

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

ВОРОПАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы II Международной научно-практической конференции

Красноярск, 13 ноября 2021 г.

Электронное издание

КРАСНОЯРСК
2021

ББК 83.3(0)
В 757

Редакционная коллегия:

С.Г. Липнягова
Т.А. Полуэктова (отв. ред.)
Н.С. Шалимова

В 757 Воропановские чтения: материалы II Международной научно-практической конференции. Красноярск, 13 ноября 2021 г. / С.Г. Липнягова, Т.А. Полуэктова (отв. ред.), Н.С. Шалимова. – Электрон. дан. / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2021. – 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 978-5-00102-516-0

ББК 83.3(0)

ISBN 978-5-00102-516-0

(Материалы II Международной научно-практической конференции «Воропановские чтения»)

© Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Бурьгина Т.С. Марианна Ивановна Воропанова – учёный, педагог, поэт	6
--	---

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Пудова О.А. Прием отраженного действия: воображение читателя/зрителя (на примере романа Томаса Лава Пикока «Усадьба Грилла»)	10
Шпилова Т.Е. Хронотоп в романе Энн Бронте «Ннезнакомка из Уайльдфелл-Холла»	14
Васильева Г.С. Семантика тем христианства и язычества в романе Томаса Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей»	18
Полякова Т.В. Хронотоп гор в романах Ремарка «Жизнь взаимы» и «Три товарища», в романе Томаса Манна «Волшебная гора»: его влияние на композицию и фабулу	21
Окунева М.А. Хронотоп дома в повестях Туве Янссон «Маленькие тролли и большое наводнение» и «Когда прилетит комета»: особенности построения художественного мира	25
Биктимиров В.Э. Рецепция биографии и творчества Т. Фонтане в романе «Широкое поле» Г. Грасса	29
Сапегина Л.В. Принцип театрализации в романе К. Маккензи «Карнавал»	33
Теличко Т.Г. Опыт фланирования в постижении города (эссе В. Вулф «Блуждая по улицам: лондонское приключение»)	37
Архипцова А.И. Русская тема в поэзии Д.Г. Лоуренса	42
Сметанина Н.А. Философия экзистенциализма в Э. Олби (на примере пьесы «Три высокие женщины»)	45
Маратова Ж.Ж. Фэнтези и категория фантастического в английской литературе (на примере творчества Дж.Р.Р. Толкина)	48
Малиновская Е.А. Варианты реализации мотива пути в верлибре А. Гинзберга «Супермаркет в калифорнии»	51
Коваленко Е.В. Онейросфера как элемент поэтики романа Пэт Баркер «Возрождение» («Regeneration»)	55

Зиневич В.Д. Гибридные романы К. Генри как форма взаимодействия читательских ожиданий и реальности XXI века	58
Стулов Ю.В. Африканские голоса в новейшей литературе США.....	61
Алборова А.С. «Сказание об индийском царстве» в романах У. Эко «Баудолино» и М. Шишкина «Письмовник»: утопия, пережившая века.....	66
Кучмаренко Л.С. Карнавализация в рассказе М. Этвуд «Исида во тьме».....	69
Кун Вэйжань Роль медведя в мифологии эвенков в Китае и России	73
Найденова Р.Р. Роль псевдоинтриги при построении нарратива у Маргарет Этвуд.....	77
Николина Н.Н. Ребенок в современной англоязычной прозе.....	80
Зелезинская Н.С. Вотивика проблемного подросткового и молодежного романа XXI века	83
Щукина М.С. Театральность романа Г.Л. Олди «Ввойти в образ».....	86

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Корелина А.Д. Метафоры слепоты и прозрения в проповеди XVII в. из рукописного сборника «Статир».....	90
Каширина С.И. Тема продажной любви в повести «Яма» А.И. Куприна.....	93
Овчинников А.Г. Проблема нигилизма и веры в произведениях Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова («В овраге» и антинигилистическая позиция Ф.М. Достоевского)	97
Никандрова А.В. Сюжеты советских фильмов в письмах молодых людей (1960-е гг.).....	100
Бипперт М.А. Гетеротопия в романе Д. Глуховского «Текст».....	103
Климович А.О. Локус ресторан/кафе в сюжетной структуре повести В.П. Аксенова «Апельсины из Марокко».....	106
Заматицкова Р.А. Элементы волшебной сказки в повести Б. и А. Стругацких «Понедельник начинается в субботу»	110

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Кронгауз Д.Д.

Урок внеклассного чтения в 10 классе «неизведанная сторона человеческой личности»
(на материале произведений Г.Х. Андерсена, А. Шамиссо, У.Ле Гуин) 115

Зукол Я.В.

Методические рекомендации
по изучению современной детской исторической прозы в средней школе
(на примере повести Е.А. Ельчина «Сталинский нос») 118

Уминова Н.В.

О некоторых современных способах мотивации подростков
к чтению художественной литературы 122

Девятова В.С.

Театрализация и инсценирование
как теоретическая проблема современной методики 126

Третьякова Е.В.

Феномен школьного буллинга в художественной литературе:
опыт обсуждения темы с учениками-подростками 129

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ

Макарова Т.В.

Особенности корейского и русского песенного фольклора 133

Гаверилкова Е.А.

Функционирование диалектизмов и просторечий
в сборнике Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» 136

Бебриш Н.Н.

Функционирование лексико-семантической группы белого цвета
в романе Н.В. Гайдука «Волхитка» 140

Бурмакина Н.А., Исупова А.А.

К обзору школьных учебников в аспекте преподавания
имен собственных и нарицательных в 5 классе 143

МАРИАННА ИВАНОВНА ВОРОПАНОВА – УЧЁНЫЙ, ПЕДАГОГ, ПОЭТ

MARIANNA IVANOVNA VOROPANOVA
AS SCHOLAR, EDUCATOR, AND POET

**Бурыгина Татьяна Сергеевна,
независимый исследователь, г. Красноярск**

Европейская литература, литературоведение, педагогическая этика, переводоведение, поэтический перевод.

Статья посвящена деятельности Марианны Ивановны Воропановой как выдающегося отечественного литературоведа, талантливого педагога, тонкого поэта и чуткого переводчика.

European literature; literary studies; pedagogical ethics; translation studies; poetry translation.

Marianna Ivanovna Voropanova was an outstanding Russian scholar specializing in European literature. The article touches upon various spheres of her professional interest. It is shown that Marianna Ivanovna was a proficient educator, talented literary translator and highly sensitive poet.

Марианна Ивановна Воропанова – это, без сомнения, выдающийся отечественный ученый, педагог, литератор. Человек невероятной эрудиции и живого ума, она никогда не переставала учиться сама и призывала к этому своих подопечных.

Марианна Ивановна занималась не только англистикой, но также германистикой и романистикой, а кроме того, была глубочайшим знатоком русской литературы. Область научных интересов Марианны Ивановны простиралась далеко за рамки литературоведения и охватывала языкознание (с особым углублением в ономастику, этимологию), переводоведение. Марианна Ивановна занималась творчеством Эмиля Золя, Эмиля Верхарна (погружаясь в анализ его поэзии и ее переводов), Райнера Марии Рильке... Список можно продолжать. Статьи Марианны Ивановны, написанные безупречным литературным языком, отличались точностью, ясностью и доступностью изложения. Кстати, одной из проблем, которая занимала Марианну Ивановну, была варваризация современного русского языка.

Помню, мне нужно было написать черновик статьи и принести его Марианне Ивановне на проверку. Дабы не позориться перед научным руководителем, я решила прежде показать черновик своему приятелю, недавно защитившему диссертацию, хотя и по точным наукам. Приятель просмотрел работу и изрёк: «Все понятно». «Со статьей?» – спросила я. «В статье», – поправил он и добавил: «Не годится. Надо переписать». Выслушав конструктивную критику и пообещав камня на камне не оставить от живого слова, я принялась переделывать статью.

Новый вариант приятеля вполне устроил. «Вот это по-научному», – удовлетворённо заметил он. На следующий день мою статью прочитала и Марианна Ивановна, после чего спросила: «Танечка, а какими русскими словами вы бы назвали это, и это, и это...?» и далее по тексту. Больше я к своему приятелю на консультации не ходила. А у Марианны Ивановны вскоре после этого вышла статья «Проблема взаимодействия русского и английского языков в современной русской культуре». Наверное, совпадение...

Марианна Ивановна была действительно одарённым педагогом. Она прививала своим подопечным пытливість, любознательность, критическое мышление. Марианна Ивановна наставляла: никакие цитаты не должны приниматься на веру, их необходимо перепроверять на языке оригинала, литературу непременно нужно читать в оригинале. Единственное, что оправдывало работу с переводным источником, – это невозможность добыть оригинал. О незнании иностранного языка не могло быть и речи: сама Марианна Ивановна была полиглотом и скептически относилась к исследованиям, опирающимся на переводные источники.

Вспоминаю, как мы выбирали тему и авторов. Она выслушивала мои мысли, потом мягко говорила: «Хорошо, Танечка, можно и этого автора. У него вот это и это особенно любопытно вышло...». Так за несколько месяцев мы обсудили несколько итало-, франко-, немецко-, англоязычных авторов. Но когда я предложила норвежского писателя (не очень известного у нас), Марианна Ивановна решительно произнесла: «Нет, Танечка, за этого не возьмусь». «Почему?» – удивилась я. «Не знаю норвежского», – объяснила она.

Память на стихи у Марианны Ивановны была поразительной. В 2011 году в краевой научной библиотеке проходила встреча итальянских журналистов, писателей с коллегами из Красноярского края. Затронули широкий круг проблем, среди которых – нелёгкий писательский труд, сложности с финансированием изданий, эволюция и современное состояние литературного языка... Марианна Ивановна принимала участие в этой встрече, и я помню, как она процитировала довольно внушительный и при этом абсолютно уместный отрывок из Данте. Легко и непринуждённо. По памяти. В оригинале.

Как известно, для понимания поэзии одной памяти недостаточно. Марианна Ивановна имела удивительно тонко настроенное поэтическое чутьё. Это чутьё позволяло ей подходить к произведениям не только с литературоведческих позиций (как бы извне), но и с позиции творца (то есть изнутри). Марианна Ивановна и сама писала стихи, и переводила поэзию других авторов. Это было *со-творчество* в лучшем смысле слова. Уильям Сомерсет Моэм как-то писал, что «даже при самом точном переводе из текста уходит живой аромат, авторское чувство и гармония слов» [Моэм 1989: 266]. Марианна Ивановна, будучи лингвистом-полиглотом и литературоведом, понимала эту главную проблему и в своих переводах старалась максимально сберечь (не просто сохранить, а именно сберечь!) не только букву, но и дух произведения. Вот, например, перевод стихотворения Райнера Марии Рильке, выполненный Марианной Ивановной [Воропанова 2008: 179]:

Geschrieben für Frau Helene Burckhardt

Weiß die Natur noch den Ruck,
Da sich ein Teil der Geschöpfe
Abriß vom stetigen Stand?
Blumen, geduldig genug,
Hoben nur horchend die Köpfe,
Blieben im Boden gebannt.

Weil sie verzichteten auf
Gang und gewillte Bewegung,
Stehn sie so reich und so rein.
Ihren tiefinneren Lauf,
Voll von entzückter Erregung,
Holt kein Jagender ein.

Innere Wege zu tun
An der gebotenen Stelle,
Ist es nicht menschliches Los?
Anderes drängt den Taifun,
Anderes wächst mit der Welle, –
Uns sei Blume-sein groß.

Госпоже Елене Буркхардт

Лавины полет с высоты,
Ломая природный порядок,
Каменный катит вал.
Но ждут терпеливо цветы,
сбежать не торопятся с грядок,
Хоть слышен им шумный обвал.

Навек запретивших себе
в пространство порыв и движение,
роскошен покой цветов.
Но потаенный их бег,
полный живого волнения,
не остановит никто.

Внутренний путь совершать
На заповеданном месте -
Жребий велик и прост.
Другим дано с бурей мужать,
вздвигаться с волною вместе -
нам – цветов потаенный рост.

Как видим, трепетное отношение переводчика к исходному тексту позволило создать безукоризненный, филигранный перевод, источающий живой аромат оригинала.

Уже упомянутому Уильяму Сомерсету Моэму приписывают фразу: «Писать просто и ясно так же трудно, как быть искренним и добрым». Этот меткий афоризм называет качества, в людях необходимые, но встречающиеся до обидного редко. Тем же, кто знал Марианну Ивановну, невероятно повезло. Марианна Ивановна писала просто и ясно. Была в высшей степени искренним и добрым человеком. Она была Мастером слова и дела. И слова у неё никогда не расходились с делами. Она имела полное моральное право воспитывать новые поколения, ибо сама была исключительно высоконравственным Человеком.

Библиографический список

Воропанова М.И. Из зарубежных поэтов // История и поэтика зарубежных литератур: межвузовский сборник научных трудов / Федеральное агентство по образованию, Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева; редкол.: М.И. Воропанова (отв. ред.), С.Г. Липнягова, В.И. Войлошникова. – Красноярск: КГПУ, 2008. С. 174–179.

Моэм У.С. Искусство слова: о себе и других. Литературные очерки и портреты. М.: Художественная литература, 1989. 399 с.

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**ПРИЕМ ОТРАЖЕННОГО ДЕЙСТВИЯ:
ВООБРАЖЕНИЕ ЧИТАТЕЛЯ/ЗРИТЕЛЯ
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА ТОМАСА ЛАВА ПИКОКА
«УСАДЬБА ГРИЛЛА»)**

THE RECEPTION OF THE REFLECTED ACTION:
THE IMAGINATION OF THE READER/VIEWER
(BASED ON THOMAS LOVE PEACOCK'S NOVEL
«GRYLL GRANGE»)

Пудова Ольга Александровна,
ст. преподаватель, КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: Липнягова С.Г.,
канд. филол. наук, доцент, КГПУ им. В.П. Астафьева

Интермедиальность, прием отраженного действия, воображение читателя/зрителя, античные аллюзии.

Статья посвящена описанию особенностей восприятия художественного текста читателями и зрителями. В романе «Усадьба Грилла» (Gryll Grange, 1861). Томаса Лава Пикокка Thomas Love Peacock (1785-1866) представлены многочисленные примеры интермедиальности, отраженные в диалогах персонажей. Автор приходит к выводу, что использование деталей в тексте повествования выражает характеры персонажей, их отношение друг к другу, а также к особенностям восприятия действительности. Кроме этого, в работе отмечается, что в романе присутствуют мифологические сюжеты в тексте и примечаниях автора и эпитафии из произведений античных поэтов. Эти особенности придают роману композиционную стройность и продуманность каждой детали.

Intermediality, reception of reflected action, reader/viewer's imagination, antique allusions.

The article is devoted to the description of the features of perception of a literary text by readers and viewers. In the novel Gryll Grange by Thomas Love Peacock, there are numerous examples of intermediality reflected in the characters' dialogues. The author comes to the conclusion that the use of details in the text of the story expresses the characters, their relationship to each other, as well as the peculiarities of perception of reality. In addition, the work notes that the novel contains mythological stories in the text and notes of the author and epigraphs from the works of ancient poets. These features give the novel compositional harmony and thoughtfulness of every detail.

Воздействие произведения искусства на мысли и чувства читателей и зрителей зависят от содержания художественного текста, типов взаимосвязей с другими видами искусства, которые объединяются в художественном пространстве. Такое взаимодействие искусств получило название «интермедиальности» [Седых 2008: 210].

Как отмечает Н.Е. Меднис, произведения словесного искусства не только интертекстуально состоят из других литературных текстов, но и интермедиаально, т.е. состоят из «цитат», заимствованных из текстов иного рода, созданных на языках других видов искусств [Меднис 2003: 43]. По мнению Н.В. Тишуниной, концепт интермедиаальности предполагает возможность употребления разнообразных форм художественного синтеза как проявления творческой свободы в литературе, где наблюдается взаимодействие жанров, родов, типов художественной речи, видов искусства, художественной и нехудожественной словесности [Тишунина 2002: 101].

В данной статье рассмотрим роль воображения читателя/зрителя в романе английского писателя-критика Томаса Лава Пикока «Усадьба Грилла» («Gryll Grange», 1861). Как отмечает В. А. Скоробогатов, воображение читателя способно выразить активную субъективную деятельность, которая проявляется в сочетании чувств и мыслей, с помощью которых читатель общается с автором произведения и его героями, спорит с ними или соглашается [Скоробогатов 2012: 149].

