмо, 2015. 720 с.
2. Маргарет А. Сэлинджер. Над пропастью во сне: Мой отец Дж. Д. Сэлинджер. Воспоминания. СПб.: Лимбус Пресс, 2006. 576 с.
3. Владимир Яковлевич Пропп. Морфология волшебной сказки (собр. тр. В.Я. Проппа). М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
4. Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи: Роман. Повести. Рассказы / пер. с англ. С. Белова. М.: Эксмо, 2010. 768 с.
5. Сэлинджер Дж. Избранное: сборник. на англ. яз. / сост. Бернадская В.И. М.: Прогресс, 1982. 438 с.

ТЕМА «НЕУДОБНОГО ПРОШЛОГО» В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

THE THEME OF THE «INCONVENIENT PAST» IN MODERN CHILDREN'S LITERATURE

Я.В. Краснощекова, Н.В. Уминова

Ya.V. Krasnoshchekova, N.V. Uminova

Детская литература, неудобное прошлое, репрессии, Холокост.

В настоящее время в обществе происходит процесс переосмысления прошлого, а именно масштабных катастроф XX века. В статье предлагается обзор современной детской литературы, в которой поднимается тема «неудобного прошлого». Данная литература помогает начать говорить с детьми на сложные темы в мировой истории, начать диалог об исторической травме, тем самым начав ее проработку.

Children's literature, inconvenient past, repression, Holocaust.

Currently, society is undergoing a process of rethinking the past, namely, large-scale catastrophes of the 20th century. The article offers an overview of contemporary children's literature, which raises the topic of an "inconvenient past". This literature helps to start talking with children on complex topics in world history, to start a dialogue about historical trauma, thereby starting to work it out.

«Сегодня Россия находится на пороге „прорыва памяти“», – пишет Н. Эппле в недавно вышедшей книге «Неудобное прошлое: Память о государственных преступлениях в России и других странах» [3]. В ней поднимается одна из важных проблем современности: необходимость осознания и проработки темы, о которой принято молчать. Это необходимо, чтобы общество имело возможность развиваться. Эта тема – сталинские репрессии, одно из самых жестоких преступлений против прав человека, жертвами которого стали миллионы людей.

Вопрос проработки этой исторической травмы становится в наши дни все более актуальным. Особенно четко это видно в литературе. В современном литературном процессе в последнее десятилетие тема сталинских репрессий вновь актуализируется писателями (например, Е.Г. Водолазкин «Авиатор», Г. Яхина «Зулейха открывает глаза», З. Прилепин «Обитель», Д.Л. Быков «Июнь»).

Обращение к теме «неудобного прошлого» появляется не только в современной литературе, обращенной к взрослому читателю, но и в детской литературе. Н. Эппле объясняет этот интерес следующим образом: «Причина захваченности прошлым – его незавершенность, невозможность должным образом похоронить и оплакать покойников, вступить в права наследства, извлечь из истории выводы и, завершив один цикл, начать другой» [4].

Разговор с подрастающим поколением на темы «неудобного прошлого» является одним из способов преодоления травматического опыта. В этом может помочь специальная литература, в которой описывается сложное историческое время, с

точки зрения ребенка. Мы предлагаем обзор детской литературы, посвященной самым сложным темам в мировой истории первой половины XX века – Холокост и сталинские репрессии. Это два одинаково страшных периода в мировой истории, характеризующиеся преступлением против прав и свобод человека. Данные произведения можно включать в список внеклассного чтения на уроках литературы.

Как пишет на странице своего сайта Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество «Мемориал», – «изучение сложных страниц истории XX века, проблематизация взаимоотношений общества и государства позволяет воспитать людей, уважающих собственные и чужие права, способных критически мыслить и действовать в соответствии с выработанными для себя этическими принципами» [1].

Начнем наш обзор с эпохи сталинских репрессий.

В детской литературе тема сталинских репрессий появилась в 2013 году, когда вышел перевод повести Е.А. Ельчина «Сталинский нос» (10–12 лет). Бесследное исчезновение отца главного героя – не говорит ребенку-читателю ни о чем, и только читая эту книгу со взрослым, который может объяснить все тайные смыслы этого события, ребенок может испытать необходимое эмоциональное воздействие и осознать всю глубину чувств главного героя и историческую трагедию. В повести «автор обнажает коллективные травмы советского народа – постоянный страх доносов, арестов, опасение сказать лишнее слово» [2, с. 158]. Книга может рассказать ребенку о сталинском времени, если ее читать вместе и использовать дополнительные ресурсы, например, сайт книги, где в интерактивной форме показывается и рассказывается о важных символах жизни в сталинское время.

Еще одной книгой, в которой сталинские репрессии становятся отправной точкой развития действия, является роман Ю.Ю. Яковлевой «Дети ворона» (12–14 лет), входящий в цикл «Ленинградские сказки». Так же, как в «Сталинском носе», основным художественным приемом является гротеск, к которому добавляются сказочные элементы. В романе много зашифрованных образов эпохи – Серый Дом, гнездо Ворона, сам Ворон, люди-невидимки, ожившие мысли только подготовленным читателем расшифровываются как символы и образы сталинского времени. Для читателя-ребенка – это сказка о приключениях Шурки и Тани, которым приходится выживать одним в большом городе, после того как их родителей и младшего брата Бобку забрал Черный Ворон.

Следующая книга, посвященная теме сталинских репрессий и их последствий, является повесть О.К. Громовой «Сахарный ребенок» (13–16 лет), вышедшая в издательстве «КомпасГид» в 2013 году. Это книга о том, что даже если ты физически находишься в заточении, любовь, вера и добро помогают не потерять внутреннюю свободу. История о том, как воспитать в ребенке устойчивость к жизни, которая не обязательно окажется легкой. О том, как поступать и чему учить в тяжелых ситуациях, когда привычный мир рушится.

Следующая тема «неудобного прошлого», которая, по нашему мнению, нуждается в проработке, – Холокост. В современной детской литературе появляется много переводов книг, которые получили мировое признание.

Книга, в которой изображается тяжелая судьба еврейского народа – повесть Анники Тор «Остров в море» (11–13 лет), впервые издана в России в 2006 году. Штеффи и ее сестре Нелли приходится бежать в Швецию, спасаясь от преследования евреев в родной Австрии. Их принимают две разные семьи, им приходится столкнуться с разными проблемами и преодолеть много испытаний.

Следующие две книги уже непосредственно обращаются к теме концентрационных лагерей, центральным персонажем в них является ребенок. Первая книга – роман Джон Бойн «Мальчик в полосатой пижаме» (14–16 лет), в котором история показывается с двух точек зрения: немецкого мальчика Бруно, сына начальника лагеря, и еврейского мальчика Шмуэля, живущего за колючей проволокой. Вторая книга – автобиографичный роман Тодда Хазак Лоуи и Майкла Грюнбаум «Где-то в мире есть солнце. Свидетельство о Холокосте» (12–15 лет). История притеснения, увиденная глазами мальчика Миши, который прошел через все этапы угнетения евреев в Польше – от принятия нелепых законов (например, запрещающих евреям покупать фрукты) до концентрационного лагеря Терезин. Ему с матерью и сестрой удалось избежать самого страшного благодаря маминому упорству и чуду.

Все эти книги являются первым шагом к знакомству подростков со сложным историческим прошлым. Проговаривание этих тем помогает запустить механизм проработки исторической травмы, акцентирует необходимость трудного диалога о «неудачном прошлом».

Библиографический список

1. Мемориал. Школьные программы. URL: <https://www.memo.ru/ru-ru/prosveshenie/schools/> (дата обращения: 23.10.2020).
3. Ткачук А.А. Гротескные образы истории и работа с травмой в современной детской литературе (на примере книг Е. Ельчина «Сталинский нос» и Ю. Яковлевой «Дети ворона») // Уральский филологический вестник. Серия: русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2020. № 1. С. 152–160.
4. Эппле Н.В. Неудобное прошлое: Память о государственных преступлениях в России и других странах. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=690496&p=4> (дата обращения: 01.11.2020).
5. Эппле Н.В. Неудобное прошлое: Память о государственных преступлениях в России и других странах. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=690496&p=5> (дата обращения: 01.11.2020).

РАСЧЕЛОВЕЧИВАНИЕ РЕБЕНКА В РОМАНАХ «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ» У. ГОЛДИНГА И «ОСИНАЯ ФАБРИКА» И. БЭНКСА

THE DEHUMANIZATION OF A CHILD
IN THE NOVELS «LORD OF THE FLIES»
BY W. GOLDING AND «THE WASP FACTORY» BY I. BANKS

С.Г. Крылова

S.G. Krylova

Научный руководитель Т.Г. Струкова
Scientific adviser T.G. Strukova

«Повелитель мух», «Осиная фабрика», дикость, власть, дети, расчеловечивание, психология, цивилизация.

В статье сопоставляются романы У. Голдинга «Повелитель мух» и И. Бэнкса «Осиная фабрика», в которых наглядно представлена трансформация образа ребенка в мировой литературе. В текстах рассматривается проблема безграничной детской жестокости и постепенного расчеловечивания ребенка.

«Lord of the Flies», «The Wasp Factory», wildness, power, children, dehumanization, psychology, civilization.

The article compares the novels by W. Golding «Lord of the Flies» and I. Banks «The Wasp Factory», which clearly shows the transformation of the image of a child in world literature. The texts deal with the problem of boundless child cruelty and the gradual dehumanization of the child.

Мир детства – это одна из самых важных и в то же время непостоянных, неустойчивых составляющих культуры человечества. Парадигмы восприятия образа ребенка постоянно видоизменялись, что стимулировало процесс трансформации романа воспитания.

Традиционно в мировой литературе детство изображалось как нечто непорочное и хрупкое. Светлый мир ребенка противопоставлялся погрязшему во грехе миру взрослых. В кризисном XX веке в этой художественной области происходят кардинальные изменения: начинают проявляться новые тематические поля – эгоизм, садизм, тотальная бессердечность. В литературу входит проблема безграничной детской жестокости и постепенного расчеловечивания ребенка.

Одним из первых авторов, изобразивших мир детства с иной точки зрения, стал У. Голдинг. Исследователи называют его основателем нового типа образа ребенка. В романе «Повелитель мух» У. Голдинг представляет «реалистичский взгляд на детскую психологию» [2, с. 71]. Дети, с которыми связано будущее европейской цивилизации, не оправдывают надежд и не проявляют себя как

чистые, способные к созиданию существа. «Охота, новый культ зверя, по сути, мало отличаются от форм существования европейской цивилизации» [Там же, с 72]. Герои страшатся всего неизведанного и пытаются избавиться от этого страха с помощью агрессии, которая с каждым днем нарастает и доходит до насилия над ближними. Война сотрясает не только внешний «взрослый» мир, но и проникает на пространство острова.

Одним из продолжателей голдинговской традиции изображения ребенка без прикрас можно назвать И. Бэнкса. В романе «Осиная фабрика» (1984) автор доводит до предела реалистический взгляд на мир ребенка. Он намеренно усугубляет, гиперболизирует детскую жестокость, которая является сюжетообразующей основой романа. К «Повелителю мух» У. Голдинга читателя отсылает изображение механизмов зарождения человеческой жестокости.

Интересным представляется следующий момент. Единственным героем в романе «Повелитель мух», который понял, что источник опасности на острове – это сами дети, становится Саймон – один из любимых героев У. Голдинга, наделенный чертами святости и изначально противопоставленный остальным героям, избравшим путь жестокости. Юный герой не размышляет о проблемах человеческой цивилизации, но чувствует нечто страшное, таящееся внутри окружающих. Носителем такого «сакрального» знания у И. Бэнкса становится главный герой, олицетворяющий собой человеческую жестокость. Примечательно то, что свою кровожадность Фрэнк считает абсолютно нормальной, но обращает внимание на сущность человечества, осознает кризисность его состояния. Он говорит о том, что род человеческий зол и туп, т. к. «<...> готов закидать друг друга всеми этими расчудесными водородными и нейтронными бомбочками <...> может, и к лучшему, если мы коллективно покончим с собой, прежде чем лезть в космос измываться над какими-нибудь инопланетянами» [1, с. 163].

«Повелитель мух» и «Осиная фабрика» – романы о жестокости, но временные рамки, в которых создавались эти произведения, наложили свой отпечаток на манеру ее изображения. Безусловно, эти тексты объединены тем, что затрагивают проблему несостоятельности, фиктивности человеческой цивилизации. Катастрофичность ее положения заключается в проникновении зла в начальный уровень бытия человека, в его истоки.

«Повелитель мух» был написан непосредственно под впечатлениями от Второй мировой войны. «Осиная фабрика» создается значительно позже, но в обоих романах это событие косвенно играет большую роль. Война разыгрывается во внетекстовой реальности. В романе У. Голдинга Третья мировая идет непосредственно во время нахождения детей на острове, т. е. они изолированы от нее исключительно в пространстве. У И. Бэнкса же отдаление войны происходит во временной перспективе. Однако оба автора вводят в текст «отголоски» сражений, которые становятся очень важными сюжетными точками. У. Голдинг «спускает» на остров с неба мертвого парашютиста, который пугает героев и порождает волну чрезвычайной агрессии. И. Бэнкс «подбрасывает» на остров Фрэнка бомбу, на которой подрывается его младший брат. Стоит отметить и то, что главный герой

«Осиной фабрики» регулярно разыгрывает ритуальные маленькие войны, участницей которых становится несчастная островная фауна.

Основное отличие романа «Осиная фабрика» заключается в том, что автор отходит от глобального, мирового масштаба и обращает внимание читателя на проблемы отдельной семьи, реалии жизни которой, конечно, вновь могут быть возведены читателем в ранг общечеловеческих проблем, чрезвычайно актуальных на сегодняшний день.

Отец главного героя проводит бесчеловечный эксперимент, не только нарушая процесс гендерного самоопределения своего ребенка, но и формируя у него комплекс неполноценности. Фрэнк хочет утвердить себя в этом мире, поэтому совершает череду убийств. Смерть других для героя – это способность осознать свою жизненную силу, которая угнетена личностной нереализованностью, чувством неполноценности, «ущербности» [1, с. 201]. «И сужаю собственные горизонты я отнюдь не без причины: страх – да, пожалуй – и потребность перестраховаться и обеспечить себе безопасность в мире, который по чистой случайности обошелся со мной так жестоко – в возрасте, когда я не имел ни малейшей возможности сам на него повлиять» [1, с. 198].

До того, как открылась страшная для героя тайна, он испытывал гордость за свою смоделированную сильную личность: «<...> евнух, но уникальный; лютой, но благородный призрак в моих владениях, рыцарь-инвалид, падший принц...» [1, с. 264]. После осознания иллюзорности империи, которая была построена путем многочисленных жертв, герой ощутил себя шутком, а не блестящим актером, марионеткой, а не демиургом-кукловодом.

Скрытое сумасшествие отца, открытое сумасшествие брата, отсутствие матери – это череда детских травм, запустивших процесс расчеловечивания в его самой ужасной и деструктивной форме.

Таким образом, можно говорить о том, что в романе «Осиная фабрика» И. Бэнкс не только продолжает традицию изображения ребенка, созданную У. Голдингом в «Повелителе мух», но и расширяет ее, обрамляет реалиями и тенденциями своего времени.

Библиографический список

1. Бэнкс И. Осиная фабрика. М.: Издательство Э, 2017. 272 с.
2. Шанина Ю.А. Архетип ребенка в английской литературе второй половины XX века // Культура и текст. 2014. № 1 (16). С. 68–88.

ПОСТИЖЕНИЕ ПОЭЗИИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА В МАСТЕРСКОЙ ТВОРЧЕСКОГО ПИСЬМА (СТИХОТВОРЕНИЕ «СНЕГ ИДЕТ»)

COMPREHENSION OF B.L. PASTERNAK'S POETRY IN THE WORKSHOP OF CREATIVE WRITING (THE POEM «SNOW IS COMING»)

Н.В. Лебедева

N.V. Lebedeva

Школьные общеобразовательные программы, учебно-методические материалы, пейзажная лирика Б.Л. Пастернака, инновационный подход, технология мастерской творческого письма.

Статья раскрывает возможности освоения пейзажной лирики Б.Л. Пастернака в образовательном пространстве школы (пропедевтический курс). Предложена инновационная модель постижения стихотворения в технологии мастерской творческого письма (6 класс).

School General education programs, educational materials landscape lyrics by B. L. Pasternak innovative approach, technology of creative writing workshop.

The article reveals the possibilities of mastering the landscape lyrics of B.L. Pasternak in the educational space of the school (propaedeutic course). An innovative model of comprehension of a poem in the technology of the creative writing workshop (grade 6).

Поэзия и творчество Пастернака были неизвестны читателям-школьникам вплоть до 90-х гг. XX в. Его произведения оказались «отлученными» от школьных уроков литературы из-за продолжительной опалы, в которую попал Б.Л. Пастернак во второй половине 50-х годов. Однако с середины 90-х годов авторы ряда школьных программ по литературе (В.Я. Коровина, А.Г. Кутузов, В.Г. Маранцман, Б.А. Ланин) включили стихотворения поэта в свои образовательные комплексы.

Особое внимание в этих учебных материалах для учащихся направлено на пейзажную лирику Б.Л. Пастернака [3, с. 385; 5, с. 125].

Для постижения и «прочтения» интенций поэтического мира природы в творчестве Б.Л. Пастернака школьные программы предлагают обратиться к различным стихотворениям как в пропедевтическом курсе школы (5–8 классы), так и историко-литературном (9–11 классы).

Наиболее популярная программа под редакцией В.Я. Коровиной предлагает рассмотреть стихотворения «Июль» (7 класс), «Весна в лесу» (9 класс) как образец пейзажной лирики, картин природы, преобразенных поэтическим зрением Б.Л. Пастернака [2]. Однако предложенная ученикам-читателям работа со стихотворениями обращена лишь к отдельным их строчкам и организована в парадигме воспроизводящей деятельности школьников, что не дает возможности сделать каждому из них собственное открытие своеобразия художественного мира поэта.

Переход к постижению пейзажной лирики Б.Л. Пастернака, предложенный в программе под редакцией Б.А. Ланина представляется более продуктивным [4]. Авторы программы Б.А. Ланин и Л.Ю. Устинова предлагают раздел «Наедине с поэтом. Стихи о природе», акцентируя внимание на «единении красоты природы, красоты человека, красоты жизни в пейзажной лирике» (5 класс, стихотворение «Золотая осень») [4, с. 24]. В 6 классе смысловое наполнение этого раздела углубляется: «Автор и пейзаж в лирическом стихотворении. Образы природы как средство раскрытия души лирического героя. Философский смысл пейзажных стихотворений...», стихотворение «Снег идет» [4, с. 30]. Однако углубленная аналитическая деятельность читателей-подростков регламентирует их учебные действия, не давая возможности приобщиться к «словотворению», «словосозиданию» автора, постичь законы созидания слов и строк о природном мире.

Элементы работы в «мастерской поэтического слова» предлагает в учебно-методическом комплексе В.Г. Маранцман. В 6 классе ученики прочитывают и интерпретируют стихотворения «Июль», «Ты в ветре, веткой пробуящем...», «Как бронзовой золой жаровень...», постигая понятие «поэтический образ». Итоговое задание к данной теме сформулировано непривычно творчески: составить поэтическую зарисовку по мотивам прочитанных стихотворений Б.Л. Пастернака. Это позволяет юным читателям найти, обнаружить сопряжение между их индивидуальным восприятием мира природы и восприятием художника-творца [6, с. 105].

Уникальная образовательная технология, раскрывающая и актуализирующая творческий потенциал школьников, – технология мастерской творческого письма. Мастерская помогает ученикам-читателям обрести ощущение внутренней свободы, гармоничного состояния души, найти индивидуально-неповторимую форму самовыражения в творческом акте, импульсом к которому может послужить яркое эстетическое впечатление. Мастерская творческого письма помогает ее участнику в определенной степени понять состояние духовного подъема поэта в момент творческого подъема, т. е. открыть перед учениками мир поэзии таким, каким его видел сам автор. Это формирует уважение к неповторимости творца [1].

В книге «Что такое творческая мастерская?» учитель-словесник И.А. Мухина акцентирует внимание на одном из правил ведения мастерской, который она обозначила как диалог ее участников; диалог отдельных групп, диалог с самим собой, диалог с творцом, который является необходимым условием личностного освоения культуры [7].

С младшими подростками (5–6 классы) мастерскую творческого письма наиболее эффективно вести по небольшим лирическим текстам. В 6-м классе это мастерская созидания учениками собственного текста через постижение стихотворения Б.Л. Пастернака «Снег идет» [8, с. 140].

Первый этап (индуктор) организуется для чтения стихотворения. Создается атмосфера снежного «карнавала», «снежно-белого» настроения участников мастерской. Для этого они на бумажных снежинках (предварительно ими сделанных) под звуки музыки (= эмоциональный фон) пишут прилагательные, наречия или любые другие части речи, ассоциирующиеся у них со снежинками и музыкой, которая звучит.

Второй этап (социализация) – обмен снежинками, обнаружение интересного, нового для себя восприятия снежной зимы, запечатленной со-участниками мастерской. Диалог-обсуждение о записях-открытиях.

Третий этап – прослушивание звучащего под музыку стихотворения «Снег идет». Обмен впечатлениями о настроении лирического героя стихотворения и участников мастерской в восприятии падения снега, которое они отразили на снежинках.

Четвертый этап – аналитический, восхождение в самостоятельных открытиях того, как Б.Л. Пастернак «сделал» свое стихотворение. Задание микрогруппам: определить количество смен настроения (интонации) лирического героя, каждой микрогруппе «заявить» одну интонацию, с которой ее участники прочтут отдельные строфы (строки, сочетания слов) стихотворения.

Пятый этап – представление выразительного чтения. Например: «с верхней лестничной площадки, крадучись, играя в прятки сходит небо с чердака» (юмористическая интонация). Возможные варианты: возбужденная, рассудительно-задумчивая, насмешливая и др.

Шестой этап – создание собственного текста (4–5 предложений) о падении снега (описание, размышление, юмористическая зарисовка и т. д.).

Седьмой этап (афиширование) – зачитывание литературного экспромта, соотнесение с поэтическим шедевром Б.Л. Пастернака «Снег идет».

Таким образом, мастерская творческого письма открывает перед шестиклассниками мир зимней природы, «снегопадения» таким, каким его видел и чувствовал Б.Л. Пастернак. Сотворчество с поэтом помогает их движению от осознания личного опыта к опыту национальной культуры.