Особое внимание в романе Пикока заслуживают детали, в которых автор наглядно представляет актуальные проблемы Англии, экономно и глубоко характеризует явления действительности посредством художественных образов [Чечелова 2008: 9].

Е.И. Гениева считает роман «Усадьба Грилла» продуманным, художественно выношенным, виртуозным, наполненным деталями и цитатами, позволяющими читателю быть созерцателем происходящего действия. Эти особенности романа подчеркивают его композиционную стройность и продуманность каждой значимой детали [Гениева 1988: 360].

Более того, среди особенностей романа «Усадьба Грилла» необходимо отметить отношение автора к деталям посредством переключения внимания на переживания самих действующих лиц. Читатель в этом романе является зрителем, способным через прием отраженного действия уловить сеть переживаний окружающих. По мнению Е.Ю. Кемниц, воображение и визуальные эффекты способны вывести зрелище на качественно новый уровень восприятия, а также предоставить широкие возможности для реализации фантастического нарратива [Кемниц 2014: 253]. Использование в тексте художественного произведения «отраженного действия» сближает повествование с восприятием художественного фильма, поскольку в данном случае зритель может наблюдать картину опосредовано, через реакцию других актеров на происходящее.

В романе Пикока в качестве «наблюдающих» выступают герои-резонеры, которые, размышляя о современных автору происходящих событиях, имплицитно выражают отношения к ним, тем самым являясь проводниками мнения самого автора.

И.А. Орешина в своей работе указывает на то, что автор в диалогах героев-резонеров выражает свои мысли по какому-либо важному вопросу [Орешина 2011: 17]. Так диалог отца Опимиана, мистера и мисс Грилл о значимости лекций

в жизни современного общества является своеобразной иллюстрацией «значимости» деятельности знатных персон: *«Страсть лордов и почтенных господ читать лекции о чем угодно, где угодно и кому угодно всегда представлялась мне уморительной»* [Пикок 1988: 3], *«лекции мало на что годны, разве только в химии, где нужно доказывать мысль опытами»* [Пикок 1988: 4] и др.

Е.В. Сомова в романе Т.Л. Пикока отмечает тенденцию погруженности в сознание отдельного человека, который стремится осмыслить судьбу своего народа, а также найти истоки происходящих в современном мире процессов [Сомова 2009: 31]. Ярким примером является диалог Грилла-борова с Цирцеей, в котором он доказывает идеал античного мира, чистого воздуха, зеленого леса. В этом диалоге Томас Лав Пикок отразил свое отношение к современной действительности, а также важность и значимость идеала античного мира.

По мнению М.И. Никола, античный человек при столкновении с непонятными и «диковинными» явлениями объяснял ее каким-либо мифологическим воспоминанием [Никола 2001: 29]. Проекцией идеального представления о жизни является античность, Пикок приводит много аллюзий: миф о создании Юпитером неразлучных мужчин и женщин; о Сизифе, который пытался перехитрить богов; о богине юности Гебе; о происхождении Грилла-борова и сходстве с мистером Гриллом и др.

Таким образом, имплицитно выраженная авторская оценка масштабных процессов и значимых событий современности Пикока находит отражение в частных разговорах, аллюзиях, диалогах и спорах героев. В рамках данного художественного конструкта читатель находится в позиции не стороннего наблюдателя, а полноценного участника событий, поскольку имеет возможность создать перспективную проекцию происходящих событий. Эффект зрительного зала создается за счет учета особой энергетики публики в импровизированном зале. События отражаются в сознании читателя и автор, учитывая данный факт, далее развивает постановочные действия, следовательно, справедливо отметить присутствие в поэтике романа категории театральности.

С.Г. Липнягова подчеркивает, что театральность представляет собой постановку без учета диалогов действующих лиц. Театральность выражается в различных приемах воздействия: жестах, интонации, субстанции, света, наполняющих текст всей полнотой внешней и пространственной образности [Липнягова 2007: 126]. Иллюстрацией театральности служит описание места действия пьесы «Аристофан в Лондоне» и зрительного зала: *«Театр озарялся множеством свечей в хрустальных канделябрах, а сцену освещали лампы»* [Пикок 1988: 96], *«были заняты все полукруглые ряды, правда, не голых каменных скамей, но достаточно уютно устроенных с помощью спинок, подушек и подлокотников удобных сидений»* [Пикок 1988: 96]. Эта глава своеобразный эпицентр событий, где происходит перевоплощение героев в античные образы, апогей театрализации, пример отраженного действия, где в реальном времени зрители, актеры и театральная антураж.

Роман Пикока не просто производит впечатление на читателя своим философским подтекстом и художественным воспроизведением жизни, еще и интермедиальным текстом, обладающим неограниченными возможностями для воплощения авторских коммуникативных стратегий и тактик воздействия на читателя. Благодаря приёму отраженного действия, читатель ощущает уже другую роль – сопричастного зрителя, в силах которого открыть панорамный мир, лежащий за текстом романа Пикока «Усадьба Грилла».

Библиографический список

Гениева Е.Ю. Сатирик Пикок, «смеющийся философ» // Пикок Т. Л. Аббатство кошмаров; Усадьба Грилла. М.: Наука, 1988. С. 358-382.

Кемниц Я.Ю. Воображение и визуальные эффекты: обострение противоречий на примере использования отраженного действия // Наука телевидения. 2014. № 5. С. 253-258.

Липнягова С.Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2007. № 1. С. 125-131.

Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе: учебное пособие. Новосибирск: НГПУ, 2003. – 170 с.

Никола М.И. Античная литература: учебное пособие. Практикум. М.: Флинта, 2001. 368 с.

Орешина И.А. «Романы с ключом» Т. Л. Пикока: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара: ООО «Инсома-пресс», 2011. 20 с.

Пикок Т.Л. Аббатство Кошмаров. Усадьба Грилла / Пер. Е. Суриц. М.: Наука, 1988. 150 с.

Седых Э.В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2008. № 3. С. 110-114.

Скоробогатов В.А. Воображение читателя: философско-антропологический анализ // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2012. № 4. С. 146-153.

Сомова Е.В. Античный мир в английском историческом романе XIX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.: МПГУ, 2009. 36 с.

Тишунина Н.В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы II научно-практической конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева. М., 2002. С. 100-101.

Чечелова В.Н. Античность в прозе Т. Л. Пикова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 189 с.

ХРОНОТОП В РОМАНЕ ЭНН БРОНТЕ «НЕЗНАКОМКА ИЗ УАЙЛЬДФЕЛЛ-ХОЛЛА»

CHRONOTOPE IN THE NOVEL «THE TENANT OF WILDFELL HALL» BY ANNE BRONTE

Шипилова Татьяна Евгеньевна,
аспирант, Литературный институт имени А. М. Горького

Научный руководитель: **Попов Михаил Николаевич,**
канд. филол. наук, доцент, Литературный институт им. А. М. Горького

Хронотоп, Энн Бронте, время-пространство, дневники, эпистолярный жанр.

В статье рассматриваются особенности хронотопа в романе Энн Бронте «Незнакомка из Уальдфелл-холла», обусловленные тем, что роман этот относится к эпистолярному жанру, но имеет рамочную композицию, и текст внутри рамки относится к жанру дневника. Интересно такое сочетание не только с точки зрения развития сюжета и ввода в повествование двух разных рассказчиков, но и с точки зрения хронотопа, поскольку в текстах этих двух жанрах пространственные и временные рамки являются структурообразующими элементами. Поскольку Энн Бронте не ставит перед собой задачу развить эти два жанра, то их сочетание ей нужно в симбиозе друг с другом, чтобы соединить пространство и время разных героев: с одной стороны, сохранить тайну героини, с другой – более полно раскрыть проблематику. Время-пространство этого романа перпендикулярны друг другу, и хронотоп одного героя создает пространственно-временную воронку для хронотопа второго персонажа, что чётко обрисовывает взгляд самой писательницы на удручающее социальное положение женщины в английском обществе XIX века.

Chronotope, Anne Brontë, time and space, diaries, epistolary genre.

The article examines the features of the chronotope in the novel “The Tenant of Wildfell Hall” by Anne Bronte, due to the fact that this novel belongs to the epistolary genre, but has a frame composition, and the text within the frame belongs to the diary genre. This combination is interesting not only from the point of view of the development of the plot and the introduction of two different storytellers into the narrative, but also from the point of view of the chronotope, since in the texts of these two genres, spatial and temporal frames are structure-forming elements. Since Anne Bronte does not set herself the task of developing these two genres, she needs their combination in symbiosis with each other in order to connect the space and time of different heroes: on the one hand, to keep the secret of the heroine, on the other, to reveal the problem more fully. The time-space of this novel is perpendicular to each other, and the chronotope of one hero creates a spatio-temporal funnel for the chronotope of the second character, which clearly outlines the writer’s view of the depressing social position of women in 19th century English society.

Роман Энн Бронте «Незнакомка из Уайльдфелл-Холла» (далее «Незнакомка...») интересен с точки зрения изучения пространственно-временной организации, потому что его хронотоп можно рассматривать в разных аспектах.

М.М. Бахтин считал, что «хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение» [Бахтин 1975: 235]. И в романе Энн Бронте жанр определен достаточно чётко: эпистолярный и дневниковый. Интересно, что оба эти жанра имеют одну и ту же особенность хронотопа: пространственные и временные рамки в них являются структурообразующими элементами. Более того, время-пространство в дневнике – категории философско-эстетические, которые помогают осмыслить написанное, выразить на письме как действительность, окружающую автора, так и его душевные переживания.

Ю.М. Лотман среди функций хронотопа в художественном произведении выделял две важные: создание композиции и определение характеристик персонажей через тип пространства. Также он считал, что «языком пространства» можно выразить этико-эстетические оценки, идею и позицию автора к поднятой проблеме [Лотман].

В «Незнакомке...» эти два жанра хоть развития и не получают, но нужны в симбиозе друг с другом, чтобы соединить пространство и время разных героев, с одной стороны зашифровать сюжет, а с другой – более полно раскрыть проблематику.

О.Г. Егоров отмечал, что хронотоп письма, подразумевая уже завершённый мыслительный процесс, свершившуюся рефлексию, – категория метафизическая. Хронотоп же дневника – категория диалектическая, поскольку в нем отмечаются не только жизненная динамика, но и становление личности автора, и оба эти процесса не завершены [Егоров 2003].

Так, если в своих письмах главный герой Гилберт рассказывает уже переосмысленную историю своей жизни и события, которые случились с ним в прошлом 20-летней давности, то дневник главной героини Хелен показывает нам её динамичное развитие как личности: читатель может наблюдать становление героини из весёлой, отчасти даже легкомысленной девушки в опытную женщину, испытавшую на себе многие превратности судьбы. И дневник начинается не с самого начала её жизни, а с главного для сюжета отрезка времени ухаживания и сватовства её первого мужа, а заканчивается моментом знакомства с Гилбертом.

Для анализа хронотопа организации романа необходимо учитывать также временную и пространственную перспективу, что связано с проблемой точки зрения или повествовательного голоса. Если отталкиваться от теории французского философа Поля Рикера, который писал, что точка зрения предлагает читателю направить взгляд туда же, куда смотрят автор и персонаж, т.е. точка зрения соотносится с проблемой композиции текста [Рикер 2000: 107], то становится понятно, что приём смешения эпистолярного и дневникового жанров в романе Энн Бронте нужны именно для того, чтобы сместить точку зрения на поднятые вопросы в определённый промежуток времени.

Введение в повествование дневников Хелен, создавая рамочную композицию, не только смещает точку зрения, но ещё больше делит хронотоп романа: здесь уже время-пространство жизни Хелен накладывается на время-пространство Гилберта в прошлом и время-пространство Гилберта в настоящем, потому что,

если Хелен у нас как героиня фактически присутствует только в двух прошлых: до встречи с Гилбертом и её общение с ним; то Гилберта мы видим и в прошлом, и в настоящем.

И здесь уже можно говорить о психологическом времени для героев эпистолярного и дневникового жанров, особенностью которого О. Г. Егоров отмечал бóльшую растянутость или, наоборот, концентрированность по отношению ко времени физическому [Егоров 2003].

Письма Гилберта наполнены подробностями, и это даже в некоторой степени утрирует эпистолярный хронотоп, выходя за его рамки. В дневнике же психологическое время подчиняется душевным ритмам автора, здесь важную роль играет психологический тип личности автора дневника и его возраст.

Хелен описывает свою жизнь с первым мужем Артуром достаточно полно, но участвует в этой жизни она в ограниченной локации поместья, в то время как Артур перемещается в пространстве намного свободней и по сути не имеет никакого представления о счете времени. Именно Хелен ведет строгий счёт неделям и месяцам, она точно определяет, в каком месяце произошло то или иное событие, какой день принёс ей то или иное переживание. Даже больше: именно от этих воспоминаний впоследствии будет строиться её будущая жизнь – она не захочет выходить замуж повторно в том же месяце, в котором случилась её первая свадьба, после которой она была несчастна.

Ко всему прочему дневник как таковой выражает философию обыденной жизни. И если образ жизни автора дневника ограничен некоторым пространством, то дневник отражает эту пространственную замкнутость.

Так, например, читая дневник Хелен, мы видим эту пространственную замкнутость: она заперта в имении мужа, гости приезжают только к ней, она же сама никуда не отлучается; Артур постоянно уезжает в Лондон, но сама Хелен туда попасть не может. Более того, мы видим цикличность этого времени: месяцы без Артура, месяцы с Артуром и его друзьями, и так повторяется из года в год. И лишь решаясь на побег, она разрывает эту зацикленную пространственно-временную бесконечность.

Таким образом, можно сказать, что хронотопы двух жанров в этом романе рисуют некую параболу: первая сюжетная линия соединяется со второй в определенный промежуток времени, создаёт пространственно-временную воронку, через которую мы попадаем в хронотоп уже другого сюжета, и после опять возвращаемся к первой сюжетной линии. При этом из-за разных выбранных Энн Бронте жанров сложения сюжета эти две линии имеют схожие хронотопы, но при этом в них и много различных черт. При этом хронотоп объясняет выбор рамочной композиции и четко определяет этико-эстетические взгляды автора: для основного сюжета выбран мужчина однозначно для большей убедительности при вхождении в текст, а главная часть романа – дневник Хелен – чётко обрисовывает взгляд самой писательницы на удручающее социальное положение женщины в английском обществе XIX века.

Библиографический список

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.* – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.

Бронте Э. Агнес Грей. Незнакомка из Уайлдфелл-Холла. Стихотворения / Э. Бронте; пер. с англ. И. Гуровой – М.: Художественная литература, 1990. – 527 с.

Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. – М.: Флинта; Наука, 2003. // TheLib.ru: электронная библиотека [электрон. ресурс]. – Режим доступа: https://thelib.ru/books/o_g_egorov/russskiy_literaturnyy_dnevnik_xix_veka_istoriya_i_teoriya_zhanra-read.html

Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. // Александр Пушкин [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/lotman-v-shkole-poeticheskogo-slova/index.htm> (дата обращения: 29.10.2021)

Рикер П. Время и рассказ. Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе. Москва; Санкт-Петербург, Университетская книга, 2000. – 224 с.

СЕМАНТИКА ТЕМ ХРИСТИАНСТВА И ЯЗЫЧЕСТВА В РОМАНЕ ТОМАСА ГАРДИ «ТЭСС ИЗ РОДА Д'ЭРБЕРВИЛЛЕЙ»

SEMANTICS OF THE THEMES OF CHRISTIANITY AND PAGANISM IN THOMAS HARDY'S NOVEL «TESS OF THE D'URBERVILLES»

Васильева Галина Сергеевна,
обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: Липнягова С.Г.,
канд. филол. наук, доцент, КГПУ им. В.П. Астафьева

Тема христианства, тема язычества, «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», аллюзия, символ, Томас Гарди.

В данной статье проводится анализ тем христианства и язычества в романе Томаса Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей». Акцент сделан на том, как эти темы проявляются в произведении, какова их роль и значение для раскрытия образа героини, а также решения проблемы веры.

The theme of Christianity, the theme of paganism, «Tess of the d'Urbervilles», allusion, symbol, Thomas Hardy.

This article analyzes the themes of Christianity and paganism in Thomas Hardy's novel "Tess of the d'Urbervilles". The emphasis is on how they manifest themselves in the work, what is their role and significance for revealing the image of the heroine, as well as solving the problem of faith.

Христианские и языческие аллюзии в мировой литературе использовались со времен ее становления. Во многих произведениях прослеживается связь, в свою очередь, отношений религии и человека. Томас Гарди в романе «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» дает свое понимание решения данной проблемы.

В романе темы христианства и язычества переплетаются. Средоточием христианства в произведении и его центром является семья Клэр (наряду с Алеком д'Эрбервиллей, вдохновленным отцом Энджела, но так и не пришедшего к истинной вере, Блэкмурским священником и неким религиозным фанатиком). На примере этих персонажей писатель показывает, как они ушли в одну крайность веры, что привело героев к духовной ограниченности. Персонажи этого полюса проповедуют религию неба, но совершенно оторваны от природы, и этот разрыв делает их неспособными понять чувства простых людей, которые ищут истинного Бога.

Средоточие язычества – это семья Тэсс, ее мать и отец, герои на мызе Телботейс, а также сама Тэсс. Они оторваны от Бога, не крещены, но зато близки к природе и способны на чувства. В их картине мира нет порядка, нет понимания божьих законов, это делает их неспособными понять значимость веры. Два полюса персонажей представляют собой две крайности, и Тэсс является посредником.

Тэсс Дарбейфилд на протяжении всего романа остается сомневающейся, она не ставит целью решить, к какой же религии она принадлежит. Она язычница, дитя природы, но имеет свою веру, которую Гарди определяет самой правильной, истинной в отличие от религиозных крайностей. Подсознательно она верит в Бога, жаждет его милосердия и помощи. Она мучается оттого, что ее ребенок умрет некрещеным: *“она погрузилась в тоску, вызванную не только близкой потерей ребенка: малютка не был крещен”* [Гарди 1993: 86] Когда Тэсс решает крестить своего незаконнорожденного ребенка сама, она верит, что Бог услышит, ведь она такой же человек, как и все, но она идет к священнику, потому что понимает, что без его согласия ребенка придется хоронить как преступного. Речь, с которой обращается Тэсс к представителю церкви, пробуждает в человеке догмы чувства: *“достоинство, с каким говорила эта девушка, и странная нежность, звучавшая в его голосе, пробудили в нем благородные чувства, – вернее, то, что от них осталось после десятилетних усилий привить формальную веру скептицизму.”* [Гарди 1993: 87]. Он, понимая верность поступка Тэсс, все же запрещает хоронить Горе с христианами. Тогда героиня просит его лишь об одном: *“ради Бога, не разговаривайте со мной, как святой с грешницей, а говорите, как человек с человеком, с несчастным человеком!”* [Гарди 1993: 90]. Героиня Гарди наделена человечностью, это качество делает ее достойной верующей.

Природа, как языческая ипостась, представленная в романе противоположной стороной формальной веры, это то, что, с одной стороны, стремится защитить героиню, а с другой стороны, это то, что губит ее. Алек приводит Тэсс в древний лес, который знал времена дохристианские, как сказано в романе, [Шими́на 2008]. Здесь происходит падение героини. И все же, Тэсс прибегает к природе, сливаясь с ней, она чувствует и знает, что все в этом мире – божье творение, но сомневается в себе: *“сыны человеческие... да хвалят господу и славословят его вовеки! – Вдруг она запнулась и прошептала: – Но, может быть, я еще не совсем знаю Бога?”* [Гарди 1993: 97]. Христианские и языческие аллюзии пронизывают роман. Тэсс называет себя “царицей Савской из Библии”, когда понимает различие в духовном развитии между Энджелом и собой. Блекмурская долина, луг на мызе Телботейс и фруктовый сад Алека д'Эрбервиллей – символы рая, [Шими́на 2008]: *“Открытый луг залит был прозрачным водянистым светом, который внушал им чувство оторванности ото всех, словно они были Адамом и Евой”.* [Гарди 1993: 152]

Тема язычества проявляется в произведении следующим образом. В начале романа мы наблюдаем за празднеством в честь Цереры, богини плодородия. И, как языческий праздник, он сопровождается песнями, плясками, обрядом. Также на протяжении романа мы наблюдаем, как Гарди соотносит состояние героя и явления природы: *“женщина приобретает особое очарование, когда становится неотъемлемой частью природы”*, [Гарди 1993: 82]. Танцы деревенской молодежи Гарди сравнивает с плясками нимф и Пана: *“во мгле казалось, будто сатиры обнимают нимф, множество Панов кружится со множеством Сиринг...”*, [Гарди 1993: 59].

Значимый символ языческой веры возникает в конце романа перед кончиной героини – это Стоунхендж, языческий храм. Там на жертвенном камне она засыпает, после совершенного против Бога преступления. Она нарушает самую главную христианскую заповедь “не убий”, умертвив Алека Стока-д’Эрбервилля. Она словно приносит себя в жертву лучшей будущности, Природа забирает ее тело, а Бог – душу. Гарди как бы воскрешает Тэсс в ее сестре Лизе-Лу, которая, по словам самой Тэсс, такая же, как она сама, только невинна, такая, какая нужна Энджелу в его жизненном пути.

Таким образом, семантика тем христианства и язычества заключается как в противостоянии, так и в их слиянии. Томас Гарди будто говорит нам, что не важно, какой ты веры, она будет истинной только тогда, когда человек будет искренен, чист и добродетелен, будет настоящим человеком. Эти темы имеют большое значение для финала романа. Их противостояние определяет судьбу Тэсс, ее искания приводят героиню к смерти, и в этом своеобразном разрыве христианство и язычество сливаются в единое целое для того чтобы Тэсс, как единственный истинно верующий герой в романе, обрела покой и возродилась для лучшей жизни. Тэсс стремилась узнать Бога истинного, а не формального, перед которым преклоняются в романе другие герои. Гарди наделяет Тэсс качествами истинно верующего человека: чистотой, милосердием, смирением, и лишает их большинства героев. Таким образом, темы христианства и язычества работают на выявление ложной и истинной веры.

Библиографический список

Гарди Т. Тэсс из рода д’Эрбервиллей: Роман, повесть / Пер. с англ. А. Кривцовой, М. Абкиной. – М.: Дом, 1993. – 384 с.

Поплевко А. Поэтика Томаса Гарди в произведении “Тэсс из рода д’Эрбервиллей”. URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/110528/1/> (дата обращения: 5. 11. 2021)

Словарь христианского искусства / Диана Апостолос-Каппадона; [Пер. с англ. А. Ивановой]. – [Челябинск] : Урал LTD, 2000. 266 с.

Шимина Е. В. Библейские аллюзии в романе Т. Харди “Тэсс из рода д’Эрбервиллей. Филология и человек. 2008 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bibleyskie-allyuzii-v-romane-t-hardi-tess-iz-roda-derbervilley/viewer> (дата обращения: 2. 11. 2021)

ХРОНОТОП ГОР В РОМАНАХ РЕМАРКА «ЖИЗНЬ ВЗАЙМЫ» И «ТРИ ТОВАРИЩА», В РОМАНЕ ТОМАСА МАННА «ВОЛШЕБНАЯ ГОРА»: ЕГО ВЛИЯНИЕ НА КОМПОЗИЦИЮ И ФАБУЛУ

THE CHRONOTOPE OF MOUNTAINS IN REMARQUE'S NOVELS «LIFE BORROWED» AND «THREE COMRADES», AND IN THOMAS MANN'S NOVEL «THE MAGIC MOUNTAIN»: ITS INFLUENCE ON COMPOSITION AND PLOT

Полякова Татьяна Викторовна,
обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: **Шалимова Н.С.,**
канд. филол. наук, доцент КГПУ им. В.П. Астафьева

Зарубежная литература, Ремарк, Томас Манн, хронотоп гор, мотив, композиция, сюжет.
В статье исследуется хронотоп гор в романах Ремарка и Томаса Манна и коррелирующие с ним сюжетобразующие мотивы.

Foreign Literature, Remarque, Thomas Mann, chronotope of mountains, motif, composition, plot.
The article examines the chronotope of mountains in the novels of Remarque and Thomas Mann and the motifs correlating with it.

Определение и исследование хронотопа в романах является актуальным полем деятельности для литературоведов. Под хронотопом принято понимать единство пространства и времени. Наиболее широко данный термин раскрыт М.М. Бахтиным в работе «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» [Бахтин 1975: 120].

Эрих Мария Ремарк по праву считается одним из самых популярных писателей нашего времени. В своих романах Ремарк поднимает злободневные вопросы морали и этики. Особенно значимыми для автора являются тема дружбы и любви, возвышение человеческих чувств над любыми формами фанатизма – идеологического, религиозного или национального. Основным предметом исследования в данной работе стали романы Ремарка «Три товарища» и «Жизнь взаимы», и роман Томаса Манна «Волшебная гора».

Отталкиваясь от видového деления хронотопов, предложенного Бахтиным, хронотоп гор в рассматриваемых романах можно отнести к авантюрно-бытовому, представляющему собой «слияние жизненного пути героя с реальным путем странствований под оболочкой метаморфозы», где герой произведения перерождается, переживая некое авантюрное событие [Бахтин 1975: 132]. Так в первых главах романов «Жизнь взаимы» Ремарка и «Волшебная гора» Т. Манна описываются чувства,

испытываемые героями во время пути в горы: *«Чего ради я сюда мчался? – думал Клерфэ. – На лыжах кататься вроде бы уже не сезон. Из сострадания? Но сострадание – плохой попутчик, а уж конечная цель маршрута и вовсе никуда не годится...»* [Ремарк 2021: 6]; *«Нечто подобное испытывал и Ганс Касторп. Он вовсе не собирался придавать своей поездке особое значение,.... Напротив, он считал, что надо поскорее от нее отделаться, раз уж иначе нельзя, и, вернувшись совершенно таким же, каким уехал, продолжать обычную жизнь, ... Но теперь ему начинало казаться, что обстоятельства требуют его полного внимания и что, пожалуй, не следует относиться к ним так уж легко»* [Манн 1959: 11]. В приведенных отрывках просматривается мотив перевоплощений героев. Ганс Касторп и Клерфэ предчувствуют, что их жизнь больше не будет прежней. Именно путь в горы, можно назвать главным кульминационным моментом произведений.

В романе «Волшебная гора» Томаса Манна перевоплощение героя показано наиболее ярко не только на уровне сюжета, но и на уровне номинации: шестая глава «Волшебной горы» называется – «Перемены», в ней описано самое значимое внутреннее изменение Ганса Касторпа – принятие гор: *«Так, например, Ганс Касторп раньше, чем можно было предположить, свыкся с жизнью здесь наверху...»* [Манн 1959: 13]. В главе «Снег» смирение Ганса показано через символику снега: *«И все же Ганс Касторп любил эту жизнь в снегах»* [Манн 1959: 183]. Время и пространство гор в романе Томаса Манна выступает в качестве авантюрного времени. Именно в период пребывания в горах герой претерпевает глобальные изменения в сознании, несмотря на неспешность и однообразность жизни там. Спокойствие гор противопоставляется в романе жизни *«там внизу, на равнине»* [Манн 1959: 185]: *«Вы этого не понимаете, – говорил он. – Надо пожить там наверху, тогда узнаешь, что именно нужно. А у вас тут внизу нет основных понятий»* [Манн 1959: 102]. В горах герой возносится над самим собой, над обыденностью: *«Родина и привычный строй жизни остались не только далеко позади, главное – они лежали где-то глубоко внизу под ним, а он продолжал возноситься...»* [Манн 1959:13] Жизнь *«там внизу, на равнине»* можно отнести к бытовому времени, поскольку она раздроблена. Время и пространство гор в «Волшебной горе» Томаса Манна представлено как спокойное течение жизни, точнее даже клочок спокойной жизни, в которую герой вырвался из сумасшедшей спешки равнинного бытия. В санатории Ганс начинает размышлять на философские темы, такие размышления были не свойственны ему в период жизни внизу: *«Перемены! <...> принято «мыслить» время и пространство вечными и бесконечными <...>. Но не будет ли такое допущение вечного и бесконечного логическоматематическим отрицанием всего ограниченного и конечного и по сути сведением их к нулю?»* [Манн 1959: 6]. Задумываясь о вопросах жизни и смерти, размышляя о современной культуре, герой не замечает, как его поглощают горы: он забывает следить за числами и временем. В последней главе произведения вернувшийся на равнину Ганс Касторп описывается бегущим по грязи солдатом, и неизвестно, что с ним стало, но философский вопрос в конце романа, наталкивает на мысль о глобальных внутренних изменениях Ганса: *«А из этого всемирного*

пира смерти, из грозного пожара войны, родится ли из них когда-нибудь любовь?» [Манн 1959: 528]. Из этого же вопроса следует вывод, что хронотоп гор в романе дает осознать герою главные ценности жизни.

Жизнь Клерфэ в романе Ремарка «Жизнь взаимы» также меняется под влиянием гор – они дарят Клерфэ любовь, изменяя его бытовое время – жизнь «внизу».

Образ главной героини Лилиан является сюжетообразующим в хронотопе гор в романе Ремарка «Жизнь взаимы». Также, как Ганс Касторп, Лилиан продолжительное время находится в горном санатории. В начальных главах романа преобладает мотив неприятия героиней своей настоящей жизни: «<...> Но я не позволю держать себя взаперти! <...>» [Ремарк 2021: 21]; «Мне двадцать четыре, <...>. И уже четыре года я торчу здесь.», в последующем рассуждении героини образ гор отождествляется с образом войны: «Что я успела изведать в жизни? Страх, бомбежки <...>. А до этого я была еще ребенком. Я и не помню почти, как выглядит мирный город ночью. <...> А потом начался санаторий. <...> Отъезд – этот вечный мираж, фата моргана, так никогда и не наступит» [Ремарк 2021: 27]. Мотив неприятия порождает внутренний конфликт героини, который становится переломным моментом в композиционной структуре произведения. Анализируя диалоги между Лилиан и Клерфэ также можно заметить предпосылки к изменению композиционной схемы: «Господи, чего бы я только не отдала, лишь бы не глазеть на эти горы.», «Для них, пациентов, горы все равно, что тюремные стены, за которыми совсем другой мир, воля» [Ремарк 2021: 37]; «<...> здесь чувствуешь себя как в лагере военнопленных. Именно в плену, не в тюрьме. В тюрьме по крайней мере знаешь, когда выйдешь. А вот в плену, где ни срока <...>» [Ремарк 2021: 38]. Мотив свободы приравнивается в произведении к пространству равнины «там внизу». Лилиан жаждет вырваться из плена гор, это желание дает толчок к изменению сюжета: время и пространство гор, так ненавистных Лилиан, сменяется на равнину, которая, по мнению главной героини, принесет ей счастье и желанную волю. Не найдя «внизу» ничего из этого, Лилиан понимает – она не может жить по-другому. В разговоре с Борисом Волковым прослеживается непомерное желание героини вернуться обратно в горы: «– <...> Но ты непременно хочешь обратно? <...> – Я хочу обратно. <...> Много причин. Все и не упомяну уже. Но все настолько убедительные <...>» [Ремарк 2021: 379]. Героиня возвращается и умирает спустя полтора месяца. В последних строчках романа автор описывает безжизненное лицо Лилиан, черты которого излучают счастье и умиротворение: «<...> и лицо вдруг сделалось удивительно красивым <...>. И казалось, что она счастлива – насколько это вообще дано человеку» [Ремарк 2021: 383]. Влияние на событийные и символические аспекты композиции хронотипичного образа гор в начале и завершении романа дают возможность отнести композицию к разряду кольцевой.

Если в романах «Волшебная гора» Томаса Манна и «Жизнь взаимы» Ремарка видовая принадлежность хронотопа была определена как авантюрно-бытовая, имеющая положительное влияние на судьбы героев, то в романе Ремарка «Три товарища» хронотоп следует считать фольклорным. Он представлен в противопо-

ставлении в «Трех товарищах» сюжетобразующему пространству равнины. Равнина здесь имеет положительное значение для героев. Именно внутри равнинного пространства развиваются линии любви и дружбы. Робби и Пат находят на равнине то, что искала Лириан в романе «Жизнь взаимы» – они любимы, счастливы и свободны. Герои путешествуют и наслаждаются полноценной жизнью. Появление горного пространства в произведении связано с болезнью Пат, которая должна была при малейшем ухудшении самочувствия отправиться в санаторий. Хронотоп гор, который возникает в конце романа, выражен переплетающимися лейтмотивом надежды и лейтмотивом близкой смерти: «– *Значит, ее состояние резко ухудшилось?* » [Ремарк 2021: 349]; «<...> *Я хотел бы знать только: она вернется?*» [Ремарк 2021: 350]; «– *Надежда – это все. <...> Все прочее из области возможно, вероятного. Посмотрим, как она будет чувствовать себя в горах. Но я твердо надеюсь, что весной она сможет вернуться*» [Ремарк 2021: 351]. Мотив близкой смерти просматривается в изменении внешнего вида Пат в горах: «<...> *Но лицо ее похудело, и в глазах появился неестественный блеск*» [Ремарк 2021: 433]. Не смотря на эти ухудшения, еще мелькает надежда: «<...> *например, я никогда не мог быть уверенным в том, что она меня любит, а теперь это было так очевидно, теперь в ней было больше жизни и тепла<...> больше щедро даримого счастья, но странным образом и больше тревоги...*» [Ремарк 2021: 431]. Хронотоп гор становится переломным моментом в композиционной структуре романа «Три товарища» и является высшей точкой надрыва главных героев. Пат больше не принимает себя: «*Ты должен должен запомнить меня другой, – прошептала она, – Уезжай, милый.*» [Ремарк 2021: 478]. Робби ломается после смерти Пат, ему тяжело дается принятие этой потери, но в конце его размышлений еще пробивается луч надежды – наступает утро: «*Потом я смыл с нее кровь. Я был как из дерева. <...> Только сидел на стуле и смотрел на нее. <...> А я все сидел и смотрел и не мог ни о чем думать. Потом наступило утро, и ее больше не было.*» [Ремарк 2021: 479].