Библиографический список

1. Галицких Е.О. Мастерская творческого письма «Простой бумаги белый лист» // Пранцева Г.В., Романичева Е.С. Методика обучения литературе: практикум. М.: Флинта: Наука, 2012. С. 104–112.
2. Коровина В.Я. Рабочая программа по литературе для 5–8 классов. М.: Просвещение, 2014. 196 с.
3. Кутузов А.Г. В мире литературы. 11 класс. М.: Дрофа, 2006. 463 с.
4. Ланин Б.А. Литература: программа: 5–9 классы общеобразовательных организаций. М.: Вентана-Граф, 2014. 160 с.
5. Маранцман В.Г. Программы общеобразовательных учреждений. Программа литературного образования: 10–11 классы. М.: Просвещение, 2007. 176 с.
6. Маранцман В.Г., Маранцман Е.К., Полонская О.Д. Литература. 6 класс: учебник для общеобразовательных организаций: в 2 ч. М.: Просвещение, 2014. Ч. 2. 287 с.
7. Мухина И.А. Что такое педагогическая мастерская. Мастерские по литературе: интеграция инновационного и традиционного опыта: книга для учителя. СПб.: АСТ-ЛОГ, 2002. 237 с.
8. Пастернак Б.Л. Стихотворения. М.: Детская литература, 1982. 175 с.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ГЛАВЫ «СНОСКА» ПОЭМЫ ГИНЗБЕРГА «ВОПЛЬ» И СТИХОТВОРЕНИЯ БЛЕЙКА «СТРАНСТВИЕ»

A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE “FOOTNOTE”
TO A. GINSBERG’S “HOWL”
AND W. BLAKE POEM “THE MENTAL TRAVELER”

Е.А. Малиновская

E.A. Malinovskaya

Научный руководитель С.Г. Липнягова
Scientific adviser S.G. Lipnyagova

Зарубежная литература, литературоведение, битники, бит-литература, американская литература XX века, английская литература XVIII–XIX веков, контркультура, А. Гинзберг, Дж. Керуак, У. Берроуз, У. Блейк.

В статье определяются варианты трансформации образов и мотивов стихотворения У. Блейка «Странствие» в тексте поэмы А. Гинзберга «Вопль». Обозначаются идейные основы художественной концепции У. Блейка, прослеживается их влияние на поэтику А. Гинзберга.

Foreign literature, literary criticism, beatniks, beat-literature, American literature of the 20-th century, counterculture, English literature of the 18-19-th century, A. Ginsberg, D. Kerouac, W. Burroughs, W. Blake.

The article discusses the semantic and stylistic transformation of images and motives of the W. Blake’s poem «The mental traveler» in the text of A. Ginsberg’s «Howl.» It defines the ideological foundations of W. Blake’s artistic conception, shows their influence on the poetry of A. Ginsberg.

Поэма Аллена Гинзберга «Вопль» признана в зарубежном литературоведении одним из ключевых произведений бит-литературы. В последней ее главе под названием «Сноска» («Footnote» на языке оригинала), которая представляет собой идейное заключение всей поэмы, четко прослеживается связь с поэтическими произведениями Блейка, в частности, со стихотворением «Странствие» (пер. В. Топорова).

Английский поэт и художник конца XVIII – начала XIX века Уильям Блейк часто отмечается исследователями как один из первых романтиков. Вл. А. Луков в заметке, посвященной творчеству Блейка, называет его творчество «ярким образом эволюции от предромантизма к романтическому пониманию новизны и провидческой роли художника – нового вождя человечества <...>». [4, с. 4]. Однако поэтика Блейка не ограничивается лишь художественной концепцией романтизма. Наиболее существенное отличие художественных основ творчества Блейка от принципов романтизма – это «отказ Блейка признать при-

мат идеального над материальным – для романтиков едва ли подлежащий сомнению» [2]. Он, безусловно, является новатором в поэзии конца XVIII – начала XIX века, «не имеющим аналогий ни в предшествующей, ни в современной Блейку английской литературе» [Там же].

Американский поэт-битник Аллен Гинзберг в небезызвестной поэме «Вопль» обращается к стихотворению Блейка «The mental traveler», в русских переводах представленному как «Странствие» (пер В.Л. Топорова), «Странник Духа» (пер. Д. Смирнова-Садовского), «Путем духовным» (пер. С. Степанова). Д.М. Урнов в книге «Поэзия английского романтизма XIX века» называет это стихотворение одним из «самых загадочных» у Блейка [7]. Оно содержит несколько символических образов, характерных для мифологии Блейка. А.М. Зверев в комментарии к стихотворению выделяет следующие из них: Дитя, Младенец (дух свободы), Старуха (современное общество), Стихии (путь), вышедшая из огня Дева (жизнь), Земля.

Говоря о мотивной организации текста Блейка, стоит обратиться к семантике названия, поскольку оно включает в себе центральный мотив стихотворения, а именно – мотив путешествия. Он скрыт в фигуре «путешествующего», названного «traveler». На наш взгляд, в русских переводах Топорова и Степанова семантика названия несколько искажена, поскольку в вариантах «Странствие»/«Духовное странствие»/«Путем духовным» эта важнейшая фигура утрачивается. Дословно название «The mental traveler» можно перевести как «мысленно *странствующий*», «ментально / душевно *путешествующий*». Наиболее точен в этом смысле вариант Смирнова-Садовского – «Странник Духа». Однако слово «дух» также является неточным, поскольку «mental» дословно означает «психический», «мысленный», «умственный» [1], то есть связанный прежде всего с психологическими, душевными процессами. Таким образом, дословный вариант названия можно обозначить как «Душевно странствующий».

На наш взгляд, фигура «странствующего» олицетворяет героя-пророка, пророка, мысленно проникающего в глубь времен и воссоздающего увиденное. Обращаясь к герою поэмы Гинзберга «Вопль», мы видим несомненное влияние Блейка, поскольку повествование в поэме также идет от лица героя-пророка. Перекличка заметна уже в первых строках произведений: «I saw the best minds of my generation» («Я видел лучшие умы своего поколения») у Гинзберга и «I travelled through a land of men» («Я путешествовал в земном мире») у Блейка. Взгляд Блейка, несомненно, шире, он охватывает весь земной мир, тогда как Гинзберг направляет взор своего героя-пророка исключительно на современное ему поколение. Но, несмотря на разницу точек зрения, центральный образ всевидящего, «надземного» героя функционально совпадает – с ним связан сюжетобразующий для обоих текстов мотив путешествия.

Можно также проследить влияние поэтики Блейка на идейное содержание как поэмы «Вопль» в целом, так и главы «Сноска». В этом ключе связующей выступает идея *освобождения*. В комментарии Зверева к стихотворению Блейка основной идейный смысл текста обозначен как «призыв к радикальному

освобождению Поэтического Гения, таящегося в человеке» [2]. Именно этой идее следует в поэме Гинзберг, говоря о духовной свободе человека. С этой идеей или темой, если угодно, связан ряд мотивов, которые можно обозначить как религиозные (относительно текста Гинзберга) или мистические (относительно текста Блейка).

Обратимся к строфе стихотворения «The mental traveler», которая стала основой для главы «Сноска» [8]. Мы считаем необходимым выполнить подстрочный перевод текста:

The Guests are scatterd thro' the land For the Eye altering alters all The Senses roll themselves in fear And the flat Earth becomes a Ball.	Гости разбросаны по земле, Для Глаза перемена меняет все, Чувства катятся в страхе, И плоская Земля становится шаром.
--	--

Приведенная строфа отсылает нас к центральному для поэтики Блейка мифу, а именно – мифу о сотворении мира, воплощенному «в системе символов, которые призваны придать зримую форму неуловимому, алогичному, стихийному» [4]. Глаголы «alter» и «roll» ведут к глаголу «become», заключая в себе мотивы *изменения, движения* (кружения) и в финальной строке – *становления, превращения*. Образ плоской Земли, превращающейся в шар, метафорически отсылает читателя к эпохе Просвещения, когда человек как бы заново познает уже сотворенный мир. Интересно то, как тесно в тексте Блейка переплетаются мифологические и религиозные образы и мотивы. Многие образы-символы, использованные Блейком, схожи с образами христианскими, в частности образ Пророка, образ Сеятеля и Жнеца, терновый венец, образ Младенца, образ Истины и мотив ее поиска, мотив распятия, мотив страдания.

Это смешение разных образных систем, переплетение душевного и духовного (сакрального) характерно, конечно, и поэтике Гинзберга. Не создавая собственной мифологии, Гинзберг идейно следует за Блейком, трансформируя многие его образы и мотивы. В «Сноске» автор говорит об истинной и единой Святости, присущей всему миру и всем населяющим его существам, свидетельствуя о неделимости *материального, ментального и духовного* начал. Так, Гинзберг интерпретирует Святость и с точки зрения *телесности, материальности* («Кожа свята! Нос свят!», «Святые одиночества небоскребов и тротуаров! Святые кафе, наполненные миллионами!»), и с точки зрения *ментальности*, т. е. разных психологических состояний («Душа свята!», «Экстаз свят!», «Сумасшедший свят так же, как и ты»), и с точки зрения *духовности* («Святое время в вечности святая вечность во времени» «Каждый свят! каждый ангел!») [3].

Все эти элементы Гинзберг связывает мыслью о единстве человека и мира во круг. Здесь таится основная, на наш взгляд, идея битничества, а именно, стремление к восприятию мира как единого целого, отказ от метафизического дуализма. Говоря о Святости, Гинзберг имеет в виду и части тела, и природу, и состояние счастья, и сумасшествие, и пространство-время, и ангелов, то есть *все* сущее, независимо от того, доступно оно человеческому восприятию или нет. Трагическое

в своей бессмысленности стремление человека познать мир окончательно, отраженное в сюжете «The Mental Traveler» Блейка, а также остальных главах поэмы Гинзберга, сводится к идее *осознания себя частью божественного*. Об этом свидетельствует последняя строчка «Сноски»: «Свята сверхъестественная в высшей степени сияющая разумная доброта души!» [3].

В заключение стоит сказать, что «Вопль» Гинзберга как поэма-видение продолжает визионерскую концепцию стихотворения Блейка, опираясь на его мифологию, сложную образность и мотивную организацию.

Библиографический список

1. Англо-русский и русско-английский словарь / под. ред. А.В. Литвиновой. Изд. 16-е, стереотип. М.: Сов. Энциклопедия, 1971. 416 с.
2. Блейк У. Избранные стихи: сборник / сост. А.М. Зверев; на англ. и рус. яз. М.: Прогресс, 1982. URL: http://lib.ru/POEZIQ/BLAKE/blake1_1.txt (дата обращения: 01.10.2020).
3. Гинзберг А. Вопль / пер. Храмцев Д.В. URL: <https://li-twino.livejournal.com/92923.html> (дата обращения: 01.10.2020).
4. Луков Вл. А. Предромантизм: культурное явление и пути его осмысления. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/predromantizm-kulturnoe-yavlenie-i-puti-ego-osmysleniya/viewer> (дата обращения: 01.10.2020).
5. Смирнов-Садовский Д. Странник Духа. Уильям Блейк. URL: <https://poezia.ru/works/76231> (дата обращения: 01.10.2020).
6. Топоров В.Л. Странствие. Уильям Блейк. URL: <http://artsportal.ru/poetry/19189> (дата обращения: 01.10.2020).
7. Урнов Д.М., Витковский Е.В. Поэзия английского романтизма XIX века. Художественная литература, 1975. URL: <http://coollib.com/b/222207/read#t3> (дата обращения: 01.10.2020).
8. Stephenson G. The Daybreak boys: essays on the literature of the beat generation. The Board of Trustees, Southern Illinois University. 1990.

ВИКТОРИАНСКИЙ КУЛЬТ СЕМЬИ В СОВРЕМЕННОМ БРИТАНСКОМ РОМАНЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Б. БЕЙНБРИДЖ «МАСТЕР ДЖОРДЖИ»)

VICTORIAN CULT OF THE FAMILY IN MODERN BRITISH NOVEL (ON THE EXAMPLE OF B. BAINBRIDGE'S NOVEL «MASTER GEORGIE»)

П.С. Мацкова

P.S. Matskova

Научный руководитель Т.А. Полуэктова
Scientific adviser T.A. Poluektova

Викторианская эпоха, викторианское возрождение, неовикторианский роман, культ семьи. Статья посвящена изучению культа семьи в Викторианскую эпоху и рассмотрению его в «неовикторианском романе» – на примере романа Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи».

Victorian era, Victorian revival, neo-Victorian romance, family cult.

The article is devoted to the study of the cult of the family in the Victorian era and its consideration in the «neo-Victorian novel» on the example of the novel by B. Bainbridge «Master Georgie».

Викторианская эпоха — период правления королевы Виктории, который длился 64 года – с 1837 по 1901 год. Люди строго придерживались правил приличия и соблюдали определенный церемониал жизни. Пример королевской семейной жизни привел к тому, что в XIX веке в Британии установился культ семьи [2].

Брак королевы Виктории и принца Альберта был счастливым. Он служил образцом и примером для подданных. У нее было девять детей. Отношения в семье всегда являли собой эталон благородства и взаимопонимания, размолвки носили чисто политический характер и не были принципиальными. Не раз конституционной монархии в век ее правления угрожали серьезные неприятности и даже свержение, но Виктория всегда находила компромиссы и выходы из создавшегося положения и с честью выходила из трудностей [5].

Идеальная женщина — заботливая жена и чуткая мать — вот пример для подражания и совершенный образ истинно викторианской леди. Но положение ее в семье и в обществе не всегда было однозначным, достойным и счастливым. Скрывшись за стенами собственного дома, викторианец сбрасывал маску джентльмена и превращался в собственника — хозяина дома и викторианской леди. Мужчина был главой викторианской семьи, женщина — всего лишь помощницей мужа, матерью и хранительницей домашнего очага. Дом для викторианки был ее территорией и одновременно ее тюрьмой [4].

Викторианство оставило в сознании англичан определенное представление о незыблемости традиций, значимости демократии и моральной философии, а также сильное желание обращаться к проверенным временем эмблемам и символам викторианской эры. Именно викторианцы своей великой литературой доказали значение духовных ценностей. В произведениях Ч. Диккенса, У.М. Теккерея, сестер Бронте, Э. Гаскелл, Д. Мередита, Дж. Элиот, Э. Тrolлопа отразились особенности развития Англии со всеми сложностями и противоречиями. Долгое время викторианская Англия сохранялась в обыденном представлении англичан как символ бескомпромиссного процветания, устойчивости и стабильности во всем, касающемся человека и всего общества в целом [4].

На рубеже XX–XXI веков викторианская литература начинает относиться к этим принципам критически. Появляется новое литературное явление — «неовикторианский роман», представляющий собой синтез ностальгии и иронии. Викторианские ценности играют в нем, как и в викторианском романе, важную роль: они символизируют Викторианскую эпоху и передают ее дух, однако при этом неовикторианский роман не воспитывает своего читателя, а критикует идеализм, догматичность и жестокость норм, привитых обществу королевой Викторией, обличает закостенелость этих принципов [4].

Одной из представительниц данного литературного направления является английская писательница Берил Маргарет Бейнбридж (1932–2010). В ее романе «Мастер Джорджи» (Master Georgie, 1998; рус. пер. 2000), действие которого происходит в эпоху Викторианства, культ семьи представлен достаточно ярко: на первый взгляд в нем образцовые семьи, достойные подражания.

Действие романа происходит в период с 1846 по 1854 год. Семья Харди – образцовая викторианская семья. У них трое детей: Джордж, Фредди (рано умер от воспаления мозга) и Беатрис. Мистер Харди занимает высокопоставленную должность, миссис Харди сидит дома, постоянно тоскуя: «Ну а тоска развивалась исключительно на почве мужа; миссис Харди была брошенная жена», занимающаяся воспитанием детей, в то время как муж решает «неотложные дела» [1]. При этом мистер Харди был не прочь кутнуть, мог вернуться домой под утро в непотребном виде. Миссис Харди имела особое влияние на детей, но больше всего она помыкала сыном, Джорджем, всячески контролировала любой его выход за пределы дома. Воспитанному в строгих правилах, Джорджу приходится скрывать «неприличные» обстоятельства смерти своего отца, который скончался в борделе. Он тайком перевозит труп отца в дом и инсценирует его смерть в постели от разрыва сердца. Он вынужден был это сделать по двум причинам: «оберечь свою мать» и скрыть этот неблагоприятный поступок от чопорной общественности. Джордж любил и боялся отца, как говорил доктор Поттер: «Джордж поместил его на пьедестал, и притом очень высокий. При падении мистера Харди с высоты – они разбились оба» [1].

Спустя некоторое время читатель поставлен перед фактом – Джордж заключил семейный союз с Энни. Джордж – врач, увлекающийся искусством фотографии. Молодая Энни становится его женой и, согласно господствовавшему культу семьи, они должны обрести потомков. Но Энни уже в третий раз не может выносить ре-

бенка, и в четвертый происходит несчастный случай. Помпи Джонс (молодой помощник мастера Джорджи, утиный мальчик, так прозвала его сирота Миртл, которую приютили в своей семье Харди) дает точную характеристику их браку: «Годами был под каблуком у матери; теперь вон с другой бабой мается» [1].

27 февраля 1854 г. года Джордж отправляется на Крымскую войну. Сначала Джордж решает взять с собой только Миртл и доктора Поттера, но за две недели до отплытия объявляет, что с ним едут его жена и дети. Доктор Поттер говорит, что это решение Джорджа, потому что к этому приложила руку Миртл – из-за детей, поскольку их настоящей матерью, как узнает «между строк» внимательный читатель, является именно она. Во второй главе Б. Бейнбридж достаточно одной фразы, из которой читатель узнает, что Миртл услали в пансион в Саутпорте, и за два года видели ее только раз, когда она приезжала на летние каникулы. Для внимательного читателя этого достаточно, чтобы понять одно: эти дети – плоть от плоти Миртл и Джорджа.

Таким образом, дети были обязательным атрибутом викторианской семьи и, чтобы соблюсти эту традицию, героям приходится всячески этому соответствовать, пусть и обманным путем. К тому же Миртл, любящая Джорджа всем своим существом, не прочь была быть нянькой для своих же детей.

Б. Бейнбридж в романе не ограничивается традиционными представлениями писателей-викторианцев о чувствах. Так, на примере Джорджа она показывает изъян викторианцев, а именно – проявление чувств по отношению к своему полу. После нескольких тщетных попыток сближения со стороны Джорджа утиный мальчик доходит до понимания их сути: «Я бы, может, ему и уступил – этот грех распространен во всех слоях общества, правда, я так замечал, богатые ему уступают по своей охоте, а бедные из нужды!».

Писательница исследует темные стороны человеческой души, открывая теневые стороны жизни, ее изнанку, что является объединяющим началом в ее романах. Они рассчитаны на вдумчивого и внимательного читателя, потому что основной смысл произведения заключен между строк [3].

Таким образом, роман Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи» вписывается в обширный и богатый контекст традиции неовикторианского романа с его культом семейственности. Яркий тому образец – романы Б. Бейнбридж. Она как писатель-постмодернист разрушает привычные представления об этике семейной жизни эпохи Викторианства, демонстрируя «другие» семейные модели. Читатель узнает о таких семейных тайнах, о которых викторианский писатель не смог бы написать.

Библиографический список

1. Бейнбридж Б. Мастер Джорджи. М.: Иностранка: Б. С. Г. – Пресс, 2001. 190 с.
2. Диттрич Т. Повседневная жизнь викторианской Англии. М., 2007. 187 с.
3. Полуэктова Т.А. Жанровые формы романов Берил Бейнбридж («Мастер Джорджи», «Согласно Куини»): монография. 3-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2020. 243 с.
4. Скороходько Ю. С. Неовикторианский роман младшего поколения. М.: ФЛИНТА: Наука, 2018. 376 с.
5. Соловьева Н.А. История зарубежной литературы XIX века: учебное пособие. М.: Высш. шк., 2007. 656 с.

ФОТОГРАФИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА

PHOTOGRAPHY IN THE LIFE AND WORK OF LEWIS CARROLL

Т.А. Полуэктова

T.A. Poluektova

Л. Кэрролл, фотография, фотоэкфрасис, фототекстуальность, импрессионисты, художник, фотохудожник, викторианство, Р. Барт.

В статье рассматривается малоизвестный факт из жизни английского писателя Л. Кэрролла – его увлечение фотографией, которое отразилось в художественном творчестве (сборник рассказов и одно стихотворение). Автор описывает все трудности начинающих фотографов середины XIX века. Устанавливается, что в произведениях отразились особенности восприятия викторианцами нового искусства. Тем самым Л. Кэрролл поднимает такие насущные проблемы фотографии, как соотношение правды и вымысла, естественность и постановочность кадра и др.

L. Carroll, photography, photoekphrasis, phototextuality, impressionists, painter, photographic artist, Victorianism, R. Barth.

This article examines a little-known fact from the life of the English writer L. Carroll - his passion for photography, which was reflected in his artistic creation (a collection of stories and one poem). The author describes all the difficulties of beginning photographers of the mid-19th century. It is established that the works reflected the peculiarities of the Victorians' perception of the new art. Thus, L. Carroll raises such vital problems of photography as the ratio of truth and fiction, the naturalness and staging of the frame, etc.

Творчеству британского писателя Льюиса Кэрролла (это его псевдоним, а настоящее имя – Чарльз Лютвидж Доджсон) посвящено множество научных трудов, в первую очередь как автору фантастических повестей-сказок «Приключения Алисы в Стране чудес» (1865) и «Алиса в Зазеркалье». Менее и незаслуженно он известен как математик, оставивший после себя множество трудов, лектор, философ и диакон.

И лишь немногие знают, что Кэрролл достиг больших успехов в фотоискусстве и относился к фотографии как к призванию [4; 6]. Интерес к фотографии проснулся у Кэрролла еще в юношеские годы, в 1850-е. За годы творчества он сумел стать одним из выдающихся фотографов своего поколения, едва ли не первым привнес в портретную фотографию (особенно в детские портреты) естественность, непринужденность и бытовые сюжеты. Также Кэрролл писал статьи о фотографическом искусстве и принимал участие в выставках (например, в 1858 году он представил четыре работы на V ежегодной выставке Фотографического общества в Лондоне).

Увлечение Кэрролла фотоискусством отразилось в нескольких произведениях, объединенных одним названием «Необычная фотография. Сочинения о фотографах и фотографиях». Название этому сборнику дали редакторы-составители, сам же автор публиковал их отдельно друг от друга. Сборник состоит из трех небольших рассказов: «Необычная фотография» («Photography Extraordinary»),

«Шотландская легенда» («The Legend of Scotland»), «Выходной день фотографа» (другой перевод – «Фотограф на выезде», «A Photographer's Day Out») и одного стихотворения «Гайавата-фотограф» (в других переводах – «Гайавата фотографирует», «Гайавата за фотокамерой», «Фотосъемка Гайаваты», «Hiawatha's Photographing»).

В рассказе «**Необычная фотография**» описано «Недавнее удивительное открытие в Фотографии, связанное с ее прикладным использованием в умственной деятельности» [1]. Так, рассказчик наблюдает за действиями изобретателя, который проводит эксперимент над молодым человеком, обладающим самыми слабыми физическими и умственными способностями. Следует сказать, что во времена Л. Кэрролла, в Викторианскую эпоху (1837–1901), особую популярность приобрел месмеризм¹. И вот, когда между разумом пациента и объективом установилась месмерическая связь, бумага была извлечена из аппарата. Каково же было изумление очевидцев, когда они обнаружили на ней неразборчивые символы.

При первом опыте на бумаге был отрывок в духе романтической «Водянистой» или, как догадается читатель, «Озерной» школы, известной своим превосходством духовного над материальным. Сравним финалы этого и последующих фотомесмерических опытов. Финал записи выглядит так: *«Наступила недолгая тишина; лошадь споткнулась о камень, лежавший на дороге, и сбросила своего седока. Среди высохших листьев раздался треск; юноша встал; легкая ссадина на левом плече и пришедший в беспорядок галстук были единственными признаками, напоминавшими об этом незначительном происшествии»* [1].

Второй отрывок представлен в виде Энергичной, или «реалистической» школы, с преувеличенным вниманием к деталям: *«В этот момент конь провалился копытом в дырку и опрокинулся; его всадник с трудом поднялся; он получил несколько сильнейших ссадин и сломал два ребра; прошло некоторое время, прежде чем он забыл этот неудачный день»* [1].