В представленных романах сюжетобразующий хронотипичный образ гор становится точкой преломления как образа главных героев, так и композиционного строя. Высшей точки психологизма авторы добиваются при описании сюжетной линии героев в горных санаториях. Ряды мотивов, описанные выше, позволяют говорить о многогранном влиянии хронотопа гор на фабулу произведений и на развитие главных внутренних конфликтов героев.

Библиографический список

- Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975.
- Манн Т. Волшебная гора (главы первая-пятая) // Собрание сочинений: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 3. 500 с.
- Манн Т. Волшебная гора (главы шестая-седьмая) // Собрание сочинений: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 4. 541 с.
- Ремарк Эрих Мария. Жизнь взаимы, или у неба любимчиков нет; [пер. с нем. М. Рудницкого]. М.: Издательство АСТ, 2021. 384 Ремарк Эрих Мария. Три товарища; [пер. с нем. Ю. Архипова]. Москва: Издательство АСТ, 2021. 479 с.

ХРОНОТОП ДОМА В ПОВЕСТЯХ ТУВЕ ЯНССОН «МАЛЕНЬКИЕ ТРОЛЛИ И БОЛЬШОЕ НАВОДНЕНИЕ» И «КОГДА ПРИЛЕТИТ КОМЕТА»: ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

THE CHRONOTOPE OF THE HOUSE IN TOVE JANSSON'S NOVELS «LITTLE TROLLS AND THE BIG FLOOD» AND «WHEN THE COMET ARRIVES»: FEATURES OF THE CONSTRUCTION OF THE ARTISTIC WORLD

Окунева Мария Александровна,
обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: **Шалимова Н.С.,**
канд. филол. наук, доцент, КГПУ им. В.П. Астафьева

Зарубежная литература, Туве Янссон, хронотоп дома, образ дома, построение художественно мира.

В статье исследуется хронотоп дома в повестях Туве Янссон и коррелирующие с ним сюжетобразующие мотивы.

Foreign literature, Tove Jansson, the chronotope of the house, the image of the house, the construction of the artistic world.

The article examines the chronotope of the house in the stories of Tove Jansson and the plot-forming motives correlating with it.

Традиционным к интерпретации хронотопа в литературоведении принято считать подход М.М. Бахтина, утвердившего в термине «хронотоп» существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений [2, с. 120].

Литературоведение в России на сегодняшний день еще не имеет достаточно обширную научно-исследовательскую базу в отношении творчества Туве Янссон [5, с. 42]. Возникшее обстоятельство дает предложенному исследованию право на актуальность. Историями о проблемах взросления, индивидуальности, смысле жизни и прочее стали повести «Маленькие тролли и большое наводнение» (1945) и «Когда прилетит комета» (1946), предвещающие путь в сказочный мир муми-троллей.

Сюжетно-композиционным хронотопом, переплетающимся с хронотопом дома, будет являться авантюрный. Ему свойственна временная случайность: самая первая повесть о муми-троллях «Маленькие тролли и большое наводнение» начинается со слов «*Однажды вечером...*», зачастую повторяются слова «*вдруг*», «*смотрите!*» и «*Произошло нечто невероятное*» [7, с. 13], окрашенные семантикой неожиданности [7, с. 9; с. 10]. На протяжении всего повествования не раз

встречаются точки разрыва нормального хода событий, образующие ключевые мотивы встречи, а точнее – случайную одновременность и разновременность. В повести «Маленькие тролли и большое наводнение» Муми-мама и Муми-тролль не раз встречают других героев, не имеющих дома: маленького зверька в начале пути и девочку «с синими-пресиними волосами» – Тюльпанну [7, с. 13]. Сюжетнообразующий мотив поиска дома станет основным в повествовании первой повести и имплицитно будет сменяться мотивом опасности, а в дальнейшем – мотивом катастрофы или конца света. В моменты особой опасности герои не раз вспомнят о доме: в повести «Маленькие тролли и большое наводнение» маленький зверек, почти бездомный, скажет: «*Я хочу домой!*» [7, с. 12], как только повстречает муми-троллей в большом лесу. Эта парадоксальность и тема бездомья [4, с. 746] находит отражение в мотиве потерянного дома, и даже – в мотиве утраченного рая. В повести «Когда прилетит комета» Муми-тролль при перспективе надвигающейся катастрофы скажет: «*Надо спешить домой*» [7, с. 92]; и будет вспоминать о долине: «*Там очень спокойно, – сказал Муми-тролль. – Там весело просыпаться по утрам и приятно засыпать вечером*» [7, с. 106]. Художественный мир в авантурном хронотопе – это чужой мир: все в нем чуждое, незнакомое. Мир вне Муми-долины полон опасностей и чудовищных случайностей. Доказательство этому находится не только в сюжетно-композиционной парадигме, но и в семантике самих заглавий повестей. Природа здесь выступает как отдельный, самостоятельный объект [6]. Муми-тролли и их друзья на протяжении всего повествования в двух предложенных произведениях проходят нескончаемые испытания, порой смертельные. В повествовательную канву текста Янссон вводит не просто мотив катастрофы, но и эсхатологические мотивы – мотив конца света: «*Мама! – закричал Муми-тролль. – Там все серое, а Ондатр говорит, что скоро конец света!*» [7, с. 61]. Тема катаклизма будет являться почти ключевой во всех повестях Туве Янссон о муми-троллях, вопрос о катастрофах, настигающих муми-троллей, заслуживает отдельного внимания. Препятствия и трудности, беды и опасности, через которые проходят герои муми-историй, составляют авантурный хронотоп испытания. По его законам к концу повествования нарушенное случаем исходное равновесие восстанавливается [2, с. 143]. Так, в повести «Маленькие тролли и большое наводнение» Муми-мама и муми-тролль воссоединяются с пропавшим когда-то Муми-папой и обретают свой потерянный дом, будто некогда утраченный рай.

То же самое равновесие достигается и в повести «Когда прилетит комета». Хронотоп долины и дома также сопрягается с композиционно-организующим мотивом катастрофы. В приближении конца света жители муми-дома выбирают спасительным топосом грот. Хронотоп дома охватывает не только пространство и течение времени самого муми-дома, но и любое место, где приходится оказаться героям. Подобное имплицитное «перенесение» муми-дома будет повторяться в повестях «Опасное лето» и «Папа и море» несмотря на то, что он остается недвижимым, но всегда и всюду переносимым.

Семейная тема в повестях «Маленькие тролли и большое наводнение» и «Когда прилетит комета» может свидетельствовать о хронотопе, присущему семейному роману: случайные встречи со случайными персонажами – встреча со старичком из волшебного сада, с хаттифнатами, морским духом и другими. Персонажи, остающиеся в муми-долине, составляют вместе с муми-троллями прочное семейное устройство, все они преодолевают на протяжении всего повествования стихию случайностей. В художественной парадигме Туве Янссон этими случайностями являются катастрофы либо необыкновенные опасности, поджидающие героев на каждом шагу. Движение повести, подобно движению семейного романа, ведет главного героя (или героев – Муми-тролля и все его друзья) из большого, но чужого мира хронотопических случайностей к маленькому, но родному миру семьи [2, с. 264]. Именно здесь возникают отчетливые переключки семейного хронотопа с пастушеско-идиллическим, или чувствительно-идиллическим хронотопом. Обозначенный хронотоп находит выражение в мотиве спасения и в образе муми-долины как воплощение рая. Мифологема Рая в энциклопедии «Мифы народов мира» раскрывается по трем линиям, одна из которых подразумевает «рай как сад» [1, с. 364]. Подобную сентенцию Туве Янссон изъясняет в конце повести «Маленькие тролли и большое наводнение»: *«На следующее утро вода совсем отступила... <...> Они шли целый день, и где бы ни прошли, видели сплошную красоту»* [7, с. 44]. В дальнейшем развитии истории о муми-троллях муми-дом станет центром притяжения многих персонажей.

Идиллический хронотоп повестей «Маленькие тролли и большое наводнение» и «Когда прилетит комета» образует фольклорные хронотопические черты. Мотивы еды, питья, вещей домашнего обихода становятся такими же равнозначественными мотивами, организующими важные и значительные события. Корреляция хронотопа дома и мотива еды представляется имплицитно в мотиве спасения. Помимо этого, в повести отчетливо угадывается тема бездомья. Об изразцовой печи и «потерянном доме», также, говорит чуть ранее Муми-мама. Мотив еды организует хронотоп дома не только в повести «Маленькие тролли и большое наводнение», но и в повести «Когда прилетит комета». После того, как комета прошла над муми-долиной, топос муми-долины и муми-дома оказывается на самом деле нетронутым для катастрофы пространством. То же самое происходит в повести «Маленькие тролли и большое наводнение».

Черты фольклорного хронотопа в исследуемых повестях образуют организующую тематическую модель противостояния Дома и Антидома. Дом как свое, безопасное пространство – Антидом как пространство чужое, «лесной дом» [4, с. 748]. В повести «Маленькие тролли и большое наводнение» Антидом, или тема ложного дома, выражается в образе чудесного сада, в котором оказываются герои в начале истории. Не всегда пространство, в котором находятся муми-тролли, бывает ложным домом, но зачастую является антидомом – зловещим, ужасным, опасным пространством (например, топос большого леса, Одиноких гор, джунглей). Герои отправляются на поиски настоящего дома, а потом возвращаются к нему и вспоминают о нем в случае опасности или катастрофы.

Муми-дом и муми-долина становятся местом пересечения временных и пространственных рядов и уровней, образуя определенный хронотоп дома. В свою очередь, хронотоп дома в повестях «Маленькие тролли и большое наводнение» и «Когда прилетит комета» Туве Янссон имеет свои сюжетно-композиционные и тематически-организующие особенности, коррелирующие с целым, неразрывно связанным с ним, мотивным и образным комплексом.

Библиографический список

Аверинцев С. Рай // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Рос. энциклопедия, 1994. Т.2. К-Я.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975.

Идрисова М.М. Мотив памяти в творчестве В. В. Набокова / *Lingua mobilis*, №2 (35). 2012. С. 17-21.

Лотман Ю.М. Дом в «Мастере и Маргарите» // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб, 1997.

Троицкий С.А. «Мумиведение» и перспективы его развития в России: Детские чтения, №1 (9). 2016.

Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.

Янссон Т. Все о муми-троллях. Кн. 1: повести-сказки / Туве Янссон; пер. со швед. Е. Ти-новицкой, М. Людковской; под общ. ред. Н. Калошиной, Е. Канищевой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 512 с.: ил.

РЕЦЕПЦИЯ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА Т. ФОНТАНЕ В РОМАНЕ «ШИРОКОЕ ПОЛЕ» Г. ГРАССА

RECEPTION OF T. FONTANE'S BIOGRAPHY AND CREATIVITY IN THE NOVEL «EIN WEITES FELD» BY G. GRASS

Биктимиров Владислав Эдуардович,
аспирант,
УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Научный руководитель: **Турышева О.Н.,**
доктор филол. наук, профессор,
УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Рецепция, интертекстуальный диалог, Т. Фонтане, Г. Грасс, немецкая литература.

В статье исследуются особенности художественной рецепции биографии и творчества Т. Фонтане в литературе на материале романа «Широкое поле» Г. Грасса. В ходе анализа было установлено, что произведение содержит аллюзии как на творчество немецкого классика XIX века, так и на реальные эпизоды из его биографии. Исследование романа позволило не только раскрыть своеобразие грассовской интерпретации, но и увидеть, как национальная история осмысливается сквозь призму литературы.

Reception, intertextual dialogue, T. Fontane, G. Grass, German literature.

The article examines the peculiarities of the artistic reception of T. Fontane's biography and creativity in literature based on the novel "Ein weites Feld" by G. Grass. During of the analysis, it was found that the novel contains allusions to the work of the German classic of the 19th century as well as to real episodes from his biography. The study of the novel made possible not only to reveal the originality of the Grasse's interpretation, but also to see how national history is interpreted through the prism of literature.

Одной из форм межлитературных контактов является рецепция классического наследия в художественном творчестве. Определить причины обращения автора к произведениям предшественников, проанализировать различные формы взаимодействия текстов на уровне сюжета, проблематики, поэтики, исследовать основные виды и функции интертекстуальных связей, проследить эволюцию художественных образов помогают методологические принципы ученых-компаративистов (А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, Д. Дюришин и др.) и идеологов рецептивно-эстетической школы (Х.-Р. Яусс, В. Изер, С. Фиш и др.). При их совместном использовании можно не только обозначить статус заимствованных элементов, но и определить их роль в развитии художественного метода реципиента и национальной литературы в целом. Так, например, одной из форм рецепции, по мнению ряда ученых, является интертекстуальная игра с текстом предшественника [Абрамовских 2007, Турышева 2012]. В рамках данной статьи мы рассмотрим роман Г. Грасса «Широкое поле» ("Ein weites Feld", 1995),

или «Долгий разговор» (пер. Б.Н. Хлебникова), публикация которого стала явлением значимости не только социокультурной, но и литературной, т.к. немецкий писатель «отдал дань уважения особому немецкому литературному наследию» (здесь и далее перевод зарубежных источников наш – В.Б.), а именно жизни и творчеству Теодора Фонтане [Preese, Thesz 2019: 307].

Идею зарождения образа главного героя для романа «Широкое поле» можно проследить в последующем произведении Г. Грасса – «Мое столетие» (“Mein Jahrhundert”, 1999), – опубликованном спустя несколько лет после выхода в свет «Широкого поля». Согласно точке зрения писателя, будучи в Индии со своей супругой Утой Грунерт, он увидел во сне самого Т. Фонтане, который вместе женой Грасса восседал под грушевым деревом: «С этого дня – что я говорю всякий раз, когда излагаю содержание своего сна – у нас возник брак втроем. Те двое уже не могли больше от меня избавиться. Уте такое решение вопроса даже понравилось, а с самим Фонтане я все больше и больше сближался, да-да, еще в Калькутте я начал читать все им написанное» [Grass 2001: 269]. Вступая в своем сне в дружеские взаимоотношения с немецким классиком XIX века, Грасс начинает активно изучать его творчество, тем самым углубляя свой интерес. Именно так и появился сконструированный образ главного героя романа «Широкое поле», Тео Вуттке, построенный из цитат и биографических фактов из жизни и творчества Т. Фонтане.

С самых первых строчек читатель знакомится с прозвищем главного героя («Фонти»), которым нарекают его сотрудники архива Фонтане: «В Архиве мы называли его Фонти; нет, многие, кто сталкивался с ним, говорили: “Ну, Фонти, опять почта от Фридендера? И как поживает дочурка? Не только в Пленцберге, но и повсюду ходят слухи о свадьбе Мете. Так ведь, Фонти?”» (здесь и далее перевод романа наш – В.Б.) [Grass 1995: 7]. Действия героя-протагониста, как и вся его жизнь, продиктованы личностью самого Фонтане: Вуттке родился 30 декабря, что и Фонтане, но с разницей в 100 лет; Нойруппин – место рождения исторического Фонтане и, разумеется, Тео в марке Бранденбург. При этом в романе встречаются и свойственное грассовскому стилю ироническое осмысление фактов из жизни Фонтане. Так, Тео Вуттке, подобно своему историческому прототипу одержим Шотландией, но эта страсть выражается в любви к клетчатым шарфам и ресторану быстрого питания «Макдональдс». Согласно точке зрения С. МакКракена, «граница между ними (Теодором Фонтане и Тео Вуттке – В.Б.) стирается все сильнее, т.к. Фонти не только физически похож на своего героя, но и жена, и дети Фонти также являются отражением семьи Фонтане. Жизнь Фонти в XX столетии просматривается как искаженное зеркальное отражение жизни Фонтане в XIX веке» [McCracken 2015: 195].