И, наконец, результат третьего опыта – в духе «Эмоциональной», или Немецкой школы: *«Наступила короткая пауза. О ужас! Его путь закончился в разверстой пропасти... Трах! – бах! – ах! – все закончилось. Три капли крови, два зуба и стремя – вот и все, что говорило о том, что здесь встретил свою судьбу безумный всадник»* [1].

То есть в результате месмерического гипноза магнитная энергия в виде флюидов отразилась сквозь линзу на бумаге в виде поэтических образов.

Таким образом, в таком коротком рассказе отражены важные социокультурные реалии Викторианского периода: месмеризм как вера в сверхъестественные силы, нечто таинственное, впрочем, каковой в первое время представлялась и фотография.

Рассказ «Шотландская легенда» (1858) написан в духе шотландских историй, визитной карточкой которых является конкретный топос – средневековый замок,

¹ Месмеризм – учение о присутствии в человеке особой «магнетической» силы, которую человек, обладающий ею, может излучать, передавать другому и этим путем влиять на него, внушать ему идеи, излечивать и т. д.

с его темными подвалами. Повествование несет в себе установку на достоверность: описанные события произошли с Барышником Мэтью Диксоном и отчасти с повествователем, Эдгаром Катуэллисом, в 1325 году.

Призрак одной странной Дамы, бесплотный дух, рассказывает о неудачных попытках начинающего и неопытного фотографа Лоренцо запечатлеть ее портрет в полный рост, потому как только такой ракурс позволял бы выставить «статность» ее фигуры. Но каждый раз попытки, по ее мнению, оказывались неудачными: «ибо одни, начинаясь с головы, не захватывали ноги, другие, захватывая ноги, не захватывали головы; из каковых первые были горем для меня, а вторые – вызывали Смех у других» [1].

Далее происходят странные метаморфозы. В результате очередного вопроса Дамы о возможности фотографии в полный рост Лоренцо фантастическим образом утащило «в Трещину в Потолке, и я осталась ждать его, держа над Головой свой Факел до тех пор, пока и сама не превратилась в Призрака, приклеившись к Стене» [1]. И далее Призрак произносит нечто вроде завещания, что он будет обитать до тех пор, пока какая-нибудь девица не будет сфотографирована в полный рост, а именно: «Чтобы были видны и туфли, и на губах помада» [1].

Кэрролл иронично высмеивает как начинающих фотографов, чьи первые фотоопыты были далеки от совершенства, так и самих портретируемых, воспринимавших обрезанность своих тел как недостаток. Достаточно вспомнить некоторые картины импрессионистов (например, Э. Мане. Концерт в кафе, 1879; Э. Дега. Танцовщица с букетом, 1880 и др.), схожие по композиции, с фотографиями, когда люди, предметы изображены / запечатлены обрезанными либо частично перекрытыми иными предметами, что никоим образом не умаляет ценности изображения, а, напротив, говорит о стремлении художника / фотографа отразить окружающую действительность.

В рассказе подчеркивается «чуждость» Химеры (Chimera), как пишет Кэрролл, машины, с помощью которой Лоренцо «сделал много картин, каждую за единый момент времени, за какой Человек может и оглянуться не успеть» [1]. Тем самым утверждается способность фотографа запечатлеть мимолетное и преходящее.

Начиная с этого рассказа, Л. Кэрролл фокусирует свой взгляд на фотографе, которого он называет Художником, Живописцем (в разных переводах) (Artist), пишет с заглавной буквы и возводит в ранг творца, создающего незыблемость в вечности. Именно так Кэрролл обозначает себя на карточке, рядом с именем, которую передает английскому поэту и лорду Альфреду Теннисону в надежде запечатлеть его на фото. Это свидетельствует о явной позиции Л. Кэрролла в долгом споре между живописью и фотографией, который разгорелся в 1850–1860-х годах: многими искусствоведами оспаривалось мнение, что фотография может быть искусством, а фотограф, соответственно, художником.

Достаточно вспомнить обзор-филиппику Парижского Салона (1859) Шарля Бодлера, где раздел «Современная публика и фотография» посвящен техническому новшеству, которое способствовало «внедрению и укреплению нелепых понятий и уничтожению остатков возвышенного в мироощущении французов. ...

Фотография стала прибежищем неудавшихся художников, малоодаренных или слишком ленивых недоучек, и вследствие этого всеобщее увлечение ею не только приобрело характер ослепления и слабоумия, но было окрашено неким злорадством» [2, с.188]. Многие известные личности высоко оценивали фотоработы Кэрролла, особенно Данте Габриель Россетти.

Фантастичность в рассказе создается не только за счет мистического сюжета и мира духов, но и за счет авторской игры временами: в центре средневекового сюжета находится достижение конца 30-х годов XIX века. Можно предположить, что этот прием работает с целью передачи первоначального отношения людей к камере как к нечто необычному и таинственному, способному зафиксировать миг в вечности. Французский писатель Оноре де Бальзак побаивался фотографии и считал, что всякое природное тело «состоит из серии призраков, лежащих в виде тончайших слоёв один над другим, и каждый светописный портрет „снимает“ один такой слой, вот почему многократное повторение процедуры грозит живому существу значительной потерей его субстанции» (так записал его слова знаменитый фотограф и карикатурист Феликс Надар).

Претензии фотографии на нечто большее, по сравнению с живописью, породили в обществе того времени страх, неприязнь и горячие споры о причислении фотографии к искусству.

Рассказ «Фотограф на съемках» (1860) написан в форме дневника фотографа, описывающего два дня из своей жизни, когда он должен был запечатлеть многочисленную семью. Сделав несколько снимков с отцом семейства, матерью, младенцем (17 проб), тремя дочерьми и двумя сыновьями, главный герой буквально за считанные минуты влюбляется в старшую дочь Амелию, красоту которой он пытается запечатлеть на фотоснимке: «Я сфотографирую эту женщину или погибну!» [1] – обещает он сам себе. После того как все семейство было запечатлено на общей фотографии, рассказчик обнаруживает, что его Амелия помолвлена и его надежды тщетны.

В рассказе представлена типичная викторианская семья, тщательно подготовившаяся к приезду фотографа и желающая запечатлеть свои лики и тем самым закрепить свой общественный статус. И здесь насмешка автора очевидна. Легко представить их изумление, когда долженствующее «тепло домашнего очага с аллегорией» оборачивается неудачами.

Похоже, у отца семейства, как красочно пересказывает Нина Михайловна Демурова, «в горле застряла кость и он изо всех сил борется с удушьем, обратив глаза на кончик своего носа. Фотограф хочет его переснять, но остальные хором заявляют, что фотография верно запечатлела его обычное выражение» [3]. Затем очередь доходит до матери семейства. Усаживаясь для снимка, она с глупой улыбкой сообщает, что «в юности очень любила театр» и что «хотела бы сняться в образе одной из своих любимых шекспировских героинь». Однако она никак не может вспомнить, какую именно героиню имеет в виду, хотя и нарядилась в шелковое голубое платье, накинула шотландский шарф на плечо, жабо времен королевы Елизаветы и взяла в руку охотничий хлыст... [3].

Но эта «Чудо-машина» возвращает только деформированные маски. Легко представить их разочарование против такого наглого отражения действительности – правды факта.

Стихотворение «Гайавата фотографирует» было издано в журнале «Трейн» (The Train) в 1857 году и является подражанием известной эпической поэме американского поэта Генри Лонгфелло «Песнь о Гайавате» (1855).

Тема стихотворения заложена уже в его названии – процесс фотографирования, подразумевающий наличие как фотографирующего, так и фотографируемого. Кэрролл иронично описывает процесс фотографирования легендарным вождем американских индейцев Гайаватой одного многочисленного викторианского семейства.

Комический эффект стихотворения создается за счет нескольких сюжетных ситуаций.

Первая из них связана с тем, что мудрый и могучий индеец Гайавата стал фотографом, постигнув все трудности этого искусства – достижение людей белой расы. В его руках такие приспособления, как фотокамера, футляр, шарниры, тренога, полог, являются предметами, позволяющими создать «сверхъестественное действие».

Вторая ситуация связана с усилиями каждого члена викторианской семьи предстать на фото в самом что ни на есть лучшем виде: «Вся семья пред ним предстала. Все по очереди, чинно. Перед тем, как сняться, каждый Предлагал ему, как лучше, Как получше выбрать позу» [1]. Отец семейства хотел быть запечатленным рядом с греческой колонной в героической позе, подобно Бонапарту, держа в руке свиток и простирая взгляд в пространство.

Его супруга «Перед камерой предстала, Разодетая в брильянты И в атлас, в таком наряде Краше, чем императрица. Грациозно боком села, Вся исполнена жеманства И с огромнейшим букетом, Большим, чем кочан капусты. Так она, готовясь к съемке, Все болтала и болтала, Как мартышки в чаще леса» [1].

Следом стараются старший сын, «Славный Кембриджа питомец», дочери и младший сын, который «Перед камерой явился. Был настолько он взъерошен, Круглолиц и непоседлив... Что на фото, как ни странно, По сравнению с другими Получился он неплохо, Пусть хотя бы и отчасти» [1].

И вот напоследок Гайавате удастся сделать удачный снимок в тот момент, когда «Каждый был самым собою». Однако никто из них этого не оценил, кроме самого фотографа: «... снимок был ужасен, Как в каком-то сне кошмарном. «Что за жуткие гримасы, Очень глупые и злые – Так любой нас сразу примет (Тот, который нас не знает) За людей весьма противных» [1]. Гайавата, потеряв терпение, как можно скорее покидает это добродетельное семейство, сев на самый скорый поезд.

В Викторианскую эпоху семейные снимки были особенно популярны: каждый желал быть увековеченным в самом что ни на есть респектабельном виде. На примере этой, казалось бы, банальной ситуации Л. Кэрролл поднимает одну из насущных проблем фотографии – соотношение факта, непосредственно запечатленного на кадре, с тем, что осталось за пределами снимка, его внутрен-

няя сущность, как он был «сделан». Как показывает действительность, далеко не всегда фотография выражает правду события. И Викторианская эпоха тому образец. Л. Кэрролл уважительно называет фотографа Гайавату «фотохудожником» (a photographic artist), к коим причислял и себя: фотография была не просто его хобби, но призванием в течение двадцати четырех лет. При этом он не только фотографировал, но и сам проявлял пластинки и делал последующую печать.

В рассказах Кэрролла представлены, пользуясь терминологией французского литературоведа и философа Ролана Барта, *operator* – это сам фотограф, референт – тот, кого фотографируют, и *spectator* – все мы, кто просматривает эти фотографии [7, с.18]. Для нас, читателей, эти фотографии представлены в виде фотоэкфрасиса, выполняющего ряд функций: сюжетообразующую, композиционную, психологическую, характерологическую и жанроопределяющую.

Таким образом, Л. Кэрролл был одним из лучших фотографов Викторианской эпохи, а его фотографии детей по сей день считаются лучшими в XIX веке. Удивительно тонко сочетая в себе талант фотографа и писателя, в сборнике «Необычная фотография. Сочинения о фотографах и фотографиях» он отразил особенности восприятия фотоискусства в Викторианскую эпоху с иронической точки зрения. Тем самым еще тогда он сумел уловить одну из основных философских проблем фотоизображения – антиномию внешнего, поверхностного и закадрового планов, которая ляжет в основу и станет художественной доминантой фототекстуального романа конца XX – начала XXI века.

Библиографический список

1. Кэрролл Л. Необычная фотография. Сочинения о фотографах и фотографиях. URL: <https://avidreaders.ru/read-book/neobychnaya-fotografiya-1.html> (дата обращения: 25.10.2020).
2. Бодлер Ш. Об искусстве: пер. с фр. [Вступ. ст. В. В. Левика; послесл. В. Мильчиной; коммент. Ю. Стефанова]. М.: Искусство, 1986. С. 188.
3. Демурова Н.М. Льюис Кэрролл. М.: Молодая гвардия, 2013. URL: https://royallib.com/book/demurova_nina/lyuis_kerroll.html (дата обращения: 07.11.2020).
4. Mark Richards. Lewis Carroll: Photography on the Move. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/13555502.2017.1303279>
5. The complete works of Lewis Carroll / With ill. by John Tenniel. = London: Bracken books, 1994. 1165 p.
6. Rosella Mallardi. The Photographic Eye and the Vision of Childhood in Lewis Carroll // Studies in Philology. Vol. 107. No. 4 (Fall, 2010). P. 548–572.
7. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесловие и комментарии М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 190 с.

ОБРАЗ ТУРИНА ТУРАМБАРА ИЗ РОМАНА ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА «ДЕТИ ХУРИНА» КАК ЭПИЧЕСКОГО ГЕРОЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЭПОХИ

THE IMAGE OF TURIN TURAMBAR
FROM J. R. R. TOLKIEN'S NOVEL «CHILDREN OF HURIN»,
AS AN EPIC HERO OF THE MEDIEVAL ERA

А.Д. Попова

A.D. Popova

Научный руководитель **О.А. Шереметьева**
Scientific adviser **O.A. Sheremetyeva**

Турин Турамбар, эпический герой, мотив судьбы, Дж. Р. Р. Толкин, фэнтези.

В статье рассмотрен неоконченный роман Дж. Р.Р. Толкина «Дети Хурина», а конкретно: взаимосвязь образа Турина Турамбара с образами эпических героев литературы предшествующих времен. Определены их общие черты и реализация этих черт в конкретном тексте. Особое внимание обращается на мотив судьбы в образе Турина Турамбара.

Turin Turambar, motif of fate, J. R. R. Tolkien, fantasy.

The paper considers J. R. R. Tolkien's unfinished novel «the Children of Hurin», specifically: the relationship of the image of Turin Turambar with the images of epic heroes of literature of previous times. Their common features and the implementation of these features in a specific text are defined. Special attention is paid to the motif of fate in the image of Turin Turambar.

Роман «Дети Хурина» последний в творчестве Дж. Толкина. Автор не успел его закончить, его завершает Кристофер Толкин, сын писателя. Он создал роман на основе сказания, которое было приведено Дж. Толкином в «Сильмариллионе», и карандашных набросков, созданных в начале XX века.

На данный момент произведение еще недостаточно исследовано в современном литературоведении. Интерес представляют статьи С. Таскаевой «История Турина: попытка реконструкции истории замысла» и О.Н. Валовень «Художественные особенности образа Турина Турамбара в произведении Джона Р. Р. Толкина „Дети Хурина“».

Турин Турамбар – главный герой романа, в котором можно найти черты образов таких эпических героев, как Куллерво и Сигурд из «Саги о Вельсунгах». В 1936 году Раглан Лорд напечатал книгу под названием «Герой», где он выделил основные черты биографии эпических героев. Он сравнил образы эпических героев, сведения об их родителях и об их жизни в детстве. Рассмотрим образ Турина и его семьи, обращаясь к этой работе.

Турин рождается не простым ребенком в необычной семье. Матерью Турина является Мордвен, дочь Барагунда, сына Бреголаса из Дома Беора. Именно она является близкой родственницей Берена Однорукого, зятя Элу Тингола, короля

Дориата. Отец Турамбара, Хурин, был из рода Хадора Златовласого, правителя эдайн (так на языке эльфов назывались люди, которые служили им).

После рождения необычного младенца часто возникает угроза для его жизни со стороны родственников или неприятелей. Турин не был похищен, но был тайно увезен в Дориат, где воспитывался Элу Тинголом, который назвал Турина своим приемным сыном.

Как многие герои древности, Турин сам стремится в бой, следуя своему предназначению. Однако Турином движет не только желание воинской славы, но и чувство любви к родному дому, а также долг перед родным ему Дор-Ломином. Особую роль играет жажда мести: «Героем движет желание осуществить принесенную им в детстве клятву: „Ты, что калечишь Средиземье, кабы мне повстречаться с тобою лицом к лицу и искалечить тебя так же, как господин мой Финголфин” [1, с. 17].

С образом Сигурда Турина связывает мотив «проклятия». Проклятие Турамбара заключается в том, что он возвращается в разрушенный отчий дом, соблазняет свою сестру и гибнет, бросившись на меч. В опере Рихарда Вагнера «Валькирия» Зигмунд и Зиглинда напоминают Турина и Ниэнор. Зигмунд представляется в опере именем Wehwalt, Запятнанный Кровью так же, как сын Хурина называет себя в Нарготронде. Интересно сопоставить имена двух эпических героев. В переводе с исландского имя Сигурд обозначает то же самое, что и имя Турамбар в переводе с квэнья, т. е. Победитель Судьбы. Интерес представляет и другая параллель: на могиле Турина написано «Погибель Глаурунга», а прозвище Сигурда гласит «Погибель Фафнира».

Судьба главного героя определяется при его рождении. Турин – сын правителя из знатной семьи, рожденный в годы войны со злом, которое начинает преследовать его.

Однако судьба выступает не только как злой рок, иногда она благоволит главному герою. В детстве Турина берет к себе на воспитание Тингол. Но потом как бы ни старался герой убежать от рока, у него ничего не получается. Он пытается менять имена. Выбирает имя Турамбар, что обозначает «Победитель Судьбы», но все оказывается тщетно. Злой рок довлеет не только над ним: «Каждый, к кому приближается сын Хурина, испытывает тяжесть рока, довлеющего над ним. Отступает Турин и рок отступает [1].

Обычно перед эпическим героем стоит серьезный выбор. Такой герой часто совершает трагическую ошибку, которая приводит либо к гибели тех, кого он любит, либо к падению города, в котором он живет и к которому привык. Эту катастрофу можно было бы избежать, но из-за гордости, упрямства или понятий чести эпического героя она становится неизбежной.

Так и в произведении в Нарготронд приходят представители Ульмо, которые просят Ородрета разрушить мост. Но Турин с гордостью и упрямством убеждает короля не верить посланцам, чем губит город. Именно по этому мосту впоследствии приползет Глаурунг в Нарготронд, чтобы уничтожить его и забрать себе все сокровища эльфийских королев.

Со смертью героя мотив судьбы не прекращает свое действие. В «Сказании о Турамбаре» говорится о обожествлении Турина и Ниэнор. Они вступают в огненную купель, которую Урвенди и ее девы сотворили еще до первого восхода солнца, и там смывают с себя скорбь и позор прошлой жизни.

Это очень интересный мотив, который напоминает мифы о Деметре и Изиде. Мотив выжигания смертной природы человека. Пророчество гласит, что Турамбар встанет в первых рядах вместе с Эонвэ (вестником Манвэ) и Мелькор с драконами проклянут меч Турина Мормакиль. Существуют и более поздние версии о Дагор Дагоррат (это последняя, апокалипсическая битва в мифологии Толкина). Именно Турин в последнем сражении с Мелькором нанесет ему смертельный удар своим мечом Гуртангом. Так будут отомщены не только дети Хурина, но и все люди, которых когда-то замучил Моргот.

Таким образом, Турин Турамбар продолжает традицию эпических героев скандинавского и древнегерманского эпосов. Этим персонажей объединяют черты характера, образ действий, личная судьба (необычное происхождение, угроза для жизни, злой рок). Подобные черты, свойственные эпическому герою, помогают Дж. Р.Р. Толкину с большей точностью раскрыть мотив судьбы, который берет свое начало в англосаксонском, древнегерманском и скандинавском эпосах, а также воссоздать эпоху Средневековья.

Библиографический список

1. Валовень О.Н. Художественные особенности образа Турина Турамбара в произведении Джона Рональда Руэла Толкина «Дети Хурина» (2007) // Вестник БДУ. Серия 4, 2015. № 1. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=24191358>
2. Дети Хурина: Нарн и Хин Хурин: Повесть о детях Хурина / Джон Рональд Руэл Толкин; под ред. К. Толкина; пер. с англ. С. Лихачевой. М.: АСТ, 2015. 313, [7] с.
3. Сильмариллион: [фантастический роман] / Джон Рональд Руэл Толкин; пер. с англ. С. Лихачевой. М.: АСТ, 2016. С. 294–339.
4. Таскаева С. История Турина: попытка реконструкции истории замысла. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/anariel2.shtml>

ПОЛИФОНΙΑ КАК ПРИЕМ ЖАНРОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА ТОМАСА ЛАВА ПИКОКА «УСАДЬБА ГРИЛЛА»

POLYPHONIA AS A RECEPTION OF GENRE ORGANIZATION IN THE NOVEL OF THOMAS LOVE PEACOCK “GRYLL GRANGE”

О.А. Пудова

O.A. Pudova

Научный руководитель С.Г. Липнягова
Scientific adviser S.G. Lipnyagova

Роман, полифония, полифонический роман, жанр, жанровая организация, Томас Лав Пикок, «Усадьба Грилла», Рождество.

В статье рассмотрена полифония как сочетание различных жанровых форм в романе Т.Л. Пикок «Усадьба Грилла». Отмечается, что в романе слиты воедино, образуя единое повествовательное пространство, различные романские жанры – любовный роман, сатирический роман, формы интеллектуального, философского, готического, психологического романов, «роман с ключом», роман-беседа. Присутствуют также жанровые элементы других родов литературы – лирики и драмы. Жанровая полифония в романе Т.Л. Пикок выступает как нарративная стратегия, как способ организации текста, как своеобразное технологическое средство, позволяющее автору творчески соединить различные планы повествования, жанры и даже роды литературы.

Novel, polyphony, polyphonic novel, genre, genre organization, Thomas Love Peacock, «Gryll grange», Christmas.

The article deals with polyphony as a combination of various genre forms in the novel by T.L. Peacock «Gryll grange». It is noted that in the novel merged into one, forming a single narrative space, various novel genres – a love story, a satirical novel, forms of intellectual, philosophical, gothic, psychological novels, “novel with the key”, novel-conversation. There are also genre elements of other kinds of literature – lyrics and dramas. Genre polyphony in the novel of T.L. Peacock acts as a narrative strategy, as a way of organizing the text, as a kind of technological tool that allows the author to creatively combine various narrative plans, various genres and even kinds of literature.

Представление о полифонии как важнейшем понятии литературоведения обязано своим становлением М.М. Бахтину, который заговорил о формировании во второй половине XIX века нового романного жанра – полифонического романа.

Термин «полифония» до исследований М.М. Бахтина был только принадлежностью музыкального искусства, где он и сегодня обозначает «вид многоголосия, представляющий собой сочетание в одновременном звучании двух и более мелодий» [3, с. 432].

Ценность полифонии в рамках литературного произведения заключается в многоаспектности трактовки, глубины и полифункциональности самого произведения. Использование полифонии как приема организации текста, использование преимуществ разных жанровых форм и творческого соединения различ-

ных планов повествования позволяет говорить о полифонии как особой авторской стратегии, оригинальности художественного метода автора.

Одним из таких авторов, создающих новую синтетическую форму романного жанра, является Т.Л. Пикок.

Последний роман Пикока «Усадьба Грилла» является одним из ярчайших произведений второй половины XIX века и, несомненно, произведением новаторским с точки зрения полифонической структуры.

В первую очередь, в романе «Усадьба Грилла» привлекает внимание жанровая модификация – переплетение в его жанровой структуре различных компонентов. В произведении сильна любовная линия, присутствуют несколько влюбленных пар, отношения которых составляют важную часть сюжета и которые в конце произведения женятся.

В.Н. Чечелева анализирует в тексте романа элементы «старой комедии» (Old Comedy), а также отмечает, что произведение «содержит память о многих жанрах: пире (симпозиуме), театральном романе, комедии, любовном романе, рождественском жанре» [6, с. 87].

Под старой комедией подразумевается комедия Аристофана. В сюжете романа «Усадьба Грилла» важным моментом является решение героев сделать постановку комедии Аристофана в домашнем театре накануне Рождества. С этого момента старая комедия входит не только в сюжетный и содержательный планы романа, но и в его жанровый план. Само повествование разворачивается в духе Аристофана – легко, порой парадоксально.

Уже то, что жанровая природа романа определяется исследователями по-разному, выводит нас на представление о его жанровой неоднородности и связанной с нею полифонии. И.А. Орешина говорит применительно к «Усадьбе Грилла» о жанровой форме «роман с ключом».

«Роман с ключом» – интеллектуальный роман, требующий от читателя размышлений над «ключами», скрытыми автором в тексте, над сложными ассоциациями, неомифологизмом. Это одновременно философский и культурно-символический роман [4, с. 6].

«Усадьба Грилла» содержит и элементы пародии на жанр готического романа. С подлинным мастерством Т.Л. Пикок изображает ряд картин готического плана, вплетенных в общую ткань повествования, например, рассказ об испытаниях святой Катарины в главе IX или рождественские рассказы в главе XXXIV: *«И как только она это сказала, она тотчас упала мертвая. Тогда открыли гроб и там нашли железное кольцо и золотой кубок, подаренный ей возлюбленным. Тот от горя и ужаса немедля покончил с собой»* [5, с. 244]. Однако характерных для готики таинственных преступлений и демонических героев в произведении нет, а готические элементы носят вставной характер и противостоят общему тону романа – в целом оптимистическому, радостному.

В жанровой организации романа «Усадьба Грилла» важным элементом является роман-беседа (роман-диалог) – философская и интеллектуальная романная разновидность. В романе-беседе важными являются диалоги героев, в которых

они высказывают свое мнение о различных вопросах. Роман Т.Л. Пикока начинается диалогом и заканчивается им, более того, писатель обилием диалогов достигает эффекта театрализации и драматизации повествования.

Роман-беседа как жанровая форма способствует вовлечению читателя в повествование, появлению у него ощущения живого общения с автором и его героями, а мнения героев, высказываемые в ходе бесед, звучат как полифонические элементы.

Поскольку ключевым содержательным моментом повествования становится постановка пьесы в домашнем театре, то жанровые трансформации наблюдаются не только в пределах эпических жанров, но и в плоскости литературных родов. От эпоса постепенно происходит переход к драме с ее жанрами. Сам текст романа во многом схож с текстом пьесы, например, многие диалоги построены как драматические.

Лирические жанровые формы также включены в текст. Герои цитируют стихи различных поэтов – Р. Бернса, Дж. Мильтона, Г. Лонгфелло и др. Рассуждения о поэзии становятся элементами романа-беседы: «*Нет поэта, более верного природе, нежели Бернс, и менее ей верного, нежели Мур*» [5, с. 225], а сами стихи врываются в текст как лирические жанровые элементы.

Прием полифонии как жанровой организации романа Т.Л. Пикока «Усадьба Грилла» позволяет говорить о постоянной смене плоскости повествования. Поскольку для каждого жанра характерны «своеобразная композиция, образность, речь, ритм» [1, с. 106], то смена жанров ведет за собой значительные трансформации на всех уровнях текста, и для читателя такие изменения становятся своеобразной игрой. Одновременно эти модификации связывают между собой различные компоненты текста и организуют пространство романа в целом.

Анализ полифонии в романе «Усадьба Грилла» приводит нас еще к одному музыкальному понятию, нашедшему интерпретацию в художественном тексте, – понятию контрапункта как «одновременного сочетания двух и более самостоятельных мелодий, линий в разных голосах» [3, с. 268]. Полифония формирует пространство, в котором различные мелодии и голоса (а также жанровые формы) начинают сочетаться, приводя к контрапунктированию. Одним из контрапунктов романа становится образ рождества как сюжетного момента, позволяющего автору объединить различные жанровые формы.

Итак, жанровая полифония служит приемом организации повествования в романе Т.Л. Пикока «Усадьба Грилла». В романе сочетаются различные варианты романного жанра – любовный роман, сатирический, философский, интеллектуальный, психологический и др., а также жанровые формы других родов литературы – драмы и лирики. Организация полифонического романа такова, что различные жанровые элементы повествования художественного произведения сливаются в органичное пространство, по-новому организуют структуру романа. Кроме того, полифония как прием организации текста становится особой авторской стратегией повествования романа Пикока, которая, наряду с ведущими мотивами, например, мотивом Рождества, придает тексту целостность и создает его неповторимое своеобразие.

Библиографический список

1. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева; редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.
2. Маринина И.А. Типология и функционирование номинаций персонажей в полифоническом повествовании (на материале романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Самара, 2003. 18 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
4. Орешина И.А. «Романы с ключом» Т.Л. Пикока: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Самара, 2011. 19 с.
5. Пикок Т.Л. Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла. М.: Наука, 1988. 424 с.
6. Чечелева В.Н. Old comedy в романе Т.Л. Пикока «Усадьба Грилла» (1860–1861) // EXPERIMENTA LUCIFERA: Сб. мат. IV Поволжского науч.-мет. семинара. – Н. Новгород: Ю.А. Николаев, 2007. С. 87–88.

ВЕЩНЫЙ МИР, КАК ОСНОВА РАССЕЯННОГО НАРРАТИВА ИНТЕРАКТИВНО-ВИЗУАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: СПЕЦИФИКА ЛАВКРАФТИАНСКОГО ХОРРОРА BLOODBORNE

SCATTERED NARRATIVE IN BLOODBORNE GAME: THE STATEMENT OF THE PROBLEM

А.И. Рыхва, Р.В. Морозов

R.V. Morozov, A.I. Rykhva

Научный руководитель С.Г. Липнягова
Scientific adviser S.G. Lipnyagova

Лавкрафтианский хоррор, космический хоррор, нарратив, игровой нарратив, видеоигры, вещный мир, классификация.

В статье продолжается анализ нарративных особенностей игры «Bloodborne», как специфического интерактивно-визуального текста и элемента лавкрафтианского метатекста.

Lovecraftian horror, cosmic horror, narrative, game narrative, video games, the real world, classification.

The article continues the analysis of the narrative functions of the game «Bloodborne» as a specific interactive-visual text and an element of Lovecraftian metatext.

В статье, продолжающей исследование «Рассеянный нарратив в игре «Bloodborne»: к постановке проблемы», нами дано расширенное представление о явлении рассеянного нарратива, свойственного специфическому интерактивно-визуальному тексту Bloodborne как элементу лавкрафтианского метатекста.

Под рассеянным нарративом мы понимаем явление рассеивания сюжетных и сюжетообразующих элементов произведения по всему его художественному пространству, обуславливающее необходимость отыскания их агентом-реципиентом и восстановления сюжетных линий самостоятельно, без помощи полноценного нарратора, а также определяющее повышенную значимость в таком произведении вещного мира. В некотором смысле под рассеянным нарративом подразумевается неготовность произведения легко раскрываться перед аудиторией, т. е. особый тип кодирования сюжетной информации.

Рассеянный нарратив Bloodborne можно назвать примером деконструкции, расслаивания и структурной перестройки, не только изменяющей восприятие произведения реципиентом-игроком, но и представляющей таким образом новый путь построения произведения.

В качестве важнейших элементов рассеянного нарратива «Bloodborne» как интерактивно-визуальной репрезентации лавкрафтианских текстов выступают: вещный мир; система персонажей; локации – специфически организованное художественное пространство; реципиент, подвергающийся двойному кодированию.

Первые три предполагают взаимодействие с игроком посредством его аватара, последний и вовсе включает внешнего игрока в структуру произведения как субъект рецепции, способный воздействовать на произведение. Однако базисом рассеянного нарратива, определяющим вообще возможность его осуществления, выступает именно вещный мир произведения.

Роль вещного мира и дизайна локаций в рассказывании истории игрой повышена в силу того, что данные элементы нарратива окружают персонажа игрока всегда и попросту не могут не нести определенной нарративной нагрузки; персонаж игрока находится в непрерывном взаимодействии с окружающим его предметным миром художественного пространства произведения.

Различные предметы в играх, как правило, наделены тремя основными функциями: передача игроку информации об игровом персонаже, который являлся владельцем данного предмета; символическое отражение характера, личности персонажа, являющегося владельцем данного предмета; ключ / инструмент, при помощи которого персонаж игрока взаимодействует с другими элементами вещного мира произведения, достигая определенных целей. Часто эти функции сочетаются. Однако в большинстве игр предметы выступают в качестве вспомогательных нарративных средств, а основная история рассказывается полноценным нарратором: иногда это некто всезнающий, остающийся за кадром, уподобленный классическому нарратору Диккенса («Tine»); в других случаях – часто – нарратором выступает персонаж игрока, общающийся как бы сам с собой, но обращающийся к игроку на протяжении всей игры («Ведьмак 3: Дикая Охота»). Вещный мир в таких играх, несомненно, сохраняет некоторую значимость, однако в число важнейших нарративных средств не входит, поскольку основная история рассказывается не посредством предметов.

В «Bloodborne» мы наблюдаем обратное явление: полноценный нарратор отсутствует, остов сюжета не располагается в центре поля внимания игрока, а разбит на множество фрагментов и разбросан по всему художественному пространству игры; сюжетные ответвления, в свою очередь, не нанизываются на стержень и не крепятся к нему, подобно ветвям, а так же разрознены и рассеяны. Сведения, необходимые игроку для восстановления разбитого, содержатся преимущественно в описаниях предметов.

Так, одним из ключевых в игре является особенно редкий расходимый предмет – одна треть пуповины. Всего в «Bloodborne» таких предметов четыре. Внешний дизайн и функции их идентичны, различны лишь описания и, соответственно, сюжетное происхождение. Нахождение и применение персонажем игрока третьей пуповины в значительной степени определяет концовку основного сюжета игры. Использование трех третей пуповины открывает секретную концовку. Три трети пуповины не образуют единую пуповину. Наличие четвертой трети пуповины объясняется тем, что последняя находится в измерении людей, тогда как три остальные – в пространстве, подчиненном Великим. Пуповина представляет собой некоторого рода проводник, соединительный канал между этими двумя мирами для детей, рожденных от смешения крови человека и Велико-

го. Соответственно, охотник – персонаж игрока, – используя озарение, получаемое при применении третьей пуповины, способен приблизить свой разум к Великим, возвыситься.

Совершенно очевидно, что восприятие, выделенное нами выше в числе значимых элементов явления рассеянного нарратива в «Bloodborne», совершенно невозможно без воспринимаемых фактов. Специфично выстраиваемая система персонажей между тем также не может быть воспринята и понята игроком как система без содержащейся в описаниях предметов информации. Наконец, основная часть геймплейного взаимодействия персонажа игрока с художественным миром произведения становится принципиально невозможной, если из него исключить предметы.

Таким образом, вещный мир является основой рассеянного нарратива «Bloodborne», поскольку функционирование других элементов последнего без него невозможно, а основная сюжетная и несюжетная информация заключена именно в описаниях предметов. Данный факт не представляется новым открытием, что совершенно очевидно; однако в контексте данной работы он представляет определенную значимость.

А.Д. Смольников отмечает значительное преимущество приема повествования через окружение, которое заключается в постоянном соединении его с игровым процессом; в отличие от вставочных текстовых блоков или видеороликов, такое повествование сопутствует персонажу игрока всегда. Если рассматривать игру как определенным образом организованное пространство, то повествование через окружение является одним из наиболее органичных и эффективных нарративных средств.

Вещный мир выступает основой явления рассеянного нарратива в «Bloodborne», поскольку качественное системное функционирование других элементов последнего – условного нарратора и рецепции внутриигровых событий и фактов, системы персонажей и геймплейного взаимодействия персонажа игрока с художественным миром игры – зависит именно от него и определяется его функционированием.

Библиографический список

1. Галанина Е.В., Акчелов Е.О. Виртуальный мир видеоигры: культурфилософский анализ // *Философская мысль*. 2016. № 7. С. 97–111.
2. Ефимова Н.И., Золотова Т.А. Фольклорные и литературные аллюзии в компьютерных играх: сб. ст. в честь М. П. Чередниковой. М.: Лабиринт, 2010. С. 58–64.
3. Самойлова Е.О., Шаев Ю.М. Компьютерные игры как виртуальный нарратив // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение // Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2016. № 2 (64). С. 171–173.
4. Смольников А.Д. Повествование через окружение: о художественных приемах в нарративах компьютерных игр // *Гуманитарная информатика*. 2017. № 12. С. 69–76.
5. Шмид В. Нарратология: Языки славянской культуры. М., 2008.

ОСОБЕННОСТИ СМЫСЛОВОЙ НАГРУЗКИ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В РОМАНЕ М. ЭТВУД «РАССКАЗ СЛУЖАНКИ»

PECULIARITIES OF THE MEANING OF PROPER NAMES IN M. ATWOOD'S "THE HANDMAID'S TALE" NOVEL

А.А. Рябова

A.A. Ryabova

Научный руководитель Н.С. Зелезинская
Scientific adviser N.S. Zelezinskaya

Антиутопия; аллюзивность; имя собственное; антропоним; семантика имени собственного.

В статье исследуется лингвокультурологический потенциал имен собственных, задействованных в романе Маргарет Этвуд «Рассказ служанки», и их роль в формировании денотативного, концептуального и эмотивного содержания текста.

Proper name; anthroponym; semantics of a proper name; dystopia.

The article examines the linguocultural value of the proper names in Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale" novel and their role in the formation of the denotative, conceptual and emotive content of the text.

Роман канадской писательницы и феминистки Маргарет Этвуд «Рассказ служанки» был впервые опубликован в 1985 году. Сама писательница характеризует свое творчество как спекулятивную фантастику [Watts 2003: 2], что векторно совпадает с современным направлением развития антиутопии.

Действие романа происходит в будущем и обращает внимание на проблемы объективной реальности, которые автор критикует с интеллектуальной и эмоциональной позиций. [Roemer 2010: 79] Роман фактически является ответом на попытку нивелировать успехи второй волны феминизма в Америке 1970-х годов, а также реакцией на развитие таких консервативных религиозных организаций как, например, Moral Majority и Focus on the Family. В XXI веке тема, затронутая в романе, казалось бы, утратила свою актуальность. Тем не менее, в 2017 году вышел одноименный сериал, что может быть обусловлено ужесточением законов касательно аборт в США.

Как и в случае с ранее рассмотренными нами антиутопиями «О дивный новый мир» О. Хаксли [Рябова 2019], «1984» [Рябова 2020] и «Скотный двор» Дж. Оруэлла [Рябова 2020], роман Маргарет Этвуд демонстрирует свойственный жанру высокий лингвокультурологический потенциал ИС. Мы разделили все ИС на три группы: 1. Названия социальных групп; 2. Имена Служанок; 3. Имена Служанок из их «прежней» жизни, а также имена других значимых персонажей.

Повествование в романе ведется от первого лица протагониста, относящейся к социальной группе Служанок (англ. – Handmaids) – женщин, не потерявших репродуктивную функцию после экологической катастрофы. Выбор повествования помогает автору избегать номинации относительно главной героини, с одной стороны формируя образ женщины в обществе христианского фундаментализма, а с другой – обезличивая ее. Название группы *Handmaid* является эвфемизмом, поскольку сглаживает основное предназначение способной к зачатию женщине Галаада – фактически сексуальное рабство. *Handmaid*, согласно Оксфордскому словарю, имеет два значения – 1. a female servant и 2. a subservient partner or element [Oxford Dictionary 2020], и ни одно из них не совпадает с контекстуальным.

Но как зовут главную героиню мы так и не узнаем. Минус-прием играет важную роль для понимания произведения: ожидаемого читателем имени нет, а вместо него использованы средства повторной номинации – «она», «женщина» – чтобы подчеркнуть незначительность женского пола и главной героини в частности.

Handmaid – не единственный социальный класс Галаада. Люди могут относиться к классам *Commander*, *Wife*, *Handmaid*, *Aunt*, *Martha*, *Econowife*. Они создают уникальную номинацию, поэтому мы выделили их в первую группу. С одной стороны, этот прием используется для того, чтобы познакомить читателя с иерархической структурой Галаада, с другой – чтобы подчеркнуть раздробленность общества. Из них выделяется *Martha* ‘Марфа’ – класс женщин, выполняющих обязанности прислуги в доме, – название которого отсылает читателя к имени библейского персонажа Марфы, которая занималась приготовлением угощения для Иисуса. Через классы *Wife* ‘Жена’ и *Aunt* ‘Тетка’ раскрывается еще одна тема мизогинии со стороны женщин. Так, например, Жены контролируют Служанок и Марф в домах своих Командоров, а Тетки имеют абсолютную власть над Служанками в стенах тренировочного центра. [Callaway 2008] Одним из способов подчеркнуть власть класса *Aunts* стало добавление названия группы перед именем собственным (чего лишены служанки): *Aunt Sara*, *Aunt Elizabeth*, *Aunt Lydia*, *Aunt Helena*.

Ко второй категории относятся имена *Offred*, *Ofglen*, *Ofwayne*, *Ofwarren*, *Ofcharles*. Принадлежность выражается предлогом *of*, который в слиянии с именем владельца образует имя «собственное», что особенно подчеркивает прикладное назначение Служанок. Главная героиня (в данный отрезок своей жизни) зовется *Offred* – «принадлежащая мужчине по имени Фред» – и по своей форме напоминает слово *offered*, то есть *offered as a sacrifice* – «принесенная в качестве религиозного подношения»; так же как и *of red*, то есть *of red color*, или «красного цвета», как раз того, что закреплен за Служанками. Таким образом, мы видим, что обезличивание женщин реализуется через квазисобственные имена собственные. Интересно, что в переводе романа Грызуновой А.Б. данные квазисобственные имена образованы с помощью суффикса – ‘Фредова’, ‘Гленова’, ‘Уэйнова’, ‘Уорренова’, ‘Чарльзова’ – и своей формой напоминают славянские имена, что затрудняет формирование ассоциативных смыслов. К сожалению, при высоком уровне адекватности данного перевода, он не способен передать вышеописанные дополнительные семантические смыслы.

В третью группу вошли имена *Alma, Janine, Dolores, Moira, June, Rita, Cora, Luke, Nick, Angela*. Настоящие имена Служанок олицетворяют их прошлое и их личность, а потому для смысла романа важна не их форма, а само их наличие. Но женщинам приходится скрывать свои имена. Сообщить свое имя Другому – знак высшего доверия: *We learned to lip-read, ... In this way we exchanged names, from bed to bed: Alma. Janine. Dolores. Moira. June.* [Atwood 1985]

Интерес представляет и имя *Serena Joy* – Жена Командора, которому служит главная героиня. Имя *Serena* (лат. *serenus* – “clear, tranquil, serene”) означает «ясная, спокойная, безмятежная», в чем определенно есть доля иронии: *Serena Joy lets go of my hands. “You can get up now,” she says. “Get up and get out.” ... This is meant to be a time of silent meditation for her, but she’s not in the mood for that.* [Atwood 1985] В русском же языке ‘Яснарада’ имеет дополнительные ассоциативные компоненты, связанные со славянской культурой, что не соответствует лексической единице оригинала.

Подводя итог, необходимо отметить, что все рассмотренные нами имена собственные несут в себе множество имплицитных смыслов и ассоциаций и играют исключительную роль в формировании денотативного, концептуального и эмоционального содержания антиутопического произведения, раскрывая негуманность общественного уклада, тиранию, половую дискриминацию, ущемление прав личности и подавления индивидуальности.

Библиографический список

1. Рябова А.А. Аллюзивные антропонимы в романе Джорджа Оруэлла «1984» // Молодые исследователи – регионам: материалы Международной научной конференции. Вологда: ВоГУ, 2020. С. 227–229.
2. Рябова А.А. Особенности перевода аллюзивных антропонимов в антиутопиях (на материале притчи Дж. Оруэлла «Скотный двор») // Материалы XIII международной научной конференции. – Москва: МПГУ; Коломна: ГСГУ, 2020. С. 111–114.
3. Рябова А.А. Перевод имен собственных в антиутопии О. Хаксли «О дивный новый мир» // материалы IV Междунар. науч.-образоват. форума молодых переводчиков. Минск: БГУ, 2019. С. 260–266.
4. Atwood, Margaret. *The Handmaid’s Tale*. – Toronto: McClelland and Stewart, 1985. 311 p.
5. Callaway A.A. *Women disunited: Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale as a critique of feminism* // Callaway: SJSU Scholar Works [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=4501&context=etd_theses (дата обращения: 01.11.2020).
7. Roemer K. M. *Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias*, in Claeys, G. (Ed.), ‘The Cambridge Companion to Science Fiction’, Cambridge University Press, 2010. – 316 p.
8. Watts P. *Margaret Atwood and the Hierarchy of Contempt* // Watts: Rifiers.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rifiers.com/real/shorts/PeterWatts_Atwood.pdf (дата обращения: 30.10.2020).
9. *Handmaid* // Oxford English and Spanish Dictionary, Thesaurus, and Spanish to English Translator [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.lexico.com/definition/handmaid> (дата обращения: 01.11.2020).

«СТРАНА ВОЛОШИНСКИХ ПЕЙЗАЖЕЙ...» (О ЗАГАДКЕ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ М.И. ВОРОПАНОВОЙ)

**«THE COUNTRY OF VOLOSHIN LANDSCAPES...»
(ABOUT THE RIDDLE OF A POEM BY M. I. VOROPANOVA)**

Т.Н. Садырина

T.N. Sadyrina

М.И. Воропанова, волошинский пейзаж, интермедиальность.

В статье анализируется один из образцов пейзажной лирики М.И. Воропановой, в котором ключевым образом является «страна волошинских пейзажей» – Сибирь. Объяснить это неожиданное сравнение можно, зная пейзажное творчество М. Волошина и В. Сурикова. Личные впечатления и чувства лирической героини способствуют интермедиальному воплощению идеи стихотворения.

M.I. Voropanova, Voloshin landscapes, intermediality.

The article analyzes one of the samples of landscape lyrics by M. I. Voropanova, in which the key image is «the country of Voloshin landscapes» – Siberia. This unexpected comparison can be explained by knowing the landscape works of M. Voloshin and V. Surikov. Personal impressions and feelings of the lyrical heroine contribute to the intermediality implementation of the idea of the poem.

Профессор Марианна Ивановна Воропанова – Ученый и Педагог с большой буквы, была человеком аналитического склада ума, широчайшей эрудиции. В круг ее интересов входили не только европейская литература, но и русская поэзия. В Золотом веке особым научным вниманием и читательской любовью Марианны Ивановны было отмечено творчество А.С. Пушкина, а в Серебряном веке – А. Блока. Нам доводилось не раз слышать глубокие научные суждения о поэзии, интересные диалоги М.И. Воропановой с профессором и таким же ценителем и знатоком поэзии Валерией Каллистратовной Размахниной. Свои стихотворения М.И. Воропанова читала в кругу коллег, в минуты неформального общения. Тогда она из строгого литературоведа превращалась в лирического поэта, стихотворения которого преисполнены душевной теплоты, искренности, интересных жизненных наблюдений.