Кроме того, Фонти неоднократно цитирует своего кумира, в частности его произведения. Так, одним из ярких эпизодов, подтверждающим данный тезис, является сцена у Бранденбургских ворот, когда Фонти начинает декламировать стихотворение «Прибытие» (“Einzug”, 1871) Т. Фонтане, которое «16 июня 1871 года было напечатано в берлинском “Фремден-унд-анцайгенблатт” в этот же

знаменательный день по случаю победы, и его рифмы славили победоносное окончание войны с Францией, а также основание рейха и коронацию прусского короля как немецкого кайзера» [Grass 1995: 19]. Герой Грасса цитирует данное стихотворение неслучайно. Тео Вуттке уравнивает в своем сознании два исторических события: окончание Франко-прусской войны при О. фон Бисмарке и объединение Германии, – посредством обращения к литературе. Он стремится показать, что воссоединение ГДР и ФРГ в XX веке является очередным повторением исторического события, произошедшим в XIX веке и повлекшим за собой тяжелые последствия для немецкой нации.

Одной из наиболее ярких аллюзий является цитата из романа «Эффи Брист» (“Effi Briest”, 1895) Т. Фонтане, произнесенная в финале отцом главной героини. Данное высказывание не только вынесено в эпиграф к грассовскому роману, но и неоднократно упоминается Тео Вуттке. Если в тексте Фонтане высказывание главы семейства Бристов служит объяснением личной трагедии его дочери Эффи, то у Грасса оно обретает новое звучание и смысл. Для немецкого писателя это становится не только данью уважения к художественному наследию Т. Фонтане, но и метафорой бескрайнего, необъятного литературного поля, в котором существует Тео Вуттке. Кроме того, в этом высказывании вновь ощущается ирония Грасса, благодаря которой оказываются «высмеяны претензии на объяснение истории и вера в исторический прогресс» [Данилина 2002: 143]. Вспоминая трагические страницы немецкой истории, грассовский герой стремится увидеть причинно-следственные связи, найти рациональные ответы на вопросы о причинах общественно-политических катаклизмов, роли человека в их участии. Поиск истины – вот настоящая цель Тео Вуттке: «Все это ужасно верно. Но то, что правильно, необязательно должно быть правдой. Правда – это широкое поле» [Grass 1995: 140]. И в этом отношении идиоматическое высказывание «*ist ein wietes Feld*», нередко упоминающееся героем, свидетельствует о невозможности прийти к завершению разговора о глобальных вопросах как человеческой жизни, так и национальной истории.

Цитируя «бессмертного» (*так Вуттке говорит о Фонтане*), герой стремится найти точку опоры в мире, охваченном бесконечными войнами и катаклизмами, он стремится уравнивать два полюса – мира художественной литературы и собственной жизни. Как ни парадоксально, ему это удается. Художественная словесность дает ему возможность спасительного, исполненного смысла существования.

Итак, подводя итог, отметим, что роман «Широкое поле» Г. Грасса – это продукт «внутрицеховой рецепции» (*М.В. Загидуллина*), образец сотворчества, культурного диалога. Осмысление фактов из жизни и творческого наследия Т. Фонтане в романе «Широкое поле» Г. Грасса подчинено в первую очередь раскрытию идеи цикличности истории. Разобраться в историческом катаклизме Грассу, как и его героям, помогает обращение к классической литературе, в частности к творчеству Т. Фонтане, благодаря которому читатель способен увидеть нерасторжимую связь прошлого и настоящего. Интертекстуальная игра с указанными

правилами и маркированными направлениями превращает повествование в занимательный, яркий и безостановочный круговорот исторических событий. И лишь только за счет сближения с любимым автором герой Г. Грасса порождает спасительную надежду, возможность объяснения исторического развития не только общества, но и страны, наконец заканчивая разговор о «широком поле» и найдя свой путь, который так и не обрел его литературный идеал.

Библиографический список

Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. М., 2007. 453 с.

Грасс Г. Мое столетие: Роман. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2001. 336 с.

Данилина Г.И. Нужна ли в историческом романе концепция истории? // Литература и общество: взгляд из XXI века: сб. ст. Тюмень: Изд-тво ТюмГУ, 2002. С. 133–143.

Загидуллина М.В. Ранние статьи Гоголя о Пушкине: к вопросу о «внутрицеховой» рецепции // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2004. № 1. С. 34–41.

Турьшева О.Н. Интертекстуальный диалог как компонент рецептивной стратегии текста (на материале новеллы Г. Айзенрайха «Приключение как у Достоевского») // Вестник ОмГУ. 2012. №1 (63). С. 197–201.

McCracken S. Ein weites Feld as Post-Cold War Novel // Novel. 48. 2015. P. 190–207.

Preece J., Thesz N. Günter Grass and International Literature // Oxford German Studies, 48:3, 2019. P. 303–310.

Grass G. Ein weites Feld. Göttingen: Steidl, 1995. 781 s.

ПРИНЦИП ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В РОМАНЕ К. МАККЕНЗИ «КАРНАВАЛ»

THE PRINCIPLE OF THEATRICALISATION IN «THE CARNIVAL» BY C. MACKENZIE

Сапегина Лилия Вячеславовна,
канд. филол. наук, ст. преподаватель,
Донецкий национальный университет

К. Маккензи, «Карнавал», игра, театрализация, маска.

В статье рассмотрена театрализация как игровой субпринцип, реализующийся посредством художественного двоемирия, трёхкомпонентной фокализации, аллюзий и мотивов.

C. Mackenzie, “Carnival”, play, theatricalisation, mask.

The article examines theatricalisation as a play sub-principle, realised through two artistic realities, three-part focalisation, allusions and motifs.

На заре XX века происходит «окончательное оформление <...> маскарадной культуры» [Гринштейн 2000: 26], зародившейся во второй половине XVI – начале XVII века в недрах культуры карнавальской, усвоившей атрибутику карнавала (маска, игра, праздник, смех), но наполнившей её совершенно иным, зачастую противоположным смыслом. Особую роль в этой трансформации суждено было сыграть комедии дель арте, образы и мотивы которой активно используются в дальнейшем искусстве рококо, романтизма и fin de siècle. Интерес к маске, игре, театрализации на рубеже XIX-XX был общеевропейским. Вклад в разработку игровых топосов внесли и английские писатели, в частности Комптон Маккензи в романе «Карнавал» (1912).

Своеобразие поэтики «Карнавала» К. Маккензи определяет игра как метапринцип переходности и театрализация как её субпринцип. Карнавально-маскарадная топика выступает способом реализации театрально-игровых стратегий. Название романа К. Маккензи – аллюзия, отсылающая к балету-пантомиме «Карнавал», показанного труппой С. Дягилева в Лондоне во время Русских сезонов (1911). Основой балета было романтическое сочинение Роберта Шумана – цикл фортепианных пьес «Карнавал. Маленькие сцены, написанные на четыре ноты» (1835). В составе из 21 эпизода произведения, выступают самые разнообразные персонажи, среди них четыре маски: Пьеро, Арлекин, Коломбина и Панталоне. В основе сюжета – любовь Арлекина и Коломбины, которых преследует Панталоне.

Мотивы этой интриги пунктирно намечены в сюжете «Карнавала» К. Маккензи. Действие в романе разворачивается в Британии рубежа XIX-XX веков. В центре повествования – жизненный путь Дженни Пёрл Рэйберн, девушки из лондонского Ист-Энда, ставшей танцовщицей балета, пережившей несчастливую любовную историю и погибшей от рук ревнивого мужа.

В «Карнавале» очевидна жанрово-стилевая эклектика, характерная для переходных периодов. Налицо традиция жанра жизнеописательного или биографического романа, воплощаемая преимущественно реалистическими средствами, то есть, «Карнавал» – это в первую очередь социально-психологический роман. В поэтике романа также очевидно влияние позитивистских и натуралистических тенденций: тщательно прописан социальный фон, главная драма жизни Дженни – нереализованность её таланта, благодаря которому она могла бы стать прима-балериной, – поясняется её неспособностью выйти за рамки влияния своей среды, подняться над её запросами.

С другой стороны, в романе выстраивается альтернативная «артистическая» реальность как символический план действия, где на главную героиню проецируется образ Коломбины и разыгрывается заданный сценарий (спектакль) с фатальным концом. Помимо идеи мира-театра театральность, по мысли О.О. Легг, возникает там, «где в художественном мире произведения появляется своеобразная пространственная трёхмерность» [Легг 2004: 7]. Первый уровень – это «скрытое от зрителя закулисное пространство, где размещаются “механизмы управления спектаклем”»; второй уровень – литературная сцена, где главная фигура – персонаж-актер, третий уровень – это «зрительный зал, как область эмпирической реальной действительности, но существующей обязательно в качестве своеобразного “внутритекстового зрителя”» [Легг 2004: 7].

В романе «Карнавал» персонифицированного демиурга нет, но так же, как в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда, эту функцию выполняет «внеличное, метафизическое пространство эстетического бытия, само по себе трансцендентное, а потому иррациональное» [Легг 2004: 9]. В первой главе «Карнавала» – «Рождение Коломбины», – где сообщается о рождении в обычной английской семье девочки, получившей имя Дженни Пёрл Рэйберн, уже обозначились два уровня действия – своеобразное «двоемирие»: мир обыденной реальности (уровень «сцены» и «зрителя») и мир артистической игры, вечного искусства (уровень демиургии). Прямых указаний в тексте на то, что какому-либо персонажу, кроме Дженни, соответствует какая-то конкретная маска, нет, но А.А. Косарева считает, что в образах главных действующих лиц «присутствует целый ряд характеристик “дельартовских” масок». «Морис, возлюбленный Дженни, напоминает Арлекина; Джек Дэнби, соблазнитель Дженни, – Пьеро; Трухелла, старый муж Дженни – Панталоне» [Косарева 2013: 16]. Все они, как в итальянской комедии, умещаются в ряд плут – шут – дурак. Знаменательно, что слово “fool” встречается в романе бесчисленное количество раз, возникая в самых различных ситуациях: «What’s the use of being in love? It’s a fool’s game» [Mackenzie 1925: 129]; «I wouldn’t let any man make a fool of me» [Mackenzie 1925: 21]. Все герои стремятся отторгнуть от себя личину дурака. И в этом смысле сюжетные линии «Карнавала» можно рассмотреть в аспекте взаимного «одурачивания».

Художественное двоемирие всё чаще напоминает о себе во второй половине романа, где сосредоточены ещё пять глав, в названии которых упоминается Коломбина («Спящая Коломбина», «Коломбина на рассвете», «Свадьба

Коломбины», др.). Они акцентируют символический план повествования и всё чаще напоминают о том, что происходящее в романе – спектакль, разыгрываемый по воле некоего демиурга.

Важная роль в реализации театрализации как игрового субпринципа принадлежит мотивам наблюдения («глазения»), из которых складывается собирательный образ «внутритекстового» зрителя. Сначала Дженни выступает в роли зрителя: жизненных сцен, семейных скандалов, театральных представлений. С раннего детства её влечёт мир искусства как противоположность убогому миру её существования. Открывает для неё волшебство театра уличное кукольное представление «Панч и Джуди»: «She laughed when Punch hit Judy; she laughed louder still when he threw the baby into the street» [Mackenzie 1925: 30] («Она засмеялась, когда Панч ударил Джуди; она засмеялась еще громче, когда он выбросил ребенка на улицу» (*Здесь и далее перевод наш, Л.С.*)). Театр Панча и Джуди, по определению С.Ю. Дреничевой, – это низовой вариант комедии масок, и английский Панч генетически близок Арлекину [Дреничева с. 8]. Примечательно то, что в балаганном сюжете, который смотрит Дженни (он заканчивается повешением Панча), можно увидеть проекцию трагических событий, связанных с замужеством самой героини.

Высоким вариантом комедии дель арте в Англии была рождественская пантомима. Подробное описание пантомимы «Аладдин» представлено в главе «Пробуждение амбиций», где Дженни впервые видит на сцене Клоуна, Панталоне, Арлекина и Коломбину, которая станет её идеалом, тогда же появится мечта стать актрисой: «Oh, to be a Columbine, she thought, to dance in silver and pink down Hagworth Street with a thousand eyes to admire her, a thousand hands to acclaim the beautiful vision» [Mackenzie 1925: 56] («Ах, вот бы стать Коломбиной, – думала она, – танцевать в серебристо-розовом платье по Хэгуорт-Стрит, чтобы тысячи глаз восхищались ею, и тысячи рук приветствовали прекрасное видение»). В полной мере это желание не сбудется: станцевать Коломбину в театре Дженни так и не удастся. А стремление быть в центре внимания, приковывать взгляды обернётся мучительным ощущением присутствия «всевидящего ока», как будто за ней постоянно наблюдают. В заключительной части романа, где действие разворачивается в Корнуолле, в Бочине, это смутное чувство чужого присутствия усиливается фактом того, что за ней шпионят.

Английская рождественская пантомима состояла из двух частей: серьёзной и комической. В первой части, называемой вступлением, представал «мир лондонской обыденности, или, вернее, те его стороны, которые <...> заслуживали смеха» [Хайченко 1996]. Переходом между частями была сцена трансформации, где все персонажи меняли свои обличья, превращаясь в участников «комических игр», или «арлекинады». Именно здесь действовали традиционные маски комедии дель арте: Коломбина и Арлекин, которых преследовал Панталоне, а помогал соединиться влюблённым Клоун. Если посмотреть на сюжет «Карнавала» с точки зрения принципов пантомимы, то всё сюжетное действие романа представляет собой лишь «вступление», смерть Дженни – момент трансформации, переход в метафизическое пространство эстетического бытия, эстетическую сверхреальность.

История Дженни Пёрл прочитывается и как ещё одна история «маленького человека», не сумевшего реализовать свой талант, и в то же время героиня предстаёт как карнавальная сущность (воплощение живости, смеха, праздника, бунта), родившаяся в эпоху маскарада. На символическом плане действия смерть героини в декадентском духе эстетизируется (как смерть Сибилы Вэйн в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда): искусство вечно, а значит, Колумбина бессмертна. Сюжетное действие «Карнавала» представляет человеческую жизнь как театрализованное представление, вечный «танец масок», бесконечное лицедейство.

Библиографический список

Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности: Сборник работ / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: ЭКОН, 2000. С. 22-43.

Дреничева С.Ю. Традиция площадного кукольного представления в английском театре XIX в. «Панч и Джуди». Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 26 с.

Косарева А.А. Традиции комедии дель арте в английской литературе рубежа XIX-XX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2013. 19 с.

Легг О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв.: на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Мозма «Театр»: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004. 170 с.

Хайченко Е.Г. Великие романтические зрелища. Английская мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима. М.: ГИТИС, 1996 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/hajchenko-romanticheskie-zrelischa/teatr-charlza-dikkensa.htm>

Mackenzie C. Carnival. London: The Readers Library Publishing Company Ltd., 1925. 250 p.

ОПЫТ ФЛАНИРОВАНИЯ В ПОСТИЖЕНИИ ГОРОДА (ЭССЕ В. ВУЛФ «БЛУЖДАЯ ПО УЛИЦАМ: ЛОНДОНСКОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ»)

FLÂNERIE EXPERIENCE IN THE COMPREHENSION OF THE CITY (V. WOOLF'S ESSAY STREET HAUNTING: A LONDON ADVENTURE)

Теличко Татьяна Георгиевна,
канд. филол. наук, доцент,
Донецкий национальный университет

Модернизм, В. Вулф, фланёр, оптика, феноменологическое видение, Лондон.

Статья посвящена эссе В. Вулф «Блуждая по улицам: лондонское приключение», исследование которого позволяет прояснить специфику модернистского освоения Лондона в литературе. В предлагаемом анализе зрительная рецепция города рассматривается как в контексте традиционной для литературы XIX в. оптики фланёра, так и с учетом феноменологической концепции видения. Выявление близости экспериментов, предпринятых в литературе и философии начала XX в., способствует более глубокому пониманию эстетики модернизма в целом.

Modernism, V. Woolf, flâneur, optics, phenomenological concept of vision, London.