«Стихи идут со мною с детства, – признавалась Марианна Ивановна, – в них я привыкла выражать те оттенки мыслей и чувствований, которые в бытовой сфере нередко бывают заглушены «прозой жизни» и не всегда вписываются в строгую систему научного мышления» [2, с. 253]. Это признание из предисловия к публикации подборки стихотворений в литературном альманахе студентов и выпускников Красноярского государственного педагогического университета имени В.П. Астафьева. М.И. Воропанова всегда поддерживала студентов, пишущих стихи, учила основам стихотворства, долгие годы вела на факультете поэтический кружок.

У Марианны Ивановны есть ряд лирических пейзажных стихотворений, в которых воссоздан образ ее малой родины («Лето в деревне»), описаны южные края («Триолетты одесского лета») и образ заснеженной Сибири, согретый нежными чувствами воспоминаний о личном, минувшем, но дающем силы и вдохновения (цикл «Зима в Красноярске»).

Особо выделяется одно стихотворение Марианны Ивановны, о котором далее пойдет речь.

Красноярск. Дорога в аэропорт
*Страна волошинских пейзажей,
ужель ты стала мне родной?
Ужель рубец на сердце зажил,
и милой с детства стороной
уже не брежу я ночами,
не уношуся к ним мечтой,
но ненасытными очами
в себя вбираю образ твой.
Твои бескрайние просторы,
на горизонте – синь Саян
и акварельные узоры
твоих березовых полян.
Пусть непредвиденно. Пусть даже
как отсвет красоты иной...
Страна волошинских пейзажей,
ужель ты стала мне родной?*

Ритм, размер, интонация стихотворения совпадают, очевидно, преднамеренно со многими стихотворениями Максимилиана Волошина. Две начальные строки и повторяющиеся в финале – это риторический вопрос. Сибирь действительно стала родной для поэтессы. Если бы не заглавие, можно было бы предположить, что речь идет о Крыме, земле, которую с уверенностью можно считать страной волошинских пейзажей. Но лирическое чувство героини вызвано созерцанием сибирских просторов, и так назван именно сибирский край. На первый взгляд неожиданно, но убедимся, насколько точен и художественно оправдан этот поэтический образ.

Поэт, критик, художник, знаток европейской культуры Максимилиан Волошин входил в круг почитаемых М.И. Воропановой авторов. Она не раз бывала в Коктебеле, привозила знаменитые коктебельские камешки, которые становились не просто ее женскими украшениями, но культурными артефактами, символом ее верности Киммерии.

В буквальном смысле, волошинский пейзаж – это художественное отражение крымских красот: все оттенки синего и лилового моря, неба, прибрежных скал, красно-коричневых, терракотовых, бескрайние просторы солончаковых степей –

буро-желтых, серовато-зеленых, красота которых неочевидна обычному глазу, но эстетическим объектом они становятся властью художника.

Классический сибирский пейзаж Максимилиану Волошину был знаком по картинам В.И. Сурикова, с которым он был дружен и написал монографию «Суриков». Обращаясь к суриковским осенне-летним пейзажам, убеждаемся, что по колориту, свободной широте, перепадам высоты – ландшафту он действительно может быть сопоставим с крымским, несмотря на различие в климате и географических деталях (например, В.И. Суриков «Минусинская степь»). Лирическая героиня стихотворения «Красноярск. Дорога в аэропорт», не являясь сибирячкой по рождению, метафорически определяет сибирский край как «отсвет красоты иной». Этот отсвет – отражение в ее сердце, в ее поэтическом восприятии. Искусствоведческая оценка художественных созвучий между пейзажами Сурикова и Волошина – дело будущего. Простым зрительным восприятием можно убедиться, что они есть. Очевидно влияние суриковской художественной манеры на волошинскую пейзажную живопись. При этом ясно, что поэт М.И. Воропанова особым художественным чутьем улавливает эту связь и передает в определении «страна волошинских пейзажей». Интермедальность анализируемого стихотворения позволяет сближать поэзию и изобразительное искусство представителей разных эпох.

Сближающая идея жизни и творчества Марианны Ивановны Воропановой и Максимилиана Волошина – о земле как общем доме человечества, о всемирности культуры. А стихотворение М. Волошина «Я мысленно вхожу в ваш кабинет...» как нельзя лучше передает чувства, эмоции, пиетет, которые испытывают ученики и коллеги по отношению к профессору.

*Я мысленно вхожу в ваш кабинет...
Здесь те, кто был, и те, кого уж нет,
Но чья для нас не умерла химера,
И бьется сердце, взятое в их плен...
Бодлера лик, нормандский ус Флобера,
Скептический Франс, Святой Сатурн – Верлен,
Кузнец – Бальзак, чеканищики – Гонкуры...
Их лица терпкие и четкие фигуры
Глядят со стен, и спят в сафьянах книг.
Их дух, их мысль, их ритм, их бунт, их крик...
Я верен им...*

Библиографический список

1. Волошин Максимилиан. «Я был, я есмь...»: Поэзия. Проза. Статьи. Дневники. СПб.: Родник, 2017. 640 с.
2. Воропанова М.И. Стихотворения в сборнике «Нужные люди: альманах студентов и выпускников КГПУ им. В.П. Астафьева». Вып. 4 / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. Красноярск, 2008. 264 с.

МОТИВ ИГРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.В. ВАМПИЛОВА

THE MOTIVE OF GAME IN THE A. VAMPILOV'S WORKS

Д.В. Симакова

D.V. Simakova

Научный руководитель Т.Н. Садырина
Scientific adviser T.N. Sadyrina

Мотив игры, пьеса, лицедейство персонажей, жизнь как игра, роль.

Статья посвящена исследованию произведений А.В. Вампилова с точки зрения наличия в них мотива игры. На примере пьес «Старший сын» и «Утиная охота» рассматривается, как автор реализует и воплощает данный мотив: через образы главных героев, обстоятельства, внешнюю обстановку и т. д. Статья включает в себя обобщение идей и суждений известных литературоведов и вампипологов относительно творчества Вампилова в контексте литературы XX века.

Motive of the game, play, acting characters, life as a game, role.

The article is devoted to the study of the works of A.V. Vampilov from the point of view of the presence of the game motif in them. Using the example of the plays «Eldest son» and «Duck hunt», the author considers how the author implements and embodies this motif: through the images of the main characters, circumstances, external environment, etc. The article includes a generalization of ideas and opinions of famous literary critics and vampilologists regarding the work of Vampilov in the context of twentieth-century literature.

Существует несколько определений категории мотива. Воспользуемся в нашем исследовании определением, которое дает Б.В. Томашевский: «Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности – каждое предложение обладает своим мотивом» [10, с. 182].

Цель нашего исследования – рассмотрение мотива игры в произведениях А.В. Вампилова. Драматург А. Арбузов замечал по поводу жизненной силы вампиловского героя следующее: «Его страсть, его подавляющий талант – это энергия игры, которая отличает этого героя от окружающих его масок» [5, с. 132].

Неразделимость игры и реальной жизни переворачивает жизни героев пьес Вампилова, показывая истинное лицо самого главного героя и окружающих его людей. Мотив «жизнь как игра» раскрывается особенно полно в пьесах «Утиная охота» и «Старший сын», которые являются объектом данного исследования.

Критик В. Новиков писал об «Утиной охоте»: «Зилов играет со всеми и каждым. Все и каждый играют с Зиловым. Лицедейство – осознанное и неосознанное выглядывает отовсюду» [6, с. 28]. Данное наблюдение справедливо и в отношении других пьес и героев Вампилова.

Большинство вампипологов уделили особое внимание проблеме характера главного героя (М. Туровская, К. Рудницкий, Н. Антипьев, Б. Сушков, М. Громова, В. Лакшин и другие). Е. Гушанская, Т. Журчева писали о сложном жан-

ровом синтезе, структуре, композиции, образной системе. Т.Н. Садырина отметила, что тип поведения героя «не жить, а играть в жизнь» не был определен как причина его онтологической драмы» [8, с. 316]. Итак, на основе литературоведческих работ и собственных наблюдений скажем, что в первую очередь мотив игры реализуется в образе главного героя пьесы – Зилова: через его отношение к собственной семье (он играет в брак, а не живет в нем; и в этой игре между Галиной и Зиловым в проигрыше остается Зилов), к друзьям, к собственной жизни, даже попытка прекратить эту жизнь искусственная (суицид проигрывается не то всерьез, не то как желание «пошутить» [8]. Игра в любовь, дружбу и товарищество оборачиваются для Виктора потерей хорошего отношения даже не со стороны окружающих, а со стороны самого себя. «Интертекстуальное поле возникающего мотива включает и шекспировскую формулу „жизнь есть театр”, и знаменитое „Что наша жизнь? Игра...”, и популярное психологическое исследование Э. Берна „Игры, в которые играют люди”, и многое другое. Вампилов показывает привычку героя играть, а не жить, симуляцию вместо реальных, искренних проявлений» [8]. Помимо этого важно отметить, что главного героя окружают люди, которые также привыкли отыгрывать роль в спектакле под названием «жизнь»: Кузаков, произносящий «если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна», любовница Вера, играющая в «любовь» и называющая всех мужчин Аликами, тем самым представляя их как сменяющихся актеров, играющих одну и ту же роль.

Следующий уровень поэтики – это вещный мир. Все, что окружает главного героя – это «реквизит» и «декорации», т. е. бутафория. Вместо дивана или стульев в квартире Зилова стоит садовая скамейка, вместо подснежников, которые Виктор когда-то дарил Галине, пепельница, вместо храма, в котором супруги хотели обвенчаться, планетарий, даже утки, на которых должен был охотиться Зилов, деревянные. Все, что окружает героя в его жизни, фальшивое, как и сама его жизнь.

Итак, об «Утиной охоте» можно утверждать, что мотив игры находит свое воплощение и реализацию на нескольких уровнях содержания и формы произведения.

Мотив игры в «Старшем сыне» наиболее очевиден. Здесь сам розыгрыш задает ход событий, является ведущим в сюжете. Молодой студент-медик Бусыгин, в поисках возможности переночевать оказывается в квартире Андрея Григорьевича Сарафанова. В отсутствие хозяина он решает разыграть его сына Васеньку, представившись сыном Сарафанова и его сводным братом. Вдохновленный этой идеей товарищ по несчастью Бусыгина – Сильва – подыгрывает ему и розыгрыш «вступает в силу». Бусыгин хорошо играет свою роль, так что даже взрослая дочь Сарафанова Нина, поначалу встретившая брата очень недоверчиво, готова поверить. Постепенно лжецы свыкаются со своими ролями сына и его друга и начинают вести себя по-домашнему: Бусыгин уже на правах брата вмешивается в обсуждение личной жизни Васеньки, а Сильва начинает ухаживать за Ниной и игра

перестает быть игрой. Володя Бусыгин начинает чувствовать ответственность за чужую семью, что, казалось бы из его поступка, совершенно ему чуждо; за Сарафанова, за Нину, за Васеньку. Игра перестает быть игрой, и автор подводит героев пьесы и ее зрителей к главной идее: истинное родство людей определяется не только биологическими связями, но и духовной близостью.

В «Старшем сыне» у каждого из персонажей своя роль в собственном «спектакле»: Бусыгин играет роль «блудного сына», Сарафанов изображает будто он по-прежнему играет в филармоническом оркестре, а не на кладбище, его дети делают вид, что они об этом ничего не знают, Нина изображает любовь к Кудимову, Макарская играет, как кошка с мышкой, с Васенькой, который, в свою очередь, с пылом юности разыгрывает спектакль «пламенная страсть» по отношению к Макарской, а Сильва вообще ни на минуту не выходит из шутовского образа.

Герои этой игры продолжают балансировать на грани «обман – правда», и наступает момент, когда игра выходит из-под контроля. Сарафанов поверил выдумке о старшем сыне, но Бусыгин вдруг чувствует себя членом этой семьи. Н. Тендинчик пишет: «Игра дураков, начатая Бусыгиным и Сильвой, идет очень далеко, их рисунок даже привлекает новых актеров и искателей приключений. Бусыгин безжалостно влюбляется в Нину. В клоунской шутке, начатой бездумно, раскрываются нелегкие судьбы и сложные персонажи. Грустная тема возникает за смешным изменением ситуации ... Оказывается, что играть в жизнь и обманывать легко и как трудно обмануть тех, кто верит каждому слову, которое вы говорите» [9].

Игра в данном случае помогает нескольким людям одновременно. Этот факт подтверждает по-своему справедливость шекспировской формулы «вся наша жизнь – игра». Пьеса Вампилова содержит эту мысль, но ее счастливый финал является, скорее, исключением из правил, чем жизненной закономерностью.

Исследуя две пьесы А.В. Вампилова, мы определили, на каких уровнях воплощается мотив игры:

- на уровне героя (герой-лицедей: Зилов, Бусыгин, Саяпин, Сильва, в какой-то мере Сарафанов);
- на уровне сюжета (розыгрыш, подмена участника сцены);
- на уровне лексики (Кузаков: «если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна», Бусыгин: «мы всю ночь играли друг у друга на нервах») и музыкальных лейтмотивов (Сильва играет на гитаре, Сарафанов играет на кларнете, постоянно меняющая ритм и настроение траурная музыка в «Утиной охоте»);
- на идейном уровне: драматург показывает, как в современной ему действительности происходит подмена истинных ценностей на ложные.

Библиографический список

1. Вампилов А.В. Утиная охота: пьесы / предисл. В. Курбатова; прим. Б. Ротенфельда. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1987. 368 с., ил.
2. Вампилов А.В. Стечение обстоятельств: рассказы и сцены; фельетоны; очерки и статьи; из неоконченного и неопубликованного; о Вампилове / сост. В.Г. Распутин; прим. Б. Ротенфельда. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1988. 448 с., ил.

3. Громова М. Пьесы А. Вампилова «Провинциальные анекдоты» и «Утиная охота» (К проблеме конфликта) // Проблемы советской литературы (метод, жанр, характер): сб. тр. Вып.1. М., 1978. С. 128–141.
4. Гушанская Е.М. Александр Вампилов: Очерк творчества. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отделение, 1990. 320 с. URL: http://www.russofile.ru/articles/article_23.php#I031 (дата обращения: 09.05.2020).
5. Журчева Т.В. Драматургия Александра Вампилова в историко-функциональном освещении (конфликты, характеры, жанровое своеобразие): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Литература народов Российской Федерации. Куйбышев, 1984. 258 с.
6. Новикова О., Новиков Вл. Ресурсы театральности. М., 1982. С. 28–34.
7. Рудницкий К. По ту сторону вымысла (Заметки о драматургии А. Вампилова) // Вопросы литературы. 1976. № 10.
8. Садырина Т.Н. Мотив игры в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2012. № 4 (22). С. 316–318.
9. Тендитник Н. По законам комедийного мышления // Восточно-Сибирская правда. 1978. 30 июня.
10. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие. М.: ФЛИНТА, 2018. 336 с.

ТРИЛОГИЯ КЕВИНА КВАНА О БОГАТЫХ АЗИАТАХ КАК ПРИМЕР ТРАНСНАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

KEVIN KWAN'S TRILOGY ABOUT CRAZY RICH ASIANS AS AN EXAMPLE OF TRANSNATIONAL LITERATURE

Ю.В. Стулов

Yu.V. Stulov

Жанр, транскультурализм, мультикультурализм, транснациональная литература, массовая литература.

В статье рассматривается явление транскультурности, которое становится важным при знакомстве с литературой этнических авторов, живущих в странах т. н. Первого мира и впитавших их культуру. Исследуется трилогия современного сингапурско-американского писателя Кевина Квана о «безумно богатых азиатах».

Genre, transculturalism, multiculturalism, transnational literature, popular literature.

The paper deals with the phenomenon of transculturalism that is becoming important for discussing fiction of ethnic authors who live in the countries of the First World acquiring its culture. It explores the trilogy about “crazy rich Asians” by Kevin Kwan, a contemporary Singaporean-American writer.

Сингапурец Кевин Кван, с детства живущий в США, стал автором трилогии о богатых азиатах, оказавшейся в числе самых популярных произведений американской литературы последнего десятилетия. Успех трилогии был закреплен не менее удачной экранизацией, вызвавшей восторженные отзывы по всему миру. Обращаясь к жизни англоговорящих сверхбогатых миллиардеров китайского происхождения из Гонконга, Сингапура, Малайзии, КНР, которые одновременно обосновались в Великобритании или США и где получают образование их дети и внуки, писатель, с одной стороны, рисует, каким образом китайские традиции влияют на новое поколение людей глобализированного мира, а, с другой – неминуемые конфликты, возникающие при столкновении культур. Возникает транскультурное сообщество, которое живет уже по своим законам, стремясь не допустить в свою среду «других», даже если это граждане США или Великобритании.

Б. МакХейл обращает внимание на то, что «...механизм диссеминации приводит в движение глобализацию постмодернизма, благодаря чему идеи и модели западного постмодернизма через различных посредников передаются более или менее сложными путями в самые дальние части света, где разными способами они имитируются, адаптируются, апроприируются или отбрасываются и т. д.» [4, с. 364]. Как видим, приоритет отдается влиянию западных моделей, в то время как в новейшей литературе заметно и обратное влияние того, что называлось культурной периферией, на литературный процесс на Западе, который все более определяется возрастающей ролью выходцев из стран Третьего мира, которые, будучи носителями языка бывшей метрополии, перемещаются в государства т. н. Первого мира, получают там гражданство и вливаются в литературу со-

ответствующей страны, сохранив, вместе с тем, культурное наследие своих предков. Это прежде всего относится к многонациональным и поликультурным государствам, таким как Великобритания, США, Франция, Германия, Россия. Список таких авторов становится все более широким и включает в себя как признанных мастеров, так и тех, кто обратил на себя внимание лишь в последние годы, как, например, нобелевский лауреат по литературе белоруска Светлана Алексиевич, пишущая по-русски, американский писатель нигерийского происхождения Теджу Коул, греческо-французский писатель Василис Алексакис, француз ливанского происхождения Амин Маалуф, турецко-немецкий поэт и прозаик Зафер Шенджак или британский писатель Алекс Михаэлидис, родившийся на Кипре.

За последнее десятилетие наметился сдвиг от литературы мультикультурализма к транскультурной, или транснациональной, литературе, принципиальное отличие которой состоит в том, что ее авторы уже не требуют равноправия и признания своего голоса, а утверждают свое двух- или даже многоголосие, вбирающее в себя и этническую составляющую, и приобретенную на новой почве самость. Вместо гомогенизации, столь активно продвигавшейся в эпоху «плавильного котла», или признания права на культурные различия в эпоху мультикультурализма на передний план выступает процесс гибридизации, который проявляет себя на разных уровнях как в содержательном, так и формальном плане. Об этом убедительно пишет М. Эпштейн, констатирующий, что «гибридизация – это довольно элементарная форма транскультурного существования, когда две культурные идентичности сливаются в разных пропорциях»¹ [1, с. 343]. Ему вторит Марван М. Крейли: «Гибридность – это одно из символических понятий нашей эры. Оно передает дух времени, когда видно обязательное торжество культурных различий и их слияние» [2, с. 1].

Это в полной мере можно отнести к творчеству Кевина Квана (Kevin Kwan), весьма успешного сингапурско-американского писателя, получившего хорошее образование на родине, а затем в США, куда переехали его родители. Он сделал карьеру в Нью-Йорке, где работал дизайнером, фотографом, журналистом и сотрудничал с Энди Уорхолом. Истинное признание пришло к нему после выхода трилогии, включающей романы «Безумно богатые азиаты» (Crazy Rich Asians, 2013), «Безумно богатая китайская девушка» (China Rich Girlfriend, 2015) и «Проблемы безумно богатых азиатов» (Rich People Problems, 2017), переведенной на 30 языков мира и принесшей автору огромные гонорары. На протяжении недель все книги находились на первых местах в числе бестселлеров газеты «Нью-Йорк таймс», а Кван был назван в числе «100 самых влиятельных персон мира». Летом 2020 года он опубликовал четвертый роман «Секс и тщеславие» (Sex and Vanity), написанный под влиянием выдающегося английского писателя Э.М. Форстера.

Интерес к творчеству писателя вполне понятен. Это связано со все возрастающей ролью Китая и китайцев в мире, причем сюда относятся как жители КНР, так и «азиатских тигров» (Гонконг, Сингапур, Тайвань), а также Макао и Малайзии. Статус второй супердержавы определяет и вес китайцев в мировых делах. За счет серьезных инвестиций Китай контролирует экономику многих стран мира на разных континентах, вытесняя оттуда американцев, немцев, англичан и т. д. и обеспечивая

¹ Здесь и далее – перевод наш. – Ю.С.

прямое влияние на политику этих стран. Например, член Компартии Китая Алибаба Джек Ма (Ма Юнь) стал не только одним из самых богатых людей планеты, но и создателем империи «Алибаба групп», которая является ярким примером успеха китайского бизнеса, проникающего даже в американскую экономику.

Значительно усилились и позиции писателей китайского происхождения в литературе США, причем речь идет уже не о выходцах из Китая, как было с предыдущим поколением, а о китайцах, родившихся в США и получивших образование в США и представляющих собой транскультурную группу. Это Гиш Джен, Эрик Лю, Шерли Геок-лин Лим, Шон Вонг и др. Мир их героев отличается от персонажей произведений Макин Хонг Кингстон или Эми Тан. Можно говорить о становлении серьезной ветви литературы США – китайской. Это взгляд на весьма своеобразное этническое сообщество, которое, с одной стороны, уже укоренилось в американской почве, а, с другой, еще несет память предков, хотя эти следы становятся все менее явными по мере появления новых поколений и ухода старшего поколения, когда-то в силу разных причин оказавшегося в Америке.

Кевин Кван занимает в этой группе особое место. Сталкиваясь в романах транскультурное сообщество, включающее граждан Китая, США, Гонконга, Сингапура, он обращается и к традиционным нравам китайцев с их ритуалами и обычаями, и к выпускникам Гарварда и Оксфорда, наследникам знаменитых сингапурских и гонконгских семей, и к нуворишам, сделавшим состояния только в последнее десятилетие, и к китайцам из коммунистического Китая, вдруг открывшим для себя широкий мир капиталистических возможностей. Писатель показывает людей, которые находятся внутри двух или трех культур, не всегда чувствуя себя уютно в этом пространстве из-за непонимания каких-то элементов другой культуры или ощущая превосходство традиционной китайской культуры при столкновении с британской или американской культурами. Он открывает читателю особый мир, погружая его в закрытое пространство супербогачей китайского происхождения, о которых мир знает по названиям корпораций, банков, бизнесов, гламурным журналам и т. п. Писатель стремится показать психологию людей, которые давно отдалены от обычного человека, на которого они привычно смотрят сверху вниз, считая его только инструментом для удовлетворения своих желаний и пристрастий. Все эти представители династий Вонгов, Янгов и Шангов живут в дворцах и виллах, окруженных высокими заборами и огромными парками, чей покой стерегут сикхи, которые бдительно следят за всеми, кто попадает в эту закрытую зону. Детей и внуков воспитывают девушки из Восточной Европы, повара – французы, а в качестве компаньенок – преданные тайландки. С детства эти Ник, Чарли, Надин и т. д. с китайскими фамилиями усваивают свое особое положение, которое укрепляется по мере их продвижения в жизни через закрытые клубы, первоклассное образование в США, Англии или Австралии и знакомство с сильными мира сего. И вот уже не американские миллиардеры бороздят мировое пространство, а члены этих семей обедать летают на суперджете в Лондон, за покупками устремляются в Париж или Милан, где выкладывают миллионные суммы за ряд в единственном экземпляре. И всюду их сопровождают папарацци, задача которых заглянуть через забор и поведать миру о тайнах избранных.