The article focuses on V. Woolf's essay *Street Haunting: A London Adventure*, providing an analysis which helps to clarify the specifics of comprehension of London in modernist literature. The given study regards visual perception within both the context of flâneur optics, typical for the XIX century literature, and with regard to the phenomenological concept of vision. The revealed affinity of literature and philosophical experiments of the early XX century contributes to the deeper understanding of the modernist aesthetics in general.

Традиция фланирования, известная в литературе с XIX века и неразрывно связанная с реализацией урбанистической идеи, в рамках модернизма приобретает своеобразное звучание, обусловленное новыми формами художественного постижения городского пространства.

В английской литературе этого периода чуть ли не самые смелые эксперименты, направленные на обновление художественной прозы, связывают с творчеством В. Вулф, для которой тема Лондона была чрезвычайно важна. К Лондону она обращается в своих романах и малой прозе («Миссис Дэллоуэй», «Орландо», «Годы», «Флаш»), в «Дневнике писательницы», в эссеистике.

В настоящей статье обратимся к эссе «Блуждая по улицам: лондонское приключение» (1927), анализ которого поможет нам выявить особенности использования литературного опыта фланирования в модернистском постижении Лондона.

К традиции фланирования читателя отсылает уже название эссе: блуждание по городу, которое чревато приключениями. На языке оригинала эта связь проявляется еще более отчетливо: *Street Haunting: A London Adventure*. Несмотря на то, что в

целом перевод на русский язык сохраняет стилистику, характерную для искусства фланирования, русский вариант названия, как нам кажется, несколько «смягчает» болезненную страсть фланёра к городским прогулкам, его одержимость городом, переданную выражением «street haunting». Важным кажется и компонент призрачности, фантасмагории в восприятии фланёром города. Так В. Беньямин в своё время отмечал: «Толпа – это вуаль, сквозь которую привычная городская среда подмигивает фланёру как фантасмагория» [Беньямин 1996: 154].

Связь с традицией фланирования обозначена в эссе и очевидной сопряженностью движения и зрения. Все исследователи обозначенной темы отмечают созерцательность героя-фланёра как важнейшую черту подобного типа отношений человека с городом. Город для него – «источник нескончаемого визуального удовольствия» [Трубина 2011: 413].

При очевидной связи эссе с приметами искусства фланирования, известными нам по художественной литературе (начиная с романтизма) и по исследованиям (начиная с трудов В. Беньямина), В. Вулф все же демонстрирует отход от традиционных форм выражения образной пары «город – фланёр».

Очерк и соответственно прогулка по вечернему Лондону, нарушая основные принципы бесцельности и спонтанности фланирования, начинается с поиска предлога: «когда нас посещает желание побродить по городу, карандаш – вполне достаточный предлог, и, поднявшись, мы говорим: “Я непременно должна купить карандаш” – таким тоном, словно под этим прикрытием безнаказанно можем предаваться величайшему из удовольствий, возможных в городе зимой, – бродить по лондонским улицам» [Вулф 2014:45]. В своеобразном оправдании внезапно возникшего желания побродить по городу можно уловить авторскую иронию над английской и буржуазной деловитостью, не согласующейся с праздным времяпрепровождением. С другой стороны, в этом можно усмотреть попытку автора акцентировать ввод темы женского фланирования – относительно новой для начала XX в. Подтверждением этому наблюдению может служить автоаллюзия, отсылающая к известному феминистскому произведению Вулф «Своя комната»: «Мы отчасти уже не “мы”. Выходя из дома в погожий вечер <...>, мы сбрасываем то “я”, по которому нас опознают друзья, и становимся частицей огромной республиканской армии анонимных пешеходов, чье общество столь отрадно после уединения в “своей комнате”» [Вулф 2014:45-47].

Свойственное фланёру стремление слиться с толпой, отрешиться от своего «я» Вирджиния Вулф заостряет в своем эссе до предела и, описывая ощущение при выходе на улицу, вводит, как нам кажется, две метафоры, чрезвычайно важные для понимания новаторского характера ее произведения: «устрица восприимчивости» (*a central oyster of perceptiveness*) и «исполинский глаз» (*an enormous eye*): «Покров, который наши души смастерили, как моллюск мастерит свою раковину, покров-жилище, покров, придающий нам отличительную форму, – этот покров рвется, и от всех его складок и шероховатостей остается лишь сердцевина, устрица восприимчивости, исполинский глаз» [Вулф 2014:48].

Обе метафоры связаны со зрительной рецептивной системой, способностью человеческого мозга к видению. С одной стороны, это позволяет включить эссе Вулф в контекст философии фланирования, для которого визуальный контакт с городом, зрительное наслаждение считается первичной рецепцией. С другой стороны, нельзя не отметить переключку с актуальными для того времени идеями феноменологии, для которых концепция видения становится одной из основных. Так, Э. Гуссерль, стоящий у истоков феноменологии, считается «изобретателем взгляда нового типа» (об этом см.: [Маяцкий 2007:54]), а по выражению французского феноменолога М. Мерло-Понти, «подлинная философия заключается в том, чтобы снова научиться видеть мир» [Мерло-Понти 1999:21]. Мы не располагаем информацией о том, что Вулф была знакома с основными положениями феноменологии. Но доподлинно известно, что во время встреч и дискуссий блумсберийцев звучали имена У. Джеймса, З. Фрейда, К.Г. Юнга, А. Бергсона. Феноменологические идеи наряду с открытиями в сфере сознания, бессознательного, памяти, а также оформлением идей экзистенциализма, конечно, были включены в ноосферу первой половины XX века, поэтому параллели, которые мы намереваемся провести, не кажутся такими уж произвольными.

В пользу феноменологического видения говорит и собственно метафора «устрица восприимчивости», которая предполагает непосредственность, естественность рецепции, возвращение к «дореклексивному опыту мира». Кстати, сведение устрицы и исполинского глаза в эссе у Вулф позволяет провести параллель с фильмом Л. Бунюэля и С. Дали «Андалузский пес», который появился примерно в это же время (1929): на одном из первых кадров мы видим глаз, размером во весь кадр, который действительно напоминает моллюск. Совмещая образы глаза и моллюска, Вулф придает процессу зрения характер первоначального/наивного/доопытного восприятия мира. Фланёр в эссе фактически «редуцируется» до фланирующего глаза. Глаз становится не рецептором, а субъектом рецепции. Поначалу глаз скользит по «зримой поверхности вещей», позволяя «анонимным нам» побыть «праздными зеваками»: «Глаз не шахтер, не ныряльщик, не искатель кладов, закопанных в земле. Он плавно несет нас по речному течению <...>» [Вулф 2014:49]. Затем, словно, научившись «видеть», глаз проникает в «более сумрачные помещения бытия», скрытые от поверхностного взгляда. И, отказавшись от сортировки уличных «трофеев» на достойное и недостойное для внимания, прекрасное и безобразное, важное и случайное, «глаз» фланёра добирается до сердцевины, т.е. «сущности» Лондона. Город предстает одновременно и «припорошенным хлопьями красоты», и обнажившим «трещины и расселины», в которых обитает «увечное племя слепых и хромых», и на чем глаз обычно предпочитает не задерживаться: «От подобного зрелища возникает ощущение, будто нервы спинного хребта встают дыбом; нам словно бы тычут в глаза огненным факелом» [Вулф 2014:55]. (Здесь вновь напрашивается параллель с глазом, разрезаемым бритвой, из фильма «Андалузский пес»). Фрагмент, детали «зримой поверхности», зафиксированные зрением, запускают поток ассоциаций, все дальше уносящий от зримого к мыслимому /от «видимого к невидимому». Привыч-

ный гул большого города вытесняется у Вулф безмолвным единым потоком сознания «армии анонимных пешеходов», спешащих домой после работы и в пути проживающих «чужую» жизнь – великих крикетистов, знаменитых актрис, воинов – пока «мыльный пузырь мечты» не лопнет, «напоровшись на часы в прихожей и запах ужина с кухни» [Вулф 2014:63]. Город в эссе предстает ментальным/смысловым полем, постичь его можно лишь изнутри, отказавшись от «я» и превратившись в Другого, применив феноменологический опыт «вчитывания» мира в себя: «В любую из этих жизней ты можешь чуть-чуть погрузиться <...>, чтобы создать иллюзию, будто человек не прикован к какой-то одной душе, но способен ненадолго, на пару минут примерить на себя чужое тело и душу. Ты можешь превратиться в прачку, владельца паба, уличного певца. Что может быть приятнее и чудеснее, чем расстаться с прямыми линиями индивидуальности и сойти с дороги на те тропки, которые <...> приводят в самое сердце чащи, где живут эти дикие звери, наши братья по роду человеческому?» [Вулф 2014:68]. Здесь В. Вулф вторично прибегает к определению «дикий» (*wild*). В эпизоде, связанном с букинистической лавкой, писательница противопоставляет букинистические книги – «дикие, бездомные», сбившиеся в «огромные разномастные стаи» – одомашненным томам библиотеки, которым недостает очарования. Как нам кажется, понятие «дикий» в словаре В. Вулф противопоставляется «цивилизованному», «культивированному», тому, что мешает непосредственности и стихийности восприятия, тому самому феноменологическому видению. А выражение «сердце чащи» вполне соотносимо с феноменологической «сущностью».

Метафора глаза в эссе может также актуализировать важнейшую для оптики фланёра идею зеркала, рефлексии. Но «исполинский глаз» можно соотнести и с кинематографом, с особой формой рецепции и проекции (известно, что искусство кино чрезвычайно интересовало В. Вулф). А кинокамера, по сути, может вмещать процессы движения и «зрения». Импрессионистическая техника передачи мимолетности впечатлений в данном случае усложняется такими кинематографическими приемами, как игра с планами (крупный / общий), монтаж, ретроспекция (флешбэк), «постановка света в кадре», различный темп перехода от кадра к кадру (например, стремительно меняющееся место действия: Холборн – Сохо – Мейфэр), замедление / ускорение восприятия («когда смотришь мимоходом, не сбавляя шаг» [Вулф 2014:56]).

Автор не просто наделяет видение творческим потенциалом. Видение сопрягается со способностью творения: «<...> глаз игрив и щедр: он творит, одевает в нарядные уборы, приукрашивает» [Вулф 2014:56]. Здесь можно уловить переключку с мыслью Мерло-Понти, озвученной им много позже в работе «Око и Дух»: «Видение <...> это данная мне способность быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия и мое «я» завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода вовне» [Мерло-Понти 1992:51]. При этом писательница не уходит от традиционного сопоставления фланёра с художником, одним из инструментов которого может стать грифельный карандаш, послуживший предлогом для «лондонского приключения», описываемого в эссе «Блуждая по улицам...».

Таким образом, анализируемое эссе В. Вулф, определенно вписываясь в традицию фланирования (узнаваемые приметы фланёра, его связь с городом, характер блуждания по городу и особенности рецепции), одновременно свидетельствует об известной трансформации этой традиции, обусловленной влиянием на творчество писательницы актуальных для того времени философских идей. Анализ эссе с учетом феноменологической концепции видения демонстрирует близость экспериментов в литературе и философии в начале XX века. Кроме того, исследование эссе способствует более отчетливому представлению о модернистском опыте художественного постижения Лондона, без учета которого история формирования «лондонского текста» в английской литературе была бы неполной.

Библиографический список

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе: пер. с нем. – М.: «МЕДИУМ», 1996. – 240 с.

Вулф В. Блуждая по улицам: лондонское приключение // Кинематограф. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.– 80 с.

Маяцкий М. Гуссерль, феноменология и абстрактное искусство // Логос № 6 (63) 2007. С. 41-62 [электрон. ресурс]. Режим доступа: https://platona.net/load/zhurnaly_po_filosofii/logos/logos_2007_6_63_snova_fenomenologija/68-1-0-4673 (дата обращения: 19.11.2021).

Мерло-Понти М. Око и Дух: пер. с фр. М.: Искусство, 1992. 64 с.

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. М.: «Ювента», «Наука», 1999. 608 с.

Трубина Е.Г. Город в теории: опыты осмысления пространства. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 519 с.

РУССКАЯ ТЕМА В ПОЭЗИИ Д.Г. ЛОУРЕНСА

THE RUSSIAN THEME IN D.H. LAWRENCE'S POETRY

Архипцова Анжела Игоревна,
аспирант, Литературный институт им. А.М. Горького.

Научный руководитель: Казнина О.А.,
доктор филол. наук, профессор,
Литературный институт им. А.М. Горького,
ведущий сотрудник Института мировой литературы
им. А.М. Горького РАН

Лирический герой, современная Россия, революция, Россия и Европа, кризис культуры.

Дэвид Герберт Лоуренс (1885-1930) – английский писатель, известный не только своим весомым вкладом в развитие модернистской литературы и созданием так называемой «новой религии», но и своей глубокой заинтересованностью в русской культуре. Рассуждения о русской литературе и о судьбе России в целом встречаются во многих работах Д.Г. Лоуренса (письмах, эссеистике, предисловиях к переводам «Великого инквизитора» Ф.М. Достоевского и «Апофеоза беспочвенности» Л.И. Шестова, рецензии на «Уединенное» В.В. Розанова). Русские мотивы можно также найти в его прозе и поэзии. На примере некоторых стихотворений Д.Г. Лоуренса автор данной статьи попытался проанализировать, как именно русская тема проявляется в поэзии Д.Г. Лоуренса, и обозначить главные особенности этого проявления.

Poetic speaker, modern Russia, revolution, Russia and Europe, cultural crisis.

Abstract: David Herbert Lawrence (1885-1930) was an English author, known not only for his significant contribution to the development of modernist literature and the creation of the so-called “new religion”, but also for his deep interest in Russian culture. Discussions about Russia’s fate and its literature are found in many Lawrence’s works (letters, essays, introduction to the translation of F.M. Dostoevsky’s “The Grand Inquisitor”, foreword to L.I. Shestov’s «All Things Are Possible», review of V.V. Rozanov’s «Solitaria»). Russian motifs can also be found in Lawrence’s prose and poetry. On the example of some D.H. Lawrence’s poems, the author of this article analyzes how the Russian theme is expressed in Lawrence’s poetry.

Известно, что Д.Г. Лоуренс начал интересоваться русской литературой, еще когда учился в колледже в Ноттингеме. Это отражено в одном из ранних его стихотворений «Reading in the Evening» [Lawrence 1975: 865-866]. В нем тема России не развита так сильно, как это будет в более зрелой поэзии Лоуренса, но, в отличие от последующих стихотворений, здесь она рассматривается в целом положительно: лирический герой проводит наедине с русским миром несколько часов (а значит это для него важно и интересно), познавая его через творчество Ф.М. Достоевского. Достоевский открывает лирическому герою новый взгляд на мир, и осознание этого пугающе-нового заставляет героя почувствовать себя в родной английской обыденности иностранцем, чужаком (“foreigner”). Это осознание неизбежно приводит к одиночеству («How lonely»).

Стоит отметить, что чувство одиночества было в принципе близко Лоуренсу: изначально воспитанный в семье с небольшим достатком и чувствующий себя отделенным от сверстников, Лоуренс затем испытывает ту же отчужденность от окружающей его английской творческой и интеллектуальной элиты. Некоторая отстраненность как будто проглядывает и в отношении Лоуренса к писателям, творчество которых не оставляет его равнодушным: рано или поздно Лоуренс меняет отношение к ним от положительного к резко негативному, остро ощущая свою собственную инаковость, зачастую скрываемую под маской самоуверенной исключительности. Кто бы мог подумать, что этот самый Достоевский, упомянутый в раннем стихотворении, открывший Лоуренсу новый мир, тот Достоевский, которым Лоуренс изначально восхищался, позднее станет для него одним из главных противников? Лоуренс будет обвинять Достоевского во всех грехах (вплоть до гибели России), ругать его за излишнюю погруженность в себя и при творство, псевдо-религиозность (подробнее об этом см. [Казнина 2005]).

Наиболее ярко русская тема прослеживается в поэтическом сборнике Д.Г. Лоуренса «Pansies» (можно перевести как «Мысли», аналогично «Мыслям» Б. Паскаля [Lawrence 1975: 423]). Одним из самых показательных является стихотворение “Now It’s Happened”, посвященное теме революции в России (лирический герой зовет революцию кризисом, “crisis”). В нем, помимо таких исторических фигур, как В.И. Ленин и К. Маркс, упомянуты также имена великих русских писателей: Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова. Согласно лирическому герою, они, имея способность воздействовать на умы людей, не показали России ее истинный путь (Толстого он называет предателем, «traitor», а Достоевского Иудой, «Judas»). Их вину разделяет русское дворянство, представленное в стихотворении образами Анны Карениной и Вронского. На протяжении стихотворения любопытно сменяется точка зрения лирического героя: сначала он объединяется неопределенным «one» с теми, кто извне наблюдает за событиями в России; затем встает в один ряд с «обманутыми» русскими, отчего появляются местоимения «us» и «our»; в конце стихотворения герой обращается к так называемым предателям, используя местоимение «you», т.е. «вы». Как верно заметила С.Б. Королева, при всей объективности рисуемой автором картины, произведение как бы вытесняет «великих русских» за пределы «своего» мира: они оказываются чужаками и для европейцев, и для автора, и для своего народа [Королева 2014: 384-385]. Отрывок, когда лирический герой объединяется с русскими («we»), наиболее важный и интересный, поскольку он существенно расширяет смысл стихотворения: кризис России становится кризисом всей Европы в целом. Через яркий и актуальный образ революционной России Лоуренс выходит на главную тему, пронизывающую все его творчество, – необходимость борьбы с гнетом цивилизации, превращающей людей в бездушные машины, заставляющей их забыть свою истинную, чувственную, природу. Современная Россия, по мнению Лоуренса, так же, как и Европа, подвержена шпенглеровскому кризису культуры, правда она «почти не видит в этом опасности, поскольку вся западная цивилизация теперь механистична, материалистична и готова к вспышке безумия, которая превратит

нас всех просто в душевнобольных, управляемых механизмами» [Lawrence 2004: 284]. То, что судьба России связана с судьбой Англии (шире – всей Европы), выражено и в стихотворении «Fate and the Younger Generation» [Lawrence 1975: 533-534]. В нем снова встречаются герои Толстого, Достоевского и Чехова, они обозначают определенные человеческие судьбы («lot»), подходы к жизни, своеобразные типы, которые, по мнению автора, уже канули в бездну, а впереди – лишь неизвестность. Вместе с ними уходит и прустовский тип, с ними же рано или поздно уйдет в прошлое и Англия, ее «English imitation intelligentsia» («Finally our little lot»). В сборнике “Pansies” есть еще несколько стихотворений, в которых русская тема проявляется не так явно и развивается в похожем ключе: например, стихотворения «O! Start a Revolution2 [Lawrence 1975: 453] или «A Sane Revolution» [Lawrence 1975: 517]. В них лирический герой рассуждает о феномене революции как таковом, но также в строках угадывается и отсылка к революции 1917 года в России.

Таким образом, было отмечено, что русская тема в поэзии Д.Г. Лоуренса непосредственно связана с темой революции (в разных ее формах), а также с фигурами таких деятелей, как К.Г. Маркс и В.И. Ленин, и таких писателей, как Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов. В большей степени русская тема подана Д.Г. Лоуренсом в негативном ключе, поскольку является частью такой важной для него темы, как необходимость борьбы с гнетом цивилизации. Но в то же время русская тема является близкой английскому писателю, поскольку история современной России воспринимается им как часть европейской и мировой истории. Подводя итог, следует заметить, что, несмотря на то, что в своей поэзии Д.Г. Лоуренс прибегает к актуальной на тот момент теме революционной России, он использует яркий и нетипичный образный ряд, тем самым значительно расширяя заданную проблематику. Поэзия Д.Г. Лоуренса в этом случае отражает не столько распространенное на тот момент представление о России, сколько оригинальное представление о ней (так или иначе выраженное и в других работах Лоуренса), на формирование которого во многом повлияла выработанная самим Лоуренсом система философско-эстетических взглядов и ценностей. Таким образом, при изучении русской темы в поэзии Д.Г. Лоуренса недостаточно простого анализа отдельно взятых русских образов и мотивов – необходимо обращаться к биографии автора, выработанной им системе взглядов, а также учитывать общий историко-культурный контекст.

Библиографический список

Казнина О.А. Д.Г. Лоуренс – толкователь Ф.М. Достоевского. // Литературоведческий журнал. 2005. №19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/d-g-lourens-tolkovatel-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 21.05.2021).

Королева С.Б. Миф о России в британской литературе (1790-е – 1920-е годы). Дис. ... докт. филол. наук. Н. Новгород, 2014. 461 с.

Lawrence D.H. Late Essays and Articles. The Cambridge Edition of the Letters and Works of D.H. Lawrence, Cambridge University Press, 2004. 425 p.

Lawrence D.H. The Complete Poems of D.H. Lawrence. Collected and Edited with an Introduction and Notes by Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts. New York: The Viking Press, 1975. 1079 p.

ФИЛОСОФИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ОЛБИ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ «ТРИ ВЫСОКИЕ ЖЕНЩИНЫ»)

PHILOSOPHY OF EXISTENTIALISM IN THE WORKS OF E. ALBEE (ON THE EXAMPLE OF THE PLAY «THREE TALL WOMEN»)

Сметанина Наталья Александровна,
старший преподаватель,
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина

Олби, Три высоких женщины, театр абсурда, экзистенциализм, американская драма.
Данная статья изучает экзистенциальный смысл пьесы Э. Олби «Три высоких женщины». Данная пьеса относится к позднему этапу творчества драматурга и была удостоена Пулитцеровской премии. Пьеса заставляет читателя задуматься о смысле жизни, о старости и смерти.

Albee, Three Tall Women, absurd theatre, existentialism, American drama.
This article examines the existential meaning of the play «Three Tall Women» by E. Albee. This play belongs to the late stage of the playwright's work and was awarded the Pulitzer Prize. The play makes the reader think about the meaning of life, about old age and death.

Театр абсурда часто рассматривается как одно из воплощений экзистенциальной философии, или экзистенциализма. И театр абсурда, и экзистенциализм основываются на представлении о мире как жестоком и бессмысленном. Однако существует и весьма значимое отличие: экзистенциалистские пьесы, как правило, серьезны в своём подходе, в то время как абсурдистские, наоборот, смеются над обществом, тем самым разоблачая пустоту социальных норм и правил.

Э. Олби в пьесе «Три высоких женщины» поднимает ряд проблем, интересовавших экзистенциалистов: фальшивость существования, смысл жизни, увядание и смерть. Данные темы являются лейтмотивом всего творчества Олби. Стоит лишь вспомнить такие знаковые пьесы драматурга как «Что случилось в зоопарке?» (1958), «Кто боится Вирджинии Вульф?» (1962) или «Шаткое равновесие» (1966). Очень точно отметил М. Рудане (M. Roudane): «Три высокие женщины» воплощают в себе основные философские проблемы, которые долгое время были синонимом работы Олби» [Roudane, 25].

Всё действие пьесы происходит в спальне пожилой, больной женщины названной А, за которой ухаживает женщина среднего возраста В. К ним приходит молодая женщина-юрист С. Все три героини разные: А – властная и язвительная; В – разумная и сочувствующая; С – нетерпеливая и любопытная.

Во втором акте В и С уже вместе с А обсуждают события их совместной жизни. На самом деле, Олби изображает не три разных персонажа, а один, но на разных жизненных этапах: в 52, 26 и 92. Все Три Высоких Женщины – это ипостаси А на трёх этапах её жизни .

Таким образом, при помощи прерывистого повествования из разбитых воспоминаний, Олби изображает жизнь женщины во всей её полноте. Драматург изобразил «всю дугу жизни человека, от юношеского максимализма, веры в вечную жизнь и молодость, через средний возраст, до состояния «достаточно стар, чтобы быть немного мудрым, пройдя период глупости... (зная,) что есть много вещей, через которые вам больше не придется проходить... единственное время, когда вы всё видите на триста шестьдесят градусов... Вау! Какой вид!» [Albee, *Three Tall Women*, 381] к старости, когда вы – это тот самый “вы”.

Олби не просто рассказывает и анализирует жизнь пожилой женщины, но он уделяет внимание и тому, как молодая девушка С пытается смириться со своим настоящим и будущим, а также с действительностью, которую она долгое время предпочитала игнорировать.

Время от времени в пьесе В повторяет одну и ту же фразу “And so it goes” (“и так оно идет”), которой придается двойное значение: либо, это движение вперед и продолжение процесса, который, очевидно, относится к жизни; либо, В имеет в виду что-то завершающееся, остающееся позади. Таким образом, жизнь рассматривается как некий «амбивалентный импульс», движущийся вперед, но при этом гаснущий.

С не стремится думать о смерти, хотя на этом настаивает В. Отношение В к смерти выражено в словах А: “*There’s a difference between knowing you’re going to die and knowing you’re going to die. The second is better; it moves away from the theoretical*” [Albee, *Three Tall Women*, 384].

Бигсби отмечал, что «во многих его (Олби) ранних пьесах ... упадок и Апокалипсис как в частной жизни, так и в обществе были главной темой. В “Трех высоких женщинах» признание смерти как конца путешествия не отменяет самого факта путешествия. Пожилая женщина рассказывает немного о своей жизни, но весело вспоминая разные её этапы, превращает свою жизнь в игру, не лишённую удовольствий» [Bigsby, 151].

По мере того, как пьеса подходит к концу, В и С спрашивают А о счастливейшем моменте её жизни. В финале Три Высокие Женщины размышляют о том, какое время в их общей жизни было самым счастливым. Каждая утверждает, что это именно тот возраст, в котором она находится в данный момент. Доводы А однако, гораздо более убедительны, она утверждает, что только в её возрасте «можно думать о себе в третьем лице, не выходя при этом сумасшедшим.» (“*you can think about yourself in the third person without being crazy*”) [Albee, *Three Tall Women*, 384]. Олби даёт понять, что старость – единственный период, когда можно достичь определенной степени самосознания.

Поэтому пьеса завершается следующими словами: «Самый счастливый момент – когда мы останавливаемся. Точнее, когда мы можем остановиться»

(“*That’s the happiest moment... when we stop. When we can stop*”) [Albee, *Three Tall Women*, 384]. Таким образом, счастье ассоциируется с возможностью остановиться и оглянуться назад.

Олби мастерски изобразил процесс старения, супружескую неверность, чувственность, прощение, примирение. Пьеса пронизана, остроумием, иронией и болью.

Библиографический список

Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

Паверман В. М. Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика художественной формы. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2011. 445 с.

Злобин Г. П. Современная драматургия США. М.: Высшая школа, 1968. 148 с.

Albee E. *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* / E. Albee. Bristol : Penguin Books, 1971. 73 p.

Albee E. *The Zoo Story*/ E. Albee. New York: Samuel French, 1959. 32 p.

Albee E. *Three Tall Women*. Hammonds Worth, Penguin, 1995.

Albee, Edward., *A Delicate Balance*. New York: Atheneum, 1966.

Bigsby C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Cambridge University Press, 1984. Vol. 2. Williams, Miller, Albee. 364 p

Berson Misha. Albee’s *Three Ages of Women*. Режим доступа: seattletimes.com/html/theatres (дата обращения: 01.11.2021).

Bigsby C.W.E. *Modern American Drama 1945-200*. Cambridge University Press, 2000. 149. 150. 151.

Gradet Howard. *Three Tall Women at Centre Stage*. Two out of three are spectacular.

Romero Ramon Espejo. Edward Albee’s *Three Tall Woman* and its Existential Background. *Revista de Estudios Norteamericanos* No.10 (2004). 86.

Roudane Matthew. Edward Albee. A critical introduction. Cambridge University Press. 2017.

ФЭНТЕЗИ И КАТЕГОРИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ДЖ.Р.Р. ТОЛКИНА)

FANTASY AND THE CATEGORY OF THE FANTASTIC IN ENGLISH LITERATURE (BASED ON THE WORK OF J.R.R. TOLKIEN)

Маратова Жамал Жанатовна,
аспирант,
Российский университет дружбы народов

Научный руководитель: **Кашлявик К.Ю.,**
доктор. филол. наук, доцент, НИУ ВШЭ

Толкин, фэнтези, фантастическое, миф, мифотворчество.

В данной статье рассматривается категория фантастического как основа литературных изысканий английских авторов, итогом которых стало создание нового литературного жанра – фэнтези. Анализ построен на произведениях Дж. Р. Р. Толкина, для которого «фанстастическое» является инструментом для переложения поэтологических идей в словесную плоскость и основой для авторского мифотворчества.

Tolkien, fantasy, fantastic, myth, myth-making.

The article deals with the concept “fantastic” as the basis of literary research of English authors, the result of which was a new literary genre – fantasy. The aim of this work is to analyze the development of the category of the fantastic and its reflection in the fantasy literature of J.R.R. Tolkien, which has become a model of fantasy works. The substantiation of the category of the fantastic is a tool for translating fantastic ideas into the material plane in the form of creating the author's myth-making.

Литературе Великобритании «присущ очень высокий удельный вес фантастического элемента» [Гопман 2012: 56]. Ни в одной стране нет такого количества писателей, кто так часто в творчестве обращался бы к различным формам фантастического. Благодаря неоднородной истории Англии, на протяжении веков на ее территории сложилась специфическая историко-культурная традиция. Причем народы, жившие на Британских островах, несмотря на жесткую завоевательную политику, оставили свои следы в культуре. Так, параллельно с кельтской мифологией в истории Великобритании прослеживается влияние скандинавской мифологии и христианства.

В XIV – XV вв. наблюдался расцвет народной поэзии. Самыми распространенными жанрами являлись песни и баллады, основой для которых становились народные предания и легенды с вплетением в них христианских мотивов, рядом с образами из древнегерманской и кельтской мифологий.

Книгопечатание и появление светских произведений выводит категорию фантастического за рамки устного бытования в фольклоре. Народные мифы нашли отражение в авторских сказках и произведениях. Так, цикл «О короле Артуре и о его доблестных рыцарях Круглого стола», состоящий из 8 романов, представляет своеобразную энциклопедию мифов об Артуре, поскольку включает в себя многочисленные сказания о короле и его рыцарях, взятых из кельтской мифологии.

В Новое время, как отмечает литературовед и искусствовед Б. В. Михайловский, «фантастическое, в установленном выше философском смысле – идеалистической трансформации действительности, очевидно, как и фантазия, не является еще чем-то свойственным именно искусству, оно вторгается во все идеологии. Фантастические представления, просачиваясь в науку, не осознаются как таковые, а (на данной ступени культурного развития) утверждаются как нечто безусловно реальное, объективное» [Михайловский 1939: 653]. Подобное отношение к фантастическому прослеживается в таких произведениях, как «Утопия» Т. Мора или «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта.

Такое представление о «фантастическом» глубинно переосмысливают романтики, основываясь на теории о чудесном Жана-Поля Рихтера, для которого «фантастическое» – явление лиминальное, «о реальной или вымышленной природе которого невозможно сказать определенно» [Кривоус 2018].

В английском контексте обосновывают два понимания направления категории «фантастического». Первое – «сумеречное» понимание фантастического как явления, пограничного между тем, что может произойти, и тем, что произойти не может. В дальнейшем данная концепция будет развиваться в русле магического реализма и так называемого «темного» фэнтези. Подобное авторское мифотворчество в фэнтезийной литературе зародилось в русле готического романа. Именно поэтому многие произведения литературы фэнтези определяются как «romance», а не «novel».

Второе понимание категории фантастического раскрывается в следующей формуле: «вымышленное, чего не бывает и быть не может» [Анненский 1890]. Данная концепция позволяет указать на прямую связь фэнтези с авторским мифотворчеством как процессом создания собственных поэтических символов. В этой связи мифы представляют собой некое моделирование пространства, которое обусловлено внутренними правилами без какого-либо доказательства их правоты.

Этой точки зрения придерживался Дж.Р.Р. Толкин (1892 – 1973) – английский писатель, поэт, филолог. Наряду с К.С. Льюисом и коллегами по оксфордскому клубу Инклингов, он являлся родоначальником английского варианта фэнтези.

В лекциях о волшебных сказках Толкин указывал на главную задачу подобной литературы: перенести читателя в изображаемый мир без сомнений в правдивости его существования. Главным критерием при изображении становится хронотоп – в случае Толкина Волшебная Страна с ее собственными законами бытия. Впервые описание мифопоэтической модели вторичного мира Толкина представлено на страницах романа «Властелин колец» в обращении могущественного мага Сарумана Белого, одного из антагонистов: «*The Elder Days are gone.*

The *Middle Days* are passing. The *Younger Days* are beginning. The *Elves* is over, but our time is at hand: the *world of Men*, which we must rule» [Tolkien 2012: 122] В этой фразе обозначилась хронологическая последовательность развития мира: те самые Четыре Эпохи – четыре этапа становления огромного мифопоэтического полотна, созданного Толкиным на основе его идеи о Волшебной Стране. Для Толкина при создании вторичного мира важна способность человека фантазировать: «Мы творим в меру наших способностей и разумений, ибо сами были сотворены, но по образу и подобию Творца» [Толкин 1939]. Специально для описания данного процесса и его результата Толкин ввел в обиход термин «co-creation» – «сотворение», когда человек, подобно Богу, создает нечто новое. В приставке «со-» раскрывается идея совместного с Богом творения нового явления по Его замыслу, осуществленному человеком. Для Толкина таким явлением становится Волшебная Страна, без которой невозможно создать новую мифологию.