Количество персонажей огромно, и для читателя каждый том открывается с генеалогического древа, благодаря которому можно будет проследить родственные связи и пересечения в судьбах героев, представляющих разные человеческие типы. Исходя из поэтики произведений массовой литературы, писатель четко делит их на «плохих» и «хороших», заставляя читателя испытывать отрицательные эмоции в отношении одних, и сочувствовать другим. Не менее важен образ главной героини трех романов Рейчел. Для современной Золушки китайско-американского происхождения, нашедшей своего красивого и супербогатого принца, знакомство со всеми этими семьями едва не заканчивается трагически, но, достигнув крещендо, последний роман по законам массовой литературы завершается на счастливой ноте. Оставив позади все тревоги, размолвки и недоразумения, Ник приглашает жену на танец: «Тесно прижав к себе ее тело, он на мгновение закрыл глаза, почти ощущая биение сердечка своего ребенка. Он вновь раскрыл глаза, глядя на свою прекрасную жену, глядя на Астрид и Чарли, обнимающих друг друга в танце, и наконец всматриваясь в возрожденный огромный дом, где во всех окнах ярко сверкали огни» [3, с. 541].

В попытке дать панорамное изображение жизни узкого слоя супермиллиардеров Кван использует разные стратегии, прерывая повествование интернет-блогами, газетными вырезками, статьями, дневниковыми записями, расшифровками телефонных разговоров, придавая аутентичность произведению. Принцип сериальности, лежащий в основе трех романов, привлекает смесью жанровых разновидностей, содержащих в себе сенсационность, романтическую историю, мощную интригу, невероятные драматические ситуации, элемент детектива, тайну, сатиру при описании нравов элиты, мелодраму, гламурность в виде описания роскошных отелей, магазинов, модных домов, неожиданный финал. Это обеспечило необыкновенный коммерческий успех романов, ставших бестселлерами, хотя на самом деле некоторые проблемы романов представляют серьезный общественный интерес: взаимоотношения поколений, особенно межпоколенческий конфликт, старая элита и нувориши, традиции и новаторство, связанное с внедрением в нашу жизнь новых технологий, гаджетов и т. д.

Выбрав столь экзотический сюжет, Кевин Кван доказывает возможности современного бестселлера быть одновременно и поучительным, благодаря тонкой иронии и нередко язвительной сатире при изображении узкого круга людей, определяющих повестку дня в современном мире, не говоря уже о языковом мастерстве. Творчество писателя показывает новые направления, в которых будет развиваться американская и британская литература за счет уникального опыта транскультурных и транснациональных авторов.

Библиографический список

1. Epstein, Michail. Transculture : A Broad Way between Globalism and Multiculturalism // The American Journal of Economics and Sociology. Vol. 68. No. 1. P. 327–352.
2. Kraidy, Marvan M. Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization. Philadelphia: Temple Univ. Press, 2005. 226 p.
3. Kwan, Kevin. Rich People Problems. New York: Anchor Books, 2018. 541 p.
4. McHale. Afterword: Reconstructing Postmodernism // Narrative. Vol. 21. No. 3. P. 357–364.

ОБРАЗ ПОДРОСТКА-ИЗГОЯ В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПРОВЕДЕНИЯ УРОКА ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ В 6 КЛАССЕ)

THE IMAGE OF AN OUTCAST TEENAGER IN MODERN CHILDREN'S LITERATURE (GUIDELINES FOR CONDUCTING AN EXTRACURRICULAR READING LESSON IN THE 6TH GRADE)

Е.В. Третьякова

E.V. Tretyakova

Научный руководитель Н.В. Уминова
Scientific advise N.V. Uminova

Детская литература, современная литература, внеклассное чтение, тема изгойства, тема дружбы.

В статье рассмотрена проблема отсутствия концептуальных трудов, посвященных изучению темы изгойства в школе. Предложены методические рекомендации по проведению урока внеклассного чтения для 6 класса.

Children's literature, modern literature, extracurricular reading, the topic of outcast, friendship.
The article deals with the problem of the lack of conceptual works devoted to the study of the topic of outcast in school. Methodological recommendations for conducting an extracurricular reading lesson for the 6th grade are offered.

В современном обществе распространена проблема взаимоотношений школьников. Дети подросткового возраста вступают в конфликты, граничащие с жестокостью и негативизмом. Эти конфликты приобретают массовый характер, СМИ все чаще транслируют ситуации, которые приводят к вседозволенности, с одной стороны, и изгойству – с другой.

В целом тема изгойства традиционна для литературы, к ней обращались А. Погорельский в сказке «Черная курица, или Подземные жители», Л. Чарская в «Записках маленькой гимназистки», А. Куприн в «Кадетах», В. Железников в повести «Чучело», А. Богословский в «Верочке». Однако, изучив школьные программы и учебно-методическую литературу, мы не встретили в них текстов, соответствующих обозначенной теме, кроме повести «Чучело» В. Железникова (включение ее носит рекомендательный характер для уроков внеклассного чтения). Хотя в современной русской литературе есть произведения, в которых авторы не просто описывают жестокость в детских коллективах, как это было принято в литературной традиции. В текстах авторов XXI века намечена тенденция изображения выхода из сложившихся трудных ситуаций. К таким примерам мы

можем отнести рассказ «Рукавичка» А. Костюнина, повести «Календарь ма(й)я» В. Ледерман и «Человек дейтерия» О. Раина, а также рэп-комикс «Соня из 7 буэ» А. Олейникова.

Современная писательница В.В. Ледерман активно обращается к исследуемой нами теме. В ее произведениях эгоистичные и жестокие подростки способны переосмыслить свое отношение к окружающим, а робкие и застенчивые выходят из тени и учатся противостоять обидчикам. Виктория Валерьевна Ледерман – российский педагог, автор книг для детей и подростков, не раз признавалась, что ее любимый жанр – «городское фэнтези», «когда в нашей обыденной жизни происходит что-то волшебное и невероятное» [1].

Так, на уроках внеклассного чтения в 6 классе рекомендуем обратиться к повести В. Ледерман «Календарь ма(й)я». Автор описывает конфликты между сверстниками в традициях темы изгойства – на почве внешнего отличия. Троицу главных героев объединяет общая проблема, и под ее влиянием характеры подростков меняются. Ледерман мастерски показывает путь ребят от ненавистников друг друга до настоящих друзей. Именно дружба, которая необходима была для спасения каждому из них, помогла преодолеть весь негатив, исходящий от окружающих.

При разработке урока «Дружба, которая творит чудеса» (по повести В. Ледерман «Календарь ма(й)я») мы опирались на самую распространенную в школах России программу по литературе под редакцией В.Я. Коровиной [2], чтобы продумать связь с основным учебным материалом. Исходя из анализа программы, советуем проводить данный урок после изучения творчества В.Г. Распутина или Ф. Искандера для сохранения тематической связи (так как это тексты о детстве, становлении личности, взаимоотношениях подростков).

На вступительном этапе ученикам предлагается посмотреть буктрейлер по данной повести. После просмотра школьники понимают, что одной из основных составляющих текста будет категория времени – ведь оно начинает обратный отсчет для главных героев. Далее выстраивается работа с названием книги, в ходе которой школьники приходят к выводу, что, с одной стороны, речь идет о цивилизации мая и их календаре, а с другой – о месяце мае, ведь именно в этот период происходят приключения героев.

На этапе художественного восприятия, после прочтения учителем фрагментов повести, рекомендуем подробно остановиться на характере каждого из трех персонажей – Глеба, Лены и Юрасика. Данную работу лучше провести в группах. Далее учитель организует беседу нравственного характера, опираясь на следующие вопросы: *Как ведут себя одноклассники главных героев? Как они относятся к каждому из них? Оправдано ли поведение одноклассников по отношению к героям? и др.* После этого останавливаемся на понятии «дружба» и подводим школьников к тому, что героев повести именно это и объединило, ведь когда тебе есть на кого положиться, с кем посоветоваться, если есть человек, который сможет тебя защитить, то можно найти выход даже из самых сложных жизненных ситуаций. Творческим заданием может стать составление синквейна по изученному произведению.

В качестве читательской перспективы обозначаем учащимся и другие произведения В. Ледерман о дружбе, детстве, школьных проделках и приключениях – «Светлик Тучкин и Пузырь желаний», «Светлик Тучкин и украденные каникулы», «Теория невероятностей», «Уроков не будет!», а также тексты других авторов, показывающие пути выхода из тягостных жизненных ситуаций (А. Богословский, О. Раин, А. Олейников).

Таким образом, тема изгойства чрезвычайно важна для изучения со школьниками, ученикам необходимо транслировать уважительное отношение друг к другу, прививать ответственность за судьбу другого человека, чувства сопереживания и сострадания, а также умение взаимодействовать в коллективе.

Заметим, что интерес к художественной литературе и мотивация к чтению возникают у подростков за счет узнаваемости проблем и желания найти ответы на интересующие вопросы. Поведенческая модель главных героев произведений является ориентиром для школьника, благодаря которому подросток не остается один на один со своими проблемами, а получает некое руководство по выходу из сложных жизненных ситуаций.

Библиографический список

1. Всероссийская энциклопедия детской литературы. URL: https://prodetlit.ru/index.php/Ледерман_Виктория_Валерьевна (дата обращения: 17.10.2020).
2. Программы общеобразовательных учреждений. Литература / под ред. В.Я. Коровиной. М.: Просвещение, 2014. 85 с.

ЧТЕНИЕ НАИЗУСТЬ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ: ОПЫТ МЕТОДИСТОВ ПРОШЛОГО КАК РЕШЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМ

READING BY HEART IN LITERATURE LESSONS: THE EXPERIENCE OF METHODISTS OF THE PAST AS A SOLUTION TO MODERN PROBLEMS

Н.В. Уминова

N.V. Uminova

Методика обучения литературе, выразительное чтение, чтение наизусть, история русского литературного образования.

Статья посвящена проблеме чтения наизусть в системе современного литературного образования. Описан констатирующий эксперимент, представляющий типичную ситуацию с методикой чтения наизусть в современной школе. Дан обзор работ методистов XIX–XX вв., где обозначены рекомендации по организации чтения наизусть в школьной практике.

Methods of teaching literature, expressive reading, reading by heart, history of Russian literary education.

The article is devoted to the problem of reading by heart in the system of modern literary education. The article describes a stating experiment that represents a typical situation with the method of reading by heart in a modern school. A review of the works of Methodists of the XIX–XX centuries is given, where recommendations for organizing reading by heart in school practice are outlined.

Чтение наизусть как вид деятельности обозначен во всех школьных программах по литературе. В программе под ред. В.Я. Коровиной для средней школы (5–9 классы) каждый год предложено учить не менее 15 текстов: стихотворений или фрагментов эпических и драматических произведений. В старшей школе количество текстов для заучивания наизусть увеличивается вдвое: 30–35 в год. Связано это прежде всего с подготовкой к Государственной итоговой аттестации. Если суммировать указанные цифры, то получится порядка 150 произведений, обязательных для заучивания учащимися за весь курс школьного литературного образования.

В настоящее время в массовой практике наблюдаются серьезные проблемы с чтением наизусть, преобладает формальный подход: учащиеся «сдают» стихотворения учителю (часто на переменах, возле рабочего стола педагога, т. е. не выступают перед аудиторией), не происходит качественного комментирования чтения со стороны учителя, тем более классного коллектива, чтение наизусть не включено в общую систему и методику работы, направленную на обучение выразительности речи, а воспринимается как способ тренировки памяти. Наблюдения (констатирующий эксперимент) за учащимися 9-го класса средней общеобразовательной школы в течение двух месяцев выявили типичные подходы к чтению наизусть в современной школе. В течение первой четверти школьники учили наизусть следующие тексты: Г.Р. Державин «Властителям и судиям», фраг-

мент баллады В.А. Жуковского «Светлана», монолог Чацкого (комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума»). В каждом случае фрагмент разрушал целостность строфы (баллада) или монолога (комедия). В ситуациях с чтением наизусть оды Державина или фрагмента баллады Жуковского было очевидно, что отсутствовала предварительная лексическая работа (непонимание слов «сонм», «внемлют») и необходимый для понимания смысла культурологический комментарий (начало баллады, где описаны гадания, было заучено без понимания содержания заученного). Выразительность чтения при таком подходе остается в проблемной зоне, поскольку невозможно передать необходимые эмоции, если не понимаешь, о чем читаешь. Подобная ситуация не является уникальным явлением, а отражает типичную картину с чтением наизусть в массовой практике.

Безусловно, чтение наизусть как вид деятельности ученика не есть изобретение современной школы. Еще методисты прошлых веков (XIX, XX) в трудах касались данного вопроса: вели дискуссии относительно целей подобной формы работы, количества текстов, их отбора и т. д. Не раскрывая подробно суть споров, хотелось бы прежде всего актуализировать, казалось бы, вполне очевидные, но весьма ценные мысли и рекомендации методистов прошлого, к которым стоило бы прислушаться современным учителям-практикам. Обращение к традициям в статье обусловлено и тем фактом, что конференция, по итогам которой выпущен сборник статей, посвящена М.И. Воропановой, которая особо трепетно относилась к сохранению культурного и научного наследия.

Федор Иванович Буслаев, методист XIX века, сторонник академического направления в преподавании литературы в школе, писал в работе «О преподавании отечественного языка» (1844) о заучивании текстов образцовых, совершенных с точки зрения языка, выражая при этом определенные сомнения в результативности такого приема (анализ, как и заучивание наизусть, размышлял он, убивает эстетическое чувство). Но в итоге в данном вопросе он сохранил консервативные позиции: чтение наизусть необходимо как практическое упражнение. Но формальному подходу, выраженному в механическом зазубривании слов, он противопоставил «толковитое заучивание наизусть»: «...Учитель вместе с учениками неоднократно прочитывает разбираемое произведение... Только основательная вдуманность в каждое слово и предложение и в связь предложений ведет учащегося к чтению с толком» [1, с. 58]. Важно, что театральное, артистическое прочтение текста как учащимися, так и учителем Ф.И. Буслаев категорически отвергает. Ученый советует сконцентрировать внимание не на передаче чувств, а на соблюдении синтаксических особенностей текста и передаче смысла. Данная мысль кажется небесспорной, однако в этой работе нам прежде всего важна мысль о глубинном вхождении в текст, понимании его смысла, обсуждении его языковых особенностей перед заучиванием наизусть.

Представитель иного направления в преподавании литературы – воспитательного – Виктор Петрович Острогорский в «Беседах о преподавании словесности» (1884), обозначая результаты литературного образования, среди прочего называет «знание наизусть с выразительным произношением возможно большего количества образцов стихотворных» [1, с. 204]. По мысли Острогорского,

учитель прежде всего должен представлять образец выразительного чтения наизусть, формируя у воспитанников этико-эстетическое настроение. То есть качественное ученическое чтение наизусть – это результат эмоционального вхождения в текст, умело организованное педагогом.

С мыслью В.П. Острогорского о важности образцового учительского чтения наизусть полностью согласна М.А. Рыбникова, методист середины XX века. В главе «Выразительное чтение» книги «Очерки по методике литературного чтения» (1963) она пишет: «Сам учитель, его манера речи, его выразительное слово, его рассказ, его чтение стихов – все это постоянный пример для учащихся... Как только является возможность, словесник должен произносить стихи наизусть; давая учащимся заучивать на память, учитель не должен освобождать себя от этого задания» [3, с. 150]. В настоящее время, к сожалению, такая простая и очевидная истина о необходимости учителю читать наизусть забыта. Многие учителя-практики пренебрегают такой формой работы, используя только фонохрестоматию или обращаясь к интернет-ресурсам с актерским чтением текста. Еще одно «золотое» правило формулирует М.А. Рыбникова, описывая систему работы над выразительным чтением: «Выразительное чтение учителя обычно предваряет разбор произведения и является ключом к пониманию его содержания. Выразительное чтение ученика включает (завершает) процесс разбора, подытоживает анализ, практически реализует понимание и толкование произведения» [3, с. 151].

О заучивании наизусть художественных текстов именно в связи с выразительным чтением пишет в работе «Взаимосвязь методов обучения на уроках литературы» Н.И. Кудряшев. Представляя возможные варианты проведения урока художественного восприятия по творчеству А.С. Пушкина (9 класс), Николай Иванович обозначает еще один очень важный подход в таком виде деятельности, как чтение наизусть: «Учитель предлагает учащимся по их выбору читать на этом и последующих уроках стихи, отрывки из поэм Пушкина» [2, с. 171]. Важно, что и учитель сам читает любимые стихи поэта. Стоит отметить, что во многих случаях современной школьной программой предполагается выбор текста для заучивания, однако на практике это часто игнорируется. Лирика субъективна по своей сути, легко учить то, что затронуло душу, картины нарисовало воображение. Это в значительной степени повлияет и на выразительность чтения.

Безусловно, чтение наизусть – серьезнейшая методическая проблема, которая требует комплексного подхода и системной, длительной работы. Но опыт ученых, методистов прошлого дает нам прочный и бесценный фундамент, своего рода опору для наших дальнейших педагогических поисков.

Библиографический список

1. История литературного образования в российской школе: хрестоматия для студентов филологического факультета пед. вузов / авт.-сост. В.Ф. Чертов. М.: Академия, 1999. 384 с.
2. Кудряшев Н.И. Взаимосвязь методов обучения на уроках литературы: пособие для учителя. М.: Просвещение, 1981. 190 с.
3. Рыбникова М.А. Очерки по методике литературного чтения: пособие для учителя. М.: Просвещение, 1985. 288 с.

«ОБРАЗ И. НАЙДЕНОВА КАК ИДЕАЛЬНОГО СОЛДАТА В РОМАНЕ И.В. БОЯШОВА «ТАНКИСТ, ИЛИ БЕЛЫЙ ТИГР»

«THE IMAGE OF I. NAYDENOV AS AN IDEAL SOLDIER
IN THE NOVEL BY I. V. BOYASHOV
«THE TANKMAN, OR THE WHITE TIGER»

А.В. Федченко

A.V. Fedchenko

Научный руководитель Н.В. Ковтун
Scientific advise N.V. Kovtun

Бояшов, танкист, трикстер, символ, литература о войне, пацифизм войны, реализм, апокалипсис как архетип, память о войне, тематический принцип, символы культуры-памяти.

В статье рассмотрен образ главного героя романа И. Бояшова «Танкист, или Белый тигр». Отмечены характеристики персонажей, воплощающих различные стороны войны. Выделены черты современной прозы о войне в сопоставлении с классическими образцами.

Boyashov, tankman, tricster, symbol, literature about war, pacifism of war, realism. Apocalypse as an archetype memory of war, thematic principle, symbols of memory-culture.

This article examines the image of the main character of the novel by I. Boyashov «Tankman» or «White Tiger». The characteristics of the characters embodying the different sides of the war are noted. The feature of modern prose about the war in comparison with classical samples are highlighted.

Произведения о Великой Отечественной войне, созданные в последние два десятилетия, основаны на историческом, социальном и литературном контексте рубежа XX–XXI веков. Становление новой художественной парадигмы в 1980–1990-е годы происходило в условиях неопределенности, страха войны, сформировавшей устойчивое антимилитаристское общественное сознание, которое повлияло на современные исторические реконструкции.

Становится очевидным, что новый взгляд на тему войны формировался с опорой на литературу «окопной правды» Вик. Некрасова, В. Богомолова, В. Кондратьева, на тексты Д. Гранина и А. Адамовича, В. Астафьева и В. Быкова [8]. С течением времени, однако, сужается круг авторов, обладающих личным фронтовым опытом, знания и оценки новых поколений о войне имеют вторичный, опосредованный характер. Проблема памяти в произведениях данного периода является ключевой.

Движение военной прозы последнего десятилетия XX века определяется разнообразием художественных подходов, по-разному актуализирующих батальную традицию Л.Н. Толстого. В конце века в первую очередь оказались востребованы толстовский пацифизм (война – «противное человеческому разуму и всей че-

ловческой природе событие») и жесткий реализм в изображении картины войны («в крови, в страданиях, в смерти»), доходящий до натуралистических форм [10]. Последующие произведения отражали новую парадигму описания военного периода, тема памяти оставалась важнейшей. В произведениях 2000-х годов «структура памяти» работает иначе, иные и собственно художественные задачи – осмыслить войну в аспекте мировой культуры-памяти [7].

Девяностые открывались книгами В. Астафьева (роман «Прокляты и убиты», 1994) и Г. Владимова («Генерал и его армия», 1994). Они и задали основной содержательный вектор, проявивший себя на всех уровнях поэтики: война показана как страшная, грязная, мужская работа, заявлены неоднозначные образы смершевцев, тыловиков и др. Актуализируются аспекты религиозного миропонимания авторов. Основным архетипическим образом, мирообъясняющим символом, в котором писатели 90-х годов выражают смысл войны, становится Апокалипсис [1].

Военная проза в литературном процессе 2000-х годов занимает особое место. Тема Великой Отечественной войны остается актуальной, но трансформируется: сравним традиционный роман А. Геласимова «Степные боги» (2008) и неожиданные деформации тематики, образов войны в романе «Танкист, или Белый тигр» И. Бояшова (2008), где проступают приемы компьютерной игры, или обратимся к тексту «Спать и верить» А. Тургенева (2007), в котором актуален традиционный подход – изучение исторических материалов, отдельные детали точно воспроизводят реалии музеефицированного блокадного Ленинграда. В «Спать и верить» включены рассказы о реальных фактах и событиях, нашедших отражение в блокадной историографии, тексту предшествует обширный список людей, которые «предоставили» устные или письменные свидетельства о блокадных днях. Литература о Второй мировой войне подвергается сегодня и критической, и культурологической рефлексии. Суть ее сформулирована И. Кукулиным: «...вся послевоенная история «военной темы» в советской литературе до перестройки была историей адаптации эмоционально дискомфортного опыта для нового обоснования советской идентичности – и историей отвержения опыта, дискомфорта экзистенциально» [9].

С точки зрения теории, тематическое членение литературного материала подвергается критике. Однако в литературоведении тематический принцип в осмыслении литературы о войне остается главным: одна из первых диссертаций о новейшей военной прозе посвящена прозе о чеченской войне [6]. Если мы продолжим ряд современных произведений о войне, то станет очевидным тот факт, что объединяет их не тематический принцип. Этот пласт прозы «нащупывает» сегодня новое отношение к слову и апробирует иные социальные модели: этические, политические, гендерные, социальные. Молодая проза 2000-х жестче отображает факты войны в вопросах этики и гуманизма. Эти произведения изобилируют жестокими деталями и передают состояние «надрыва».

Повесть «Пядь земли» Г. Бакланова (1989) заканчивается эпизодом: Мотовилов посадил к себе на колени ребенка: «Мальчик сидит у меня на колене. Я тихонько глажу по волосам его спутанную, теплую от солнца голову, а он играет

моим оружием» [4, с. 414]. Война в изображении Бакланова – исключительная часть жизни. Все предельно сконцентрировано. Хронос стремителен. Прошлое – довоенная жизнь, на фоне которой воспринимается все происходящее, воссоздана в воспоминаниях: «Их нет теперь, этих улиц. После войны отстроят новый город <...> Но тот город, в котором родились мы, бегали в школу, влюблялись впервые, – того города уже нет. Он погиб» [4]. В более современной прозе А. Бабченко («Алхан-Юрт», 2002) главный герой убивает ребенка, как выясняется, по недоразумению, и это впечатление навсегда деформирует личность солдата. Его охватывает какое-то скорбное бесчувствие, которое позволяет воспринимать войну как работу: «Он не испытывал никакой жалости к чехам или угрызений совести. Мы враги. Их надо убивать, вот и все. Всеми доступными способами. И чем быстрее, чем технически проще это сделать, тем лучше» [3, с. 45].

Современные авторы стремятся передать сведения о военном прошлом, акцентируя внимание на отношении человека к трагическим событиям. В конце 2000-х годов бестселлером становится роман И. Бояшова «Танкист, или «Белый тигр»» [5]. За год до этого И. Бояшов стал лауреатом литературной премии «Национальный бестселлер» за «Путь Мури» (2007). Новый роман произвел большое впечатление на читателей и критиков. Сюжет произведения одновременно фантастический и реальный: «Через семь дней после Прохоровского побоища ремонтники подцепили трос к очередной растерзанной тридцатьчетверке. Люк механика отвалился – все заорали „Стой!“ задымившему трактору. И столпились возле машины. Причина оказалась обыденной – в рычаги убитого танка вцепилось почерневшее нечто: комбинезон превратился в коросту, подошвы сапог расплавились. Правда, на черепе остались кое-какие мышцы, не вся кожа слезла, на глазах слиплись веки, но «спецы» не питали иллюзий: таков был конец еще одного страдальца, не сумевшего выкарабкаться из машины. Однако никто не успел стащить пилотку – „головешка” открыла глаза» [5, с. 1]. Таково начало произведения.

Автор описывает процесс восстановления чудом выжившего героя, спасенного на Курской дуге, которого назовут Иваном Найденовым. Герой теряет память, свою личность, война для него заключается в том, чтобы найти и уничтожить неуязвимый вражеский танк-призрак, который наносит огромный урон советским частям. Найденов – обобщенный характер советского народа с его ненавистью к врагу, полным пренебрежением к своей жизни, невероятной жертвенностью ради всеобщей цели – Победы.

В произведении мы видим эволюцию Ивана Найденова, раскрытие его сверхчеловеческих способностей. Ванька превращается в Черепа, в Ваньку Смерть, который «чувствует машины, танки, самоходки, они разговаривают с ним, они приобретают в его больном мозгу черты живых существ. Он помнит из прошлого только мифического убийцу советских танков – Белого Тигра, воплощение непобедимой Германии, некую квинтэссенцию зла» [1]. Погоня за танком-призраком составляет сюжетную основу романа. Череп ведет «свою войну» даже при наступлении мирного времени, ощущая зов танка-призрака.

Борьба с Призраком дает смысл существованию, а действиям – историческое оправдание. И. Бояшов, историк по образованию, прилагает к роману 35 страниц комментариев, описывающих суровую фронтовую правду. Не случайно в команду Ваньки Смерти попадают пьяница и любитель женского общества – старшина Бердыев, сержант Крюк. Эти герои – воплощение человеческих пороков, однако, являются неплохими воинами.

В романе действуют не люди – воплощенные идеи войны, где высокий героизм (образ Ивана Найденова) неизбежно сочетается с мародерством, насилием (образ Крюка) и пьянством (образ Якута). В парадигму образа воина включены символы мировой культуры / памяти: Череп как воплощение Смерти, «бригадный юродивый», что служит «танковому Соваофу», Летучий Голландец, Горгона Медуза, Идиот, Спиноза, Башмачкин, Кощей Бессмертный, Акакий Акакиевич, для которого танк и есть шинель... Не менее насыщены и образы сопровождающих Ваньку героев-трикстеров – Крюка и Якута, за плечами которых маячат Гвардеец, «химера войны» и «якутский Будда», «многорукий Шива». Олицетворение апокалиптического Зверя – чудовищный танк – ассоциируется в романе с Голиафом, Циклопом, Драконом [7]. Ванька Смерть ощущает приближение врага по «смраду, знакомому еще с Курской дуги»: «Он-то, единственный, знал – Призрак не мог раствориться в небытии. Окруженный развороченными Т-34, „Белый тигр” трубил в страшный рог своего ствола там, посреди полей Сандомира, и никакие бушующие вокруг огнемётные и орудийные вихри не могли теперь помешать им столкнуться» [5, с. 15].

В художественном тексте прослеживается мотив поединка русского танкиста и немецкого чудо-танка. Данный сюжет относит нас к былинам о схватке русского богатыря с заморским чудищем. Главный герой романа – советский солдат, мститель за души упокоенных Т-34, а его противник – воплощенное Зло в виде фантастического белого танка без опознавательных знаков, однако, Бояшов сохраняет эпическую беспристрастность, не нагружая свой роман идеологией. У фэнтези он берет главное: детально и с любовью воссозданную картину иной реальности.

Иная реальность интересна читателю сама по себе, независимо от перипетий сюжета и психологии персонажей. Вещный (предметный) мир иной реальности описан Бояшовым подробно и достоверно. Читатели отмечают такую особенность: характеристики экспериментальных моделей Т-34 читаются залпом, как «список кораблей» у Гомера. Бояшов точно угадал момент: война с уходом поколения фронтовиков на наших глазах из живой памяти перемещается в хранилище сюжетов и образов для литературы и искусства, становясь благодатным материалом для конструирования иной реальности [11].

Таким образом, Иван Найденов – собирательный образ воина-света, карателя, воплощение одной из идей войны. Погибшие танки взывают к тому, кто может услышать их зов – избранному. Окружающие Найденова герои-трикстеры – отражение противоречий, издержек войны, где сочетаются героизм, мародерство, пьянство. Танк для героя становится не только боевым товарищем, но и сталь-

ным защитником, за броней которого можно закрыться от окружающего мира. Все, что не относится к охоте за белым Призраком, – не имеет смысла. Бердыев и Крюк, напротив, ценят свои интересы выше высокой цели: Бердыев в любом месте ищет алкоголь, а Крюк – женское общество.

Временная дистанция, сделавшая Вторую мировую мифом, легендой для юного поколения сегодня, позволила ей стать одновременно благодатным материалом для конструирования инореальности, и следует понимать: чем больше времени проходит с момента Великой Отечественной войны, тем больше таланта требуется от писателя, который раскрывает эту тему [12].

Библиографический список

1. Абашева М.П., Аристов Д.В. Военная проза 1990–2000 годов: генезис и поэтика // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2010. № 8. С. 133–137.
2. Бабицкая В. «Танкист, или Белый тигр» Ильи Бояшова. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/40/>
3. Бабченко А.А. Алхан-Юрт // Новый мир. 2002. № 2. С. 12–50.
4. Бакланов Г.Я. Пядь земли. М.: Сов. писатель, 1989. 767 с.
5. Бояшов И.В. Танкист, или „Белый тигр”. М.: Лимбус-Пресс, 2008. 170 с.
6. Выговская Н.С. Молодая военная проза второй половины 1990 – начала 2000-х годов: имена и тенденции: дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 194 с.
7. Ковтун Н.В. Тема памяти в современной прозе о Великой Отечественной войне // Культура и текст. 2020. № 4 (43).
8. Ковтун Н. Человек перед выбором (О повести В. Быкова «Карьер») // Филологический класс. 2010. № 23. С. 17–21.
9. Кукулин И.В. Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов) // Неприкосновенный запас. 2005. № 2-3 (40-41). С. 324–336.
10. Маркова Т.Н. Русская военная проза 1990–2000-х годов // Филологический класс. 2015. № 1 (39). С. 12–16.
11. Маркова Т.Н. Художественные реконструкции Великой Отечественной войны в современной массовой литературе // Научный диалог. 2019. № 12. С. 152–160.
12. Скаковская Л.Н. Военная проза начала XXI века: темы, идеи, образы // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 1. С. 107–113.

СЕМЬЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОДРОСТКОВОГО ВЗГЛЯДА В ПОВЕСТИ Р. БРЭДБЕРИ «ВИНО ИЗ ОДУВАНЧИКОВ» И В РОМАНЕ ДЖ. СЭЛИНДЖЕРА «НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ»

FAMILY THROUGH THE PRISM OF A TEENAGE VIEW
IN R. BRADBURY'S STORY «DANDELION WINE»
AND IN J. SALINGER'S NOVEL «THE CATCHER IN THE RYE»

А.А. Черкасова

A.A. Cherkasova

Научный руководитель Т.А. Полуэктова
Scientific adviser T.A. Poluektova

Автобиографичность, подросток, семья, родители, воспитание, автобиографичность, Р. Брэдбери, Дж. Сэлинджер.

Статья посвящена рассмотрению семейной темы глазами подростков в повести Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков» и в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Цель данной статьи – показать способы создания авторами образа семьи в двух произведениях, особенности мировидения и мировосприятия семьи подростками. Для достижения цели поставлены следующие задачи: определить способы создания и своеобразие образа семьи в повести Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков» и в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», тем самым показать особенности восприятия главным героем – подростком.

Autobiography, teenager, family, parents, upbringing, autobiography, R. Bradbury, J. Salinger.

The article is devoted to the consideration of the family theme through the eyes of adolescents in the novel «Dandelion Wine» by R. Bradbury and in the novel by J. Salinger «The Catcher in the Rye». The purpose of this article is to show how the authors create an image of the family in two works, especially the worldview and worldview of the family by teenagers. To achieve this goal, the following tasks were set: to determine the ways of creating and the originality of the image of the family in R. Bradbury's story «Dandelion Wine» and in J. Salinger's novel «The Catcher in the Rye», thereby showing the peculiarities of perception by the main character - a teenager.

Подростковый период – период «бури и натиска», когда подросток не понимает, что с ним происходит [5]. Для этого периода взросления характерно «чувство взрослости», т. е. «новообразование сознания того, что подросток начинает сравнивать себя с другими, перестраивает свою деятельность» [4].

В этот период взросления подросток начинает меняться, у него проявляется быстрая смена настроения, меняются интересы и круг общения.

Важную роль в подростковый период играет семья. Психолог В.Н. Дружинин писал, что «не может быть института общества более несвободного, более жесткого, чем семья» [3].

Представления подростков о семье, с одной стороны, отражают типичное, то, что свойственно именно этому возрасту: поиск себя, напряженная внутренняя

жизнь, а с другой – несет индивидуальный опыт проживания в конкретной семье с ее ценностными ориентирами и приоритетами.

Как российские, так и зарубежные писатели обращались к семейной теме: Ф.М. Достоевский «Подросток» (1875), Х. Ли «Убить пересмешника» (To Kill a Mockingbird, 1960), М. Петросян «Дом, в котором...» (1991–2009) и многие другие.

Не исключением стали повесть Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков» (Dandelion wine, 1957) и роман Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (The Catcher in the Rye, 1951), вписывающиеся в общий контекст вышесказанных произведений.

Важно отметить, что оба произведения автобиографичны. Так, герой романа Дж. Сэлинджера Холден Колфилд, как и сам писатель, учился плохо, часто менял школы. Вследствие чего Джером имел напряженные отношения с родителями, серьезно рассорился с отцом. Герою Холдену Колфилду также не удается выстроить доверительные отношения с родителями.

В повести Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков» автор отражает свои детские страхи и переживания, интересы и впечатления, хотя многие автобиографичные детали были изменены. Брэдбери, как и 12-летний Дуглас Сполдинг, главный герой повести «Вино из одуванчиков» любил проводить свои летние каникулы у бабушки и дедушки. Городок, где происходит действие, – Гринтаун, похож на Уокер, где родился и вырос писатель.

Дуглас Сполдинг – общительный, живой, любознательный подросток, который хочет познать и открыть законы взрослого мира.

Он живет в полной семье, где царят самые теплые, нежные и дружественные отношения. Для Дугласа семья – это «машина – счастья»: «... движутся, цепляются друг за друга, останавливаются и вновь уверенно и ровно вертятся все винтики, колесики домашнего очага» [1].

Дугласу нравится проводить время вместе со своей семьей. Он любит варить вино из одуванчиков вместе с бабушкой, любит играть с братом Томом. Для Дугласа варить вино – это символ сохранения памяти о прошлом, нечто светлое, то, что объединяет их семью.

Герой романа «Над пропастью во ржи» – 16-летний Холден Колфилд – бунтовщик, вун, не принимает взгляды общества, он одинок, но при всем этом очень сильно любит свою младшую сестру.

У Холдена непростые отношения в семье, его считают «позором семьи». Он конфликтует с отцом и матерью, желает убежать из этого лживого социального мира и жить уединенно, лишь на Рождество и Пасху принимать гостей – своих родных сестру и брата. Однако уход не осуществляется: скорбь сестры Фиби из-за возможного расставания удерживает его.

Не принимая социальную жизнь мегаполисов, Холден (важна семантика его имени – «живущий в глубокой долине») видит только один способ разорвать связи с окружающим миром – побег. С одной стороны, его держит любовь к младшей сестренке Фиби, решившей отправиться в путь вместе с ним, с другой – в нем не хватает решимости, опыта, взрослости. Как отметила И.Л. Галинская, «Холден Колфилд находится в „бегстве“ и в „поисках“, хотя бежать ему некуда, а поиски героя приводят его обратно домой, к своей семье» [2].

Важно отметить и то, что оба героя понимают и видят разницу между поколениями. Дуглас говорит, что взрослые и дети – это два разных народа, которые никогда не смогут понять друг друга. Холден тоже видит это, он упрекает окружающих в фальши, холодности, меркантильности.

Подводя итоги, можно говорить о том, что подросток способен заметить детали, тонко чувствовать и видеть мир иначе, чем взрослые. Для подростков важную роль играет семья, несмотря на то, какие отношения у них выстраиваются. Подростки демонстрируют, с одной стороны, традиционные семейные ценности, а с другой – хотят проявить себя, выразить свой взгляд на окружающий мир. Для подростков важен эмоциональный отклик, взаимопонимание и взаимоуважение в семье. Они хотят, чтобы их принимали и воспринимали такими, какие они есть, со всеми недостатками.

Эти произведения можно рассмотреть как некое исследование, в результате которого можно прийти к следующему выводу: смысл жизни и человеческое счастье заключается в самой жизни, в близости и любви наших родных людей.

Библиографический список

1. Брэдбери Р. Вино из одуванчиков. М.: Эксмо, 2016. 384 с.
2. Галинская И.Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/galinskaya-irina-ljvovna/filosofskie-iesteticheskie-osnovi-poetiki-dzh-d-selindzhera> (дата обращения: 10.10.2020).
3. Дружинин В.Н. Психология семьи. 3-е изд. СПб.: Питер, 2007. 176 с.
4. Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды / под ред. В.В. Давыдова, В.П. Зинченко. М.: Педагогика, 1989. С. 277.
5. Позина М.Б. Психология и педагогика: учебное пособие / науч. ред. И.Ф. Неволин. М.: Университет Натальи Нестеровой, 2001. С. 103.

РОМАНЫ Д. ТАРТТ: ПОЭТИКА, ПРАГМАТИКА, КОНТЕКСТ¹

D. TARTT'S NOVELS: POETICS, PRAGMATICS, CONTEXT

Н.С. Шалимова

N.S. Shalimova

Романы Д. Тартт, сюжет становления, прагматика литературы.

Статья посвящена творчеству современной американской писательницы Д. Тартт. Рассматриваются особенности поэтики романов, их связь с литературной традицией. Делается вывод об особой роли сюжета становления, формирующего прагматику произведений писательницы.

D. Tartt's novels, the plot of formation, pragmatics of literature.

The article is devoted to the work of the modern American writer D. Tartt. It considers the features of the poetics of novels, their connection with the literary tradition. The conclusion is made about the special role of the plot of formation, which forms the pragmatics of the her novels.

Донна Тартт – одна из наиболее ярких современных американских писательниц, лауреат Пулитцеровской премии 2014 г., присужденной ей за роман «Щегол». К более раннему творчеству автора относятся романы «Тайная история» (1992) и «Маленький друг» (2002).

«Тайная история», дебютный роман Д. Тартт, представляет собой пример сложно организованного текста, репрезентирующего синтетичную жанровую структуру, нелинейность нарратива, диегетический повествовательный дискурс. Многомерность поэтики достигается за счет обращения к жанру университетского романа, сюжетообразующей детективной истории, эстетике и драматургии античной трагедии, экфрастических отступлений. Обращение к Античности обуславливает двойное кодирование текста: рецепция античной культуры является ключевой темой и сюжетообразующим элементом как на внешнем уровне, так и на уровне философской проблематики романа.

«Маленький друг» – второй по счету роман Д. Тартт, О.Ю. Анцыферова называет его «триллером с насыщенной атмосферой», «моделью южной саги» [1], для которого также характерен жанровый синтетизм: это роман воспитания, психологический роман, готический роман.

Ключевую роль в литературе, разрабатывающей сюжет становления, играет роман «Щегол», в котором сочетаются черты классического романа воспитания и новейшей прозы о взрослении. Черты классического романа воспитания содержатся в сюжетности, системе второстепенных персонажей, символике пространственно-временной организации (канун Рождества, хронотоп большого города). Черты новейшей прозы о взрослении – в способе повествования, автореференциальности, сюжетообразующем мотиве преображения / взросления главного героя.

¹ Участие в мероприятии «Семинар по английской литературе в Оксфорде для преподавателей российских университетов» проведено при поддержке Красноярского краевого фонда науки.

Представляется продуктивным взгляд на творчество Тартт с точки зрения социального потенциала ее произведений, восприятие их как своеобразного способа взаимодействия, пакта между читающим и пишущим. В таком дискурсе литературное произведение, посредством выделения нарративных инстанций внутри него, обнаруживает их гомологичность, равнозначимость для писателя и реципиента. Романы Д. Тартт являются репрезентативными для подобного анализа поскольку могут восприниматься как единый инвариантный метатекст о взрослении, у которого, однако, в диахронической перспективе значительно меняется форма, превращая подобные произведения в социокультурный феномен, часто обозначаемый как *young adult literature*.

Т.Д. Венедиктова [2] считает, что популярность произведений, разрабатывающих сюжет взросления, их особая роль связаны с меняющимся восприятием возраста, поколенческой идентичности, можно говорить о дрящейся переоценке личности, подвижной во времени. Литература оказывается вписана в ряд иных социокультурных практик, общей тенденцией развития которых можно назвать антропологический поворот, характеризующийся взаимодействием бытового повседневного опыта и специфического гуманитарного знания, опосредованного литературным воображением.

Глубокому осмыслению, как уже было отмечено, подвергается тема возраста, воспринимаемая как особого рода идентичность, концептуализация которой синонимична проблематизации: в осмыслении вектора развития и взросления отмечаются инфантилизация, отсутствие рубежей и границ.

Несмотря на то что нарратив становления является одним из ключевых в истории мировой литературы со времен Античности, в XIX веке возникает необходимость образного осмысления возрастного гештальта с помощью эстетических моделей и фикционального языка литературы как вида искусства. Наиболее репрезентативными примерами осмысления темы взросления в американской литературе, традиции которой продолжает Д. Тартт, являются произведения М. Твена (подобную рецепцию лишь усиливает знаменитая формула Э. Хемингуэйя о том, что «вся американская литература вышла из «Гекльберри Финна»»), в русской литературе это автобиографическая трилогия Л.Н. Толстого, в английской литературе хрестоматийными произведениями, в которых многогранно раскрывается образ ребенка, считаются романы Ч. Диккенса. Однако, помимо эстетических функций, литература о взрослении играет важную социализирующую роль, воспроизводя механики и практики взросления и выполняя функции социального института. Так, литература, разрабатывающая сюжет становления, имеет двойное кодирование – это особого рода искусство, фиксирующее определенное состояние жизни, переломный ее этап, который кодируется дискурсами текста, априори являющегося открытой системой и предполагающего различный спектр интерпретаций.

Тип героя у Тартт – ребенок или подросток, Гарриет из «Маленького друга» 12 лет, Тео на момент начала повествования – 13, нарратор в «Тайной истории» старше, но все же, подобно Питэру Пену, имеет чистый детский взгляд и

только переживающий взросление (во многом это раскрывается благодаря ретроспекциям). Всем героям Тартт свойственна определенная оптика, сверхчувствительность, сопряженная с отсутствием родителей, их потерей или равнодушием с их стороны. Одной из характеристик творческого метода Тартт и на уровне нарративного устройства, и на уровне организации повествования является несобственно-прямая речь, совмещение первичного рассказчика и иных повествовательных инстанций, что образует палимпсестный характер нарратива, когда совмещается прошлое, настоящее и будущее героя в различных проекциях самого себя.

Одной из характерных особенностей произведений Д. Тартт, помимо их эксплицированной филологичности, является желание вписать романы в типологию «большого английского» / «большого американского романа». «Великий американский роман» – определение сюжетно-композиционного, образного, стилистического набора приемов, характерного для определенного корпуса текстов, воплощающих черты национальной самобытности и имеющих инвариантные жанровые константы. В основе данной жанровой дефиниции программная статья 1868 Уильяма Де Фореста, который фиксирует стремление американской литературы к закреплению канона, некой эталонности и отмечает ряд жанровых констант романа: бегство от человека к природе (Г. Мелвилл), изображение борьбы человека против обстоятельств (Н. Готорн), приключенческий элемент, сопряженный с историей успеха (М. Твен). Типичной является и повествовательная форма – наррация от первого лица, предполагающая исповедальность, тесность контакта между нарратором и реципиентом, а также апелляция рассказчика к собственному опыту, ощущение его ценности, то, что определяется как «self-reliance» – доверие к собственному ментальному, социальному, эмоциональному опыту, желание им поделиться.

Наиболее отчетливо с традицией «великого американского романа» коррелирует «Маленький друг», об этом свидетельствует топоним американского юга, отсылки к роману «Убить пересмешника» Харпер Ли: соотношение образов Гарриет и Глазастика Финч, подростковый нарратив (проблемы в школе, исповедальное повествование, приключенческий элемент). Роман «Щегол» связан с английской литературой: романами Ч. Диккенса («Большие надежды», «Оливер Твист», «Дэвид Копперфилд»), явно артикулируемой русской темой. Важно также отметить «ню-йоркскую» топографику романа: Центральный парк, Метрополитен, противопоставленную атмосфере Техаса – пустые дома словно на краю света, низкое небо.

Продолжая литературные традиции прошлого, Тартт связывает свои романы и с настоящим: учитывая полидисциплинарность современного культурного пространства, важной является сериальная парадигма: сериал «Sex education» (Netflix, 2019), отчасти продолжает намеченные Тартт сюжетные линии. Так, история одной из главных героинь, старшеклассницы Мейв Уайли, частично рифмуется с судьбой Котку. Сериал «Эйфория» также заимствует многие сюжетные решения и способы раскрытия персонажей. Таким же примером служит едва

намеченная во второй части романа линия отношений Тео и Бориса: «тут начинается зыбкая часть», впоследствии ставшая сюжетообразующей в романе Ханьи Янагихары «Маленькая жизнь».

Таким образом, можно выделить целый спектр тем, образов и сюжетов, с прогностическим потенциалом, они обозначаются Тартт, но полноценно развиваются в других произведениях американской культуры. В этом также угадывается социально-антропологический контекст романов Тартт, наиболее близкая современности его часть.