Таким образом, нахождение компонента фантастического в произведении искусства можно объяснить тем, что он «существенно расширяет горизонт интеллектуальных возможностей человека и играет заметную роль в культурном процессе, позволяя выражать самые смелые представления о скрытых возможностях и потаенном смысле происходящего, способствуя тем самым как развитию культуры, так и развитию самосознания индивида» [Мартыненко 2009: 3]. В творчестве Толкина фантастическое становится инструментом для переложения фантастических идей в материальную плоскость, в его случае – в литературные произведения, которые стали отражением замысла авторского мифотворчества.

Библиографический список

Анненский И.Ф. О формах фантастического у Гоголя [электрон. ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0360.shtml (дата обращения: 01.11.2021).

Гопман. В. Золотая пыль: Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX – XX вв. М.: РГГУ, 2012. 488 с.

Кривоус Т.В. Понятие «фантастическое» как объект научной рефлексии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. №7-2 (85) [электрон. ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-fantasticheskoe-kak-obekt-nauchnoy-refleksii> (дата обращения: 01.11.2021).

Мартыненко А.В. Логика фантастического: историко-культурный аспект изучения авторского мифотворчества на материале трилогии Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец»: дис. ... канд. культурологии. М., 2009. 248 с.

Михайловский Б. Фантастика // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 11. М.: Худож. лит., 1939. Стб. 652–660.

Толкин Дж. Р.Р. О волшебных сказках [электрон. ресурс]. Режим доступа: <https://omiliya.org/article/o-volshebnykh-skazkakh-dzhon-ronald-ruel-tolkien.html> (дата обращения: 01.11.2021).

Tolkien J. R. R. The Lord of The Rings. US: Mariner Books, 2012. 1216 p.

ВАРИАНТЫ РЕАЛИЗАЦИИ МОТИВА ПУТИ В ВЕРЛИБРЕ А. ГИНЗБЕРГА «СУПЕРМАРКЕТ В КАЛИФОРНИИ»

THE MOTIVE OF THE WAY IN THE A. GINSBERG'S PROSE POEM «A SUPERMARKET IN CALIFORNIA»

Малиновская Екатерина Андреевна,
*методист КГБУК «Дом искусств»,
председатель регионального представительства
Общероссийской организации «Союз российских писателей»*

Научный руководитель: **Липнягова С.Г.,**
канд. филол. наук, доцент, КГПУ им. В.П. Астафьева

Битники, бит-литература, американская литература XX века, верлибр, А. Гинзберг, У. Уитмен.

В статье рассматривается мотивная структура верлибра А. Гинзберга «Супермаркет в Калифорнии», прослеживаются варианты реализации сюжетобразующего мотива пути. Обозначаются интертекстуальные связи с текстами У. Уитмена, определяющие визионерскую линию поэзии А. Гинзберга.

Beatniks, beat-literature, American literature of the 20-th century, free verse, verse libre, prose poem, A. Ginsberg, W. Whitman.

The article considers the motive structure of A. Ginsberg's prose poem «A supermarket in California», finds variants of the plot forming motive of the way. It defines an intertextual networks with W. Whitman's lyrics and the visionary line of A. Ginsberg's poetry.

Ирвин Аллен Гинзберг (1926–1997) – американский поэт из еврейской семьи, ключевая фигура эпохи битничества. Жизнетворчество, пророческое восприятие окружающей действительности, радикальная трансформация художественной формы, отказ от мировоззренческих границ, поиск новых образов и художественных методов, нонконформизм – все эти тенденции нашли отражение в поэтическом мире Гинзберга. Его текстам характерны перформативность, откровенность, эротизм, использование ненормативной лексики, отказ от жанрового канона. Казалось бы, многие из названных элементов поэтики трудно назвать новаторскими, однако в поэзии Гинзберга они образуют уникальный литературный сплав, не без основания претендующий на художественную новизну. Следуя за своими кумирами Уильямом Блейком и Уолтом Уитменом, Гинзберг трансформирует тело поэтического текста, вживляя в него новую форму, уникальную авторскую образность и глубокое содержание.

Кроме известных поэм «Вопль» и «Кадиш» поэт написал несколько верлибров, анализ нарративной структуры которых позволяет наиболее точно обозначить основные мотивы поэзии Гинзберга. В настоящей статье мы обратимся к верлибру «Супермаркет в Калифорнии».

Неоднократно возвращаясь к теме пути и путешествия, Гинзберг подвергал художественному осмыслению не только концепцию духовного пути человечества во времени, но также размышлял и о собственной роли в историческом и метафизическом движении. «Путь поэта» интересовал Гинзберга не меньше, чем «путь человека» или «путь цивилизации», и в этой связи он не раз обращался к фигурам своих кумиров – Блейку и Уитмену. Если фигура Блейка наиболее ярко видна в поэме «Вопль», то образ Уолта Уитмена чаще встречается в верлибрах Гинзберга, в частности в тексте «Супермаркет в Калифорнии». Один из известнейших американских поэтов, Уолт Уитмен, был учителем Гинзберга, о чем говорил сам поэт: «О, дорогой отец, старый седобородый одинокий учитель мужества» [Гинзберг, 2020].

Уолт Уитмен (1819 – 1832) был новатором американской поэзии XIX века. Он предвосхитил появление верлибра, а сборник его стихов «Листья травы» (1855–1891) был признан одним из важнейших в американской литературной традиции.

Интересен опыт восприятия поэзии Уитмена русским поэтом К.И. Чуковским, который он описал в книге «Мой Уитмен» (благодаря этой книге творчество Уитмена приобрело популярность в России). Чуковский впервые прочел Уитмена в 19 лет, в 1901 году, и с первых строк увлекся им: «Я был потрясен новизною его восприятия жизни и стал новыми глазами глядеть на все, что окружало меня, – на звезды, на женщин, на былинки травы, на животных, на морской горизонт, на весь обиход человеческой жизни. Все это возникло предо мною, озаряемое миллионами солнц, на фоне бесчисленных тысяч веков» [Чуковский, 1996].

Основные особенности поэзии Уитмена – это космизм, идеи всеобщей «мировой демократии», очищающей сущности природы, сакрализация материального мира, вещей и человека и др. За этими идеями явно следует Гинзберг, что можно увидеть на примере верлибра «Супермаркет в Калифорнии». Это небольшое произведение содержит ряд мыслей, немаловажных для понимания мировоззренческой концепции Гинзберга.

С точки зрения поэтики мотива в этом тексте мы видим еще один вариант реализации мотива пути. С одной стороны, он обусловлен сюжетно – верлибр описывает скитания Гинзберга по супермаркету, а также по улицам города. Текст динамичен за счет частого использования глаголов движения, местами буквально повторяющих рефрены «Вопля»: «Слоняясь по переулкам» («I walked down the sidestreets»), «Усталый я шел [...] и забрел» («In my hungry fatigue [...] I went»), «Я ходил за тобой» («followed in my imagination»), «Мы бродили с тобой» («We strode down»), «Куда мы идем?» («Where are we going?»), «Куда сегодня ведет твоя борода?» («Which way does your beard point tonight?»), «Будем ли мы бродить всю ночь по пустынным улицам?» («Will we walk all night through solitary

streets?»), «Что же, [...] пойдём домой?» («Will we stroll [...] home to our silent cottage?») [Гинзберг, 2020]. Так, сюжетный уровень реализации мотива пути отражает типичный скитальческий образ жизни героя-битника.

Еще одна функция мотива пути заключается в трансляции идеи, отражающей концепцию «путь поэта» через визионерское соединения с душой Уитмена. Творческий поиск Гинзберга есть не что иное, как путь, называемый по-разному – литературной судьбой, жизнетворчеством и др. В верлибре «Супермаркет в Калифорнии» мы видим поэта-визионера, типичного для Гинзберга: «Я видел, как ты, Уолт Уитмен, бездетный старый ниспровергатель, трогал мясо на холодильнике и глазел на мальчишек из бакалейного. Я слышал, как ты задавал вопросы [...]» (пер. А. Сергеева). Уитмен возникает перед поэтом в качестве видения из прошлого, и Гинзберг чувствует и переживает окружающие реалии через призму мировосприятия Уитмена: «Мы бродили с тобой, одинокие, мысленно пробуя артишоки, наслаждаясь всеми морожеными деликатесами, и всегда избегали кассиршу» («We strode down the open corridors together in our solitary fancy tasting artichokes, possessing every frozen delicacy, and never passing the cashier») [Гинзберг, 2020]. Гинзберг восторгается способностью Уитмена описывать самые непримечательные детали окружающего мира, поэтически проникать в сущность вещей. Чуковский так писал об этом даре поэта: «Любого человека, любую самую малую вещь, какие встречались ему на пути, он видел, так сказать, на фоне космических просторов. На этом же фоне он воспринимал и себя самого» [Чуковский, 1996].

Одной из важнейших идей Уитмена, за которой следует Гинзберг, – идея о равноправии всего сущего во Вселенной и о тесной взаимосвязи духовного и физического начал в человеке. Это подтверждают следующие строчки из Уитмена, представленные в книге Чуковского: «и душа не больше, чем тело, и тело не больше, чем душа», «И клопу и навозу еще не молились, как должно: они так же достойны молитв, как самая высокая святыня» [Чуковский, 1996]. Нечто похожее мы видим и в поэме «Вопль», когда Гинзберг называет святыми части человеческого тела (то же видим и в романах Керуака, когда речь идет о сакрализации и воспевании природы, растений, животных и др.).

Помимо пути героя-битника и пути человеческой цивилизации Гинзберг говорит о своем собственном пути в качестве поэта-битника. Гинзберг ставит себя в один ряд с визионером Уитменом, говоря о единстве собственных идей и художественно-эстетических стремлений с идеями этого поэта. Мы можем сказать, что идейно Гинзберг продолжает визионерскую концепцию Уитмена, развивая и трансформируя его взгляды на соотношение в человеке таких категорий, как духовное и физическое, на место человека в мире и на движение человеческой цивилизации в культурно-историческом пространстве. То же относится и к поэтической фигуре Блейка.

Отметим, что, как и Керуак, Гинзберг транслирует типологический образ героя-битника, однако у Гинзберга герой-битник обретает черты пророка, его образ становится более обобщенным. Если у Керуака пророческие черты были

присущи героям-проводникам (Райдер, Мориарти), то у Гинзберга пророк – сам поэт, от лица которого неизменно ведется повествование. Гинзберг не просто документально запечатлевает события, но меняет оптику – мы видим изображаемое как бы сверху, с высоты мистических, теологических, космологических позиций автора. Мы видим образ героя-пророка, уже знающего истину, сделавшего последний шаг и осознано отречься от материального мира в пользу пути духовного просветления, при этом, не вступая с ним в конфронтацию. Для героя Гинзберга бесценен предшествующий «вещный» опыт, что наиболее ярко видно в верлибре «Супермаркет в Калифорнии». Более того, одна из целей поэта-битника состоит в восприятии, обработке и передаче этого опыта. Голоса Блейка и Уитмена не затмевают голоса самого Гинзберга – он одновременно вторит своим кумирам, но его голос срывается в вопль, который несет новую, более радикальную истину. Образы героя-визионера и героя-пророка становятся центральными в творчестве Гинзберга.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что мотив пути в рассмотренном тексте является инвариантным и выполняет сюжетообразующую функцию, а также реализует мировоззренческую концепцию «путь поэта-битника». Идеальный и сюжетный пласты как этого, так и других текстов Гинзберга, в частности поэмы «Вопль», основываются на его вариантных семах, мотивах восхождения и падения, и их фабульных вариантах – мотивах очищения, разрушения, воскресения, а также болезни, пьянства, одиночества, смерти. Крайне важны для понимания мировоззренческой концепции Гинзберга такие метафорические концепты, как «путь героя-битника», «путь цивилизации», «путь поэта».

Библиографический список

Англо-русский и русско-английский словарь / под. ред. А.В. Литвиновой. изд. 16-е, стереотип. М.: Сов. Энциклопедия, 1971. 416 с.

Американская поэзия в русских переводах. Аллен Гинзберг. [Электронный ресурс]: <http://www.uspoetry.ru/poets/13/poems> (дата обращения: 17.11.2021).

Гинзберг А. Вопль / пер. Храмцев Д.В. URL: <https://li-twino.livejournal.com/92923.html> (дата обращения: 17.11.2021).

Кудрявцев Г.Г. Уолт Уитмен. Стихотворения и поэмы. [Электронный ресурс]: http://www.lib.ru/POEZIQ/UITMEN/uitmen_i.txt (дата обращения: 17.11.2021).

Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. 358 с.

Уолт Уитмен в переводах К. Чуковского. [Электронный ресурс]: http://www.rustranslater.net/index.php?object=chukovsky_uitmen (дата обращения: 17.11.2021).

Чуковский, К. Мой Уитмен. Прогресс, 1966. [Электронный ресурс]: http://royallib.ru/read/chukovskiy_korney/moy_uitmen.html#0 (дата обращения: 17.11.2021).

Ginsberg A. Howl. URL: <http://www.wussu.com/poems/agh.htm> (дата обращения: 17.11.2021).

Raskin J. American scream: Allen Ginsberg's Howl and the making of the Beat Generation. – Berkeley: University of California Press, 2004. 295 с.

ОНЕЙРОСФЕРА КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ РОМАНА ПЭТ БАРКЕР «ВОЗРОЖДЕНИЕ» («REGENERATION»)

ONEIROSPHERE AS AN ELEMENT OF THE POETICS OF PAT BARKER'S NOVEL «REGENERATION»

Коваленко Екатерина Витальевна,
аспирант, Донецкий национальный университет

Научный руководитель: **Попова-Бондаренко И.А.**,
канд. филол. наук, доцент, Донецкий национальный университет

Онейросфера, онирический мотив, Первая мировая война, постмодернизм.

В данной работе рассматриваются особенности онейросферы в романе Пэт Баркер «Возрождение», посвящённом событиям Первой мировой войны. Онирическое в романе представлено не только сновидениями, но и другими сноподобными состояниями (галлюцинациями и видениями во время сеанса гипноза). Онейросфера в романе является основной сюжетобразующей функцией.

Oneirosphere, oniric motif, World War I, postmodernism.

This paper examines the features of the oneirosphere in Pat Barker's novel «Regeneration», dedicated to the events of the First World War. The oniric in the novel is represented not only by dreams, but also by other dream-like states (hallucinations and visions during a hypnosis session). The main function of the oneirosphere in the novel is proved to be plot-forming.

Роман «Возрождение» («Regeneration», 1991) Пэт Баркер открывает одноименную трилогию, посвящённую событиям Первой мировой войны. В «Возрождении» рассказывается о протесте Зигфрида Сассуна против неумеренного затягивания войны. После своего открытого письма «Покончить с войной: Декларация солдата» он был отправлен в военный госпиталь Крейглокхарт с диагнозом «военный невроз», где его лечащим врачом оказывается Уильям Х.Р. Риверс. Отметим, что оба героя (поэт Сассун и врач Риверс, британский антрополог, этнолог, невролог и психиатр) – фигуры реальные, а фабульная канва романа воссоздаёт действительные события.

Помимо воспоминаний война неизбежно возвращается к героям в ночных кошмарах. По замечанию доктора У. Риверса, «испытанные ужасы, даже днём подавленные лишь частично, с удвоенной силой возвращаются по ночам, вызывая главный симптом военного невроза: фронтовые кошмары (“battle nightmare”))» [Barker, 1992: 26].

Онирическое в романе представлено не только сновидениями, но и другими сноподобными состояниями, которые воспринимаются как реальность, – галлюцинации и видения во время сеанса гипноза. Сны в романе делятся на две

категории: нарушающие линейный хронотоп, и те, которые пересказываются героями в правильной (векторной) последовательности. Последние снабжены подробными аналитическими комментариями доктора Риверса. К первой группе относится сон З. Сассуна в начале романа (гл. 1). Поэт видит его в поезде по пути в госпиталь, и сон сообщает читателю предысторию героя: Сассун обсуждает «Декларацию солдата» со своим близким другом, Робертом Грейвсом, который уговаривает Зигфрида предстать перед медицинской комиссией после своего