Таким образом, романы Тартт можно воспринимать как историю становления героев, сопряженную с мотивами учителя / ложного учителя, разрушительной / созидательной силы искусства, совмещающей жанровые признаки детектива, университетского романа, психологической прозы, романа воспитания. Романы Тартт представляются частью единого метатекста о взрослении, в котором реализуются инвариантные в творчестве Д. Тартт модели: одиночество героя в собственной семье, ее неприятие (Ричард «Тайная история», Гарриет «Маленький друг») или утрата (Тео, «Щегол»), постижение мира через литературу (Ричард «Тайная история», Гарриет «Маленький друг») или искусство («Щегол»), детективная составляющая, обращение к ключевому в жизни героя событию, связанному с его инициацией.

Прагматика произведений Тартт видится в особом рода художественной сбалансированности, достигаемой одновременно за счет рецептивных конвенций и нарративной логики [3], когда читатель взрослеет вместе с героем.

Библиографический список

1. Анцыферова О.Ю. Южный миф и роман Д. Тартт «Маленький друг» // Филология и культура. 2015. № 2 (40). С. 165–170.
2. Венедиктова Т.Д. Разговор по-американски: дискурс торга в литературной традиции США. М.: НЛЮ, 2003. 328 с.
3. Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы. М.: РГГУ, 2002. 86 с.

О «ГАМЛЕТОВСКОМ ТЕКСТЕ» ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

ON THE «HAMLET'S TEXT» OF EUROPEAN DRAMA LAST THIRD OF XX CENTURY

М.С. Щукина, С.Г. Липнягова

M.S. Shchukina, S.G. Lipnyagova

Принц Гамлет, гамлетовский текст, ренессансный гуманизм, второстепенные персонажи, повествовательная доминанта.

В статье пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Гамлет в остром соусе» А. Николаи, «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, «Офелия» Т. Ахтман рассматриваются как «гамлетовский текст» европейской драматургии последней трети XX века. Драматурги вступают в межкультурный диалог с трагедией У. Шекспира «Гамлет, принц Датский», чтобы показать современное положение гуманистических ориентиров прошлого.

Prince Hamlet, Hamletian text, Renaissance humanism, minor characters, dominant narrative.

The article is devoted to the plays «Rosencrantz and Guildenstern are dead» by T. Stoppard, «Hamlet in Spicy Sauce» by A. Nicolai, «Fortinbras gets drunk» by J. Glowacki, «The Murder of Gonzago» by N. Yordanov, «Ophelia» by T. Akhtman. The playwrights start a cross-cultural dialogue with the tragedy of Hamlet by W/ Shakespeare to reflect the current state of the humanistic reference points of the past. The plays are considered as the Hamletian text of modern European drama.

В основе новоевропейской литературно-критической традиции восприятия и осмысления трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» лежал «гамлетоцентричный» подход¹, отвечающий антропоцентричной направленности гуманистической европейской культуры².

Прошрое столетие было ознаменовано критическим состоянием гуманистической мысли³, началом которому послужил мировоззренческий разлад рубежа XIX–XX веков⁴. Отсюда и особое положение шекспировской трагедии и образа Гамлета в европейской литературе XX века в целом и последней его трети в частности.

¹ Согласно ему «Гамлет» рассматривается как трагедия одного центрального героя, в образе которого таится отгадка замысла всего произведения, что соответствовало ренессансной гуманистической концепции человека.

² О гуманистической доминанте европейской культуры писали Н.А. Бердяев, С.Л. Франк, А.А. Аникст, Л.М. Баткин, А.Х. Горфункель, К.А. Сергеев, J. Bate, E. Cassirer, C. Trinkaus и другие.

³ В том числе и в контексте антропологического кризиса, запечатленного в работах К. Ясперса, М. Бубера, Р. Гвардини, Э. Фромма и других.

⁴ Кризис гуманистической европейской культуры конца рубежа веков запечатлен в работах Ф. Ницше, О. Шпенглера, А.А. Блока, Н.А. Бердяева, Х. Ортега-и-Гассета и других.

В этот период формируется уникальное «гамлетовское» текстовое пространство, представленное пьесами: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого, «Гамлет в остром соусе» А. Николаи, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, «Офелия» Т. Ахтман и другими⁵. На первый план в обозначенных пьесах выходят второстепенные персонажи трагедии У. Шекспира: Розенкранц с Гильденстернем – у Т. Стоппарда, актеры – у Н. Йорданова, Офелия и Гертруда – у Т. Ахтман, Фортинбрас – у Я. Гловацкого, служители кухни – у А. Николаи. Симптоматичным становится смена фокуса восприятия, осмысления и интерпретации ее событийной основы, соответственно, и повествовательной доминанты, что влечет за собой изменения на композиционном, образно-мотивном и идейном уровнях художественного текста. Так, в обозначенных пьесах получают художественное воплощение только те сцены претекста, в которых принимали или могли бы принять участие центральные герои современных пьес.

Со сменой фокуса восприятия событий претекста изменяется и место действия пьес. Так, главными образами-персонажами пьесы А. Николаи (повар и его семья) обусловлено ее место действия – кухня, где разыгрывается вовсе не шекспировская трагедия, а бытовая драма.

Во всех рассматриваемых пьесах происходит перестановка в персонажной системе претекста. Так, образ Гамлета смещен на периферию в пьесах Т. Стоппарда [6] и А. Николаи [5], вынесен «за сцену» у Н. Йорданова [3] и Т. Ахтман [1], подменен симулякром у Я. Гловацкого [2].

В основе идейно-художественного диалога авторов обозначенных пьес с трагедией У. Шекспира, а также и между собой, лежит модальная установка на разрешение «гамлетовского вопроса»⁶ второстепенными персонажами претекста. Драматурги ставят и по-своему разрешают вопрос о жизнеспособности в современном мире тех принципов и идеалов, которые веками утверждались гуманистической европейской культурой. Предлагая главным персонажам собственных пьес сделать выбор, когда-то поставленный перед Гамлетом, драматурги проверяют вероятность возложения на обычного человека задачи восстановления «расшатавшегося» века, необходимость самой борьбы за справедливое и гармоничное мироустройство.

Т. Стоппард и Т. Ахтман показывают неподъемность для избранных ими персонажей гамлетовской миссии по преобразованию мироустройства. Я. Гловацкий – иллюзорность подобного стремления, фиктивность гуманистических принципов и идеалов. А. Николаи провозглашает путь непротивления, но приспособления к абсурдной и жестокой действительности.

⁵ Кроме обозначенных пьес, являющихся «ядерными», к периферийным можно отнести «После Гамлета» Е. Журека, «Фортинбрас» Л. Блессинга, «Размышления Офелии» Ж. Беттс, «Гертруда и Клавдий» Дж. Апдайк, «Гамлет. Нулевое действие» Л.С. Петрушевой, «Гамлет. Версия» Б. Акунина и другие.

⁶ «Гамлетовским вопросом» традиционно именуют вопрос «Быть или не быть?», поставленный шекспировским героем в широко цитируемом монологе акта III сцены I трагедии У. Шекспира.

В пьесе Н. Йорданова, напротив, утверждается жизнеспособность гуманистических принципов и идеалов, продолжающих находить отклик в душах людей: главные герои пьесы (актеры), вслед за Гамлетом, встают на борьбу с лживостью и жестокостью современного мира, преодолевая положение «маленьких» людей и обретая надежду на справедливое мироустройство.

Итак, рассматриваемые пьесы, по нашему убеждению, образуют «гамлетовский текст»⁷ европейской драматургии последней трети XX века. К такому выводу мы пришли на основании близости фабульных основ и образных систем пьес, обращенных к трагедии о датском принце как единому смысловому ядру (центробежной силе, благодаря которой очерчивается усматриваемый горизонт «гамлетовского текста»). Повторяемости заимствованных из претекста мотивов (мотивы мести, борьбы за власть, мнимого безумия Гамлета, фальши и притворства, физической и духовной несвободы, игры и театральности). Общности способа языкового кодирования, основанного на включении в интегрируемые произведения фрагментов шекспировского текста (дословно цитируемого или парафразируемого). Единства модальной установки на изображение кризиса и вырождения гуманизма ренессансного типа и созданной им концепции Человека. А также, учитывая общность построения пьес с иной (чем в претексте) «точки зрения» как центростремительной силы, благодаря которой происходит стяжение текстов в единую текстовую конструкцию. Таким образом, в рассматриваемых пьесах реализуются важнейшие принципы, по определению А.Г. Лошакова [4], сверхтекстового образования: принцип усматриваемой целостности, контекстуальной релевантности, смысловой центрации.

Библиографический список

1. Ахтман Т.И. Офелия, Гертруда, Дания и другие. И.: Ной, 2013. С. 400-440.
2. Гловацкий Я. Фортинбрас спился: пер. с пол. // LibFox :библиотека электронных книг. URL: <https://www.libfox.ru/604327-yanush-glovatskiy-fortinbras-spilsya.html> (дата обращения: 05.11.2020).
3. Йорданов Н. Убийство Гонзаго: пер. с болг. М.: Амфора, 2005/ 81 с.
4. Лошаков А.Г. Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 66. С. 100–109.
5. Николаи А. Гамлет в остром соусе: пер. с итал. // Театральная библиотека. URL: http://www.theatre-library.ru/authors/n/nicolai_aldo (дата обращения: 02.11.2020).
6. Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы: пьеса в трех действиях: пер. с англ. // Иностранная литература. 1990. № 4. С. 83–135.

⁷ Явления, с одной стороны, параллельного «шекспировскому» тексту, исследованного Е.С. Демичевой («Шекспировский текст» в русской литературе второй половины XX – начала XXI веков»). С другой стороны, такие понятия, как «гамлетовские произведения», «гамлетовский персонаж», «гамлетовский код», получили обоснование в работах С.Г. Колпаковой («Шекспир в немецком литературном сознании XX века») и Г.А. Ветошкиной («Гамлетовский код в интертекстуальном пространстве романов У. Фолкнера «Шум и ярость» и «Авессалом, Авессалом!»).

ТИП ЛЮБВИ-ТЩЕСЛАВИЯ В РОМАНЕ Ф. СТЕНДАЛЯ «КРАСНОЕ И ЧЁРНОЕ»

THE TYPE OF LOVE-VANITY IN THE NOVEL BY F. STENDHAL «RED AND BLACK»

Научный руководитель Т.А. Полуэктова
Scientific adviser T.A. Poluektova

О.Н. Сатаева

O.N. Sataeva

Фредерик Стендаль, трактат «О любви», тип любви-тщеславия, Матильда де Ла-Моль, Жюльен Сорель.

В эпоху реализма даже такое чувство, как любовь подвергается анализу. Фредерик Стендаль стоял у истоков формирования такого литературного направления, как реализм. Он пишет свой знаменитый трактат «О любви», в котором рассматривает четыре типа любви: любовь – страсть, любовь – влечение, физическая любовь и любовь – тщеславие. Тип любви – тщеславия можно назвать самым опасным типом: субъект любви любит не столько объект своей любви, сколько себя рядом с ним. Это чувство сопровождается холодным расчётом, честолюбием и лицемерием. Цель статьи – исследовать понятие любви-тщеславия в романе Фредерика Стендаля «Красное и чёрное» на примере взаимоотношений Матильды де Ла-Моль и Жюльена Сореля.

Frederic Stendhal, treatise “On Love”, the type of love-vanity, Matilda de La Moll, Julien Sorel.
In the era of realism, even such a feeling as love is analyzed. Frederic Stendhal stood at the origins of the formation of such a literary trend as realism. He writes his famous treatise «On Love», in which he considers 4 types of love: love – passion, love – attraction, physical love and love – vanity. The type of love – vanity can be called the most dangerous type: the subject of love loves not so much the object of his love as himself next to him. This feeling is accompanied by cold calculation, ambition and hypocrisy. The purpose of this article is to explore the concept of love – vanity in the novel by Frederic Stendhal «Red and Black» on the example of the relationship between Matilda de La Mole and Julien Sorel.

Согласно словарю психологических терминов любовь – напряженная потребность в данном человеке, влечение к нему, страстное желание обладать им, заботиться о нем, быть ему нужным [4]. Это чувство на протяжении многих веков описывалось в художественных произведениях. В каждую эпоху писатели, философы по-разному изображали это чувство.

В эпоху Античности считалось, что любовь пробуждает в человеке все самое лучшее («Дафнис и Хлоя» Лонга). В Средние века в литературе в основном воспевалась любовь к религии, люди много внимания уделяли спасению души. В эпоху Просвещения на первом месте был разум, а не на чувства. Для романтика любовь и внутренний мир героя были самой большой ценностью. В эпоху реализма любовь подвергается тщательному анализу. Одним из первых писателей, кто уделил этому чувству особое внимание, был Фредерик Стендаль.

В трактате «О любви» 1822 г. Фредерик Стендаль выделяет четыре типа любви: любовь – страсть, любовь – влечение, физическая любовь и любовь-тщеславие. Самым интересным и сложным типом любви является «любовь-тщеславие»: вбирает в себя все предшествующие типы, но при этом субъект любви любит не столько объект своей любви, сколько себя рядом с ним. Это чувство сопровождается холодным расчетом, честолюбием, лицемерием [2].

Рассмотрим, как тип любви-тщеславия проявляется в образе Матильды в романе «Красное и черное» на примере взаимоотношений де Ла-Моль и Жюльена Сореля.

Современная действительность не вызывает никакого интереса у Матильды. Она буднична, сера и вовсе не героична. Все покупается и продается — «титул барона, титул виконта — все это можно купить... в конечном счете, чтобы получить богатство, мужчина может вступить в брак с дочерью Ротшильда». Именно поэтому Матильда живет прошлым, которое появляется в ее воображении, окутанное романтикой сильных чувств. Каждый год, единственная из членов своей семьи, тридцатого апреля, девушка носит глубокий траур по своему предку Бонифасу де Ла-Моллю, любовнику самой королевы Маргариты Наваррской. Более всего в истории их любви Матильду покоряет тот факт, что королева любила человека не своего круга и, когда палач обезглавил Бонифаса, королева Маргарита попросила голову возлюбленного, бесстрашно взяла ее и тайно похоронила в часовне. Матильда жалеет, что нет больше двора, подобных двору Екатерины Медичи или Людовика XIII. Нося траур, она хотя бы в этот день чувствует себя причастной к тем событиям и временам.

Жюльену удастся привлечь Матильду своим умом, интересными взглядами на жизнь и социальным положением. Матильда понимает, что вот он – шанс полюбить человека намного ниже своего социального статуса. Тем самым она приблизится к королеве Маргарите Наваррской, которая, как и Матильда, осмелилась полюбить человека не своего круга. В трактате «О любви» Стендаль писал: «Кому придет в голову влюбиться в королеву, если она сама не сделает первого шага?». Матильда как королева сделала этот первый шаг [3, с. 145].

Она понимает, что если полюбит Жюльена, то тем самым вызовет в обществе большой резонанс, к тому же ее собственная семья вряд ли будет рада такому повороту событий, однако эти мысли нисколько не пугают Матильду, скорее, наоборот, так она еще больше будет ощущать свое превосходство над всем высшим светом: *«Осмелиться полюбить человека, который намного ниже тебя по своему общественному положению, – уже в этом есть нечто величественное и дерзновенное»* [1, с. 327].

Полюбив человека низкого происхождения, она поднялась до величия и дерзания: независимо от того, каков будет результат этой любви, – важно лишь дерзание, а если она заметит в своем избраннике какую-нибудь слабость, она тот час же бросит его. Очевидно, что тут дело не в любви к нему, а в любви к себе.

Смелость полюбить Жюльена, того, кто стоит намного ниже на социальных ступенях, отвечает еще одной ее потребности — потребности рисковать. Но лю-

бовь Матильды постепенно усложняется, приобретает тяжелый характер. Колеблясь между любовью и ненавистью к Жюльену, презрением к себе, она то отталкивает его, то отдается со всей силой страсти. *«Если я стану спутницей жизни такого человека, как Жюльен, которому не хватает только состояния, – а у меня состояние есть, – я буду привлекать к себе всеобщее внимание, моя жизнь не пройдет бесследно»* [1, с. 373]. Она и не может ему подчиниться, но одновременно и хочет этого. Однако даже в ласках ее не было искренности. Она, казалось, играет в страстную любовь. Они словно существуют в разных реалиях: холодность Матильды сменяется безграничной любовью Жюльена, когда же Матильда просит любви, холоден становится уже Жюльен. В самые трагические моменты Матильда страдала от гордости также, как и от любви. Назвав Жюльена ничтожеством, она сразу падает к его ногам, крича *«Я не могу жить без твоей любви!»*. Она не раз проклинала свою гордость. В этой войне двух влюбленных любовь боролась с гордостью и у Матильды, и у Жюльена.

В конце концов Жюльену удается подчинить красавицу окончательно, молодые люди понимают, что все же любят друг друга. Полнобив, казалось бы, настоящему Жюльену, Матильда готова пожертвовать и своей репутацией, и титулом, и богатством. Она спасла бы Жюльена от казни, если бы тот этого захотел. Но любовь ее все же окрашена тщеславием. Искренне и всей душой Матильда не может полюбить Жюльена. Он и сам это слишком хорошо понимает, особенно в последние дни перед казнью: *«Через пятнадцать лет госпожа де Реналь будет по-прежнему любить моего сына, а вы о нем забудете»* [1, с. 526]. Действительно, искренняя любовь Луизы де Реналь переживет все испытания, а любовь Матильды никогда не была искренней, она любила не самого Жюльена, именно как человека, а себя рядом с ним.

После казни Жюльена она выполнила последнюю его просьбу: похоронила его в пещере на высокой горе, которая вздымается над Верьером: *«Благодаря усилиям Матильды эта дикая пещера украсилась мраморными статуями, которые она заказала в Италии за большие деньги»* [1, с. 538]. Как истинная королева, она втайне от всех везла у себя на коленях голову любимого человека. В этот момент удивительно сочетались в ее душе скорбь и гордость за себя.

Таким образом, такой тип любви, как любовь-тщеславие герои раскрывают по-разному. Жюльен, пытаясь подняться по социальной лестнице с помощью любовных взаимоотношений с двумя высокостатусными женщинами, шел к своей цели. Однако после, уже ближе к смерти характер Жюльена эволюционирует, его понятие о любви меняется, а истинная любовь победила любовь тщеславную. Жюльен смог отличить истинную любовь Луизы де Реналь от любви-тщеславия Матильды.

Матильду де Ла-Моль такая любовь фактически довела до сумасшествия, она забыла о всех остальных человеческих чувствах, в том числе и о чувстве страха.

Герои, которым присущ такой тип любви, не остановятся ни перед чем, чтобы добиться своего: пойдут против семьи, против закона, против себя самого.

Таким образом, любовь-тщеславие самый опасный тип любви: она доводит людей до критического состояния, что, без сомнений, актуально не только во времена второй половины XIX в., но и в наши дни.

Библиографический список

1. Стендаль Ф. Красное и черное: роман / пер. с фр. Н.М. Любимова. М.: Эксмо, 2019. 541 с.
2. Стендаль Ф. О любви: собр. соч.: в 12 т. / пере. с фр. М. Левберг и П. Губера. М.: Правда, 1978. Т. 7.
3. Реизов Б.Г. Стендаль: художественное творчество. Л.: Художественная литература, 1978. 186 с.
4. Мещеряков Б.Г., Зинченко В.П. Большой психологический словарь. URL: <https://psychological.slovaronline.com/>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

БУКИНА Наталья Борисовна – аспирант 3 года обучения Московского государственного лингвистического университета (МГЛУ);
e-mail: n_a_t_t_y@mail.ru

БУРМИСТРОВА Татьяна Сергеевна – обучающийся Воронежского государственного педагогического университета;
e-mail: burmistrova.98@bk.ru

ГОЛОСОВА Александра Филипповна – обучающийся V курса бакалавриата филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: r16golosovaaf@kspu.ru

ДУБИНИНА Мария Анатольевна – обучающийся V курса бакалавриата филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: mary_lermont@mail.ru

ЗЕЛЕЗИНСКАЯ Наталья Станиславовна – старший преподаватель кафедры теории и практики перевода факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета;
e-mail: zelennew@tut.by

ЗУЕВА Елена Романовна – обучающийся V курса бакалавриата филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: elenaromazueva@gmail.com

КРАСНОВА Екатерина Михайловна – аспирант кафедры мировой литературы и методики ее преподавания филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: krasnova-em@yandex.ru

КРАСНОЩЕKOVA Яна Вячеславовна – обучающийся 1 года магистратуры КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: yanakras1997@yandex.ru

КРЫЛОВА Софья Геннадьевна – обучающийся 2 года магистратуры Воронежского государственного педагогического университета;
e-mail: sk1996.96@mail.ru

ЛЕБЕДЕВА Наталья Владимировна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: natapedagog@mail.ru

ЛИПНЯГОВА Светлана Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: lipnjagova@list.ru

МАЛИНОВСКАЯ Екатерина Андреевна – методист КГБУК «Дом искусств», преподаватель-исследователь; e-mail: hahhhs@gmail.com

МАЦКОВА Полина Сергеевна – обучающийся II курса магистратуры филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: polisa_15@list.ru

МОРОЗОВ Роман Васильевич – обучающийся V курса бакалавриата филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: mrhate1319@gmail.com

ПОЛУЭКТОВА Татьяна Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: poluektova.06@mail.ru

ПОПОВА Ангелина Дмитриевна – обучающийся V курса бакалавриата филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: angeloklave@mail.ru

ПУДОВА Ольга Александровна – старший преподаватель КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: OI.pudova2012@yandex.ru

РЯБОВА Алина Сергеевна – обучающийся IV курса Белорусского государственного университета; e-mail: alinaruabova999@gmail.com

РЫХВА Алиса Игоревна – обучающийся V курса бакалавриата филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: alisa.rihwa@gmail.com

САДЫРИНА Татьяна Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: tsadyrina@list.ru

САТАЕВА Ольга Николаевна – обучающийся V курса филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: olga.sataeva.98@mail.ru

СИМАКОВА Дарья Валерьевна – обучающийся V курса бакалавриата филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: r16simakovadv@kspu.ru

СТУЛОВ Юрий Викторович – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой зарубежной литературы Минского государственного лингвистического университета;
e-mail: yustulov@mail.ru

ТРЕТЬЯКОВА Екатерина Валерьевна – обучающийся 1 года магистратуры КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: katerina24.97@mail.ru

УМИНОВА Наталья Владимировна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: umna2804@yandex.ru

ФЕДЧЕНКО Анжела Валерьевна – обучающийся 1 года магистратуры КГПУ им. В.П. Астафьева; anzhelika.bardakova.1996@mail.ru

ЧЕРКАСОВА Анна Александровна – обучающийся V курса бакалавриата филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: cherkasovanna98@mail.ru

ШАЛИМОВА Надежда Сергеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры мировой литературы и методики ее преподавания, КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: dm561@yandex.ru

ЩУКИНА Марина Сергеевна – методист, учитель русского языка и литературы. МБОУ СШ № 6 (Красноярск);
e-mail: marishkaschukina@mail.ru

ВОРОПАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы I Международной
научно-практической конференции

Красноярск, 13–14 ноября 2020 г.

Электронное издание

Редактор *Ж.В. Козуница*
Корректор *М.А. Исакова*
Верстка *Н.С. Хасанишина*

660049, Красноярск, ул. А. Лебедевой, 89.
Редакционно-издательский отдел КГПУ им. В.П. Астафьева,
т. 217-17-52, 217-17-82

Подготовлено к изданию 26.01.21.
Формат 60x84 1/8.
Усл. печ. л. 12,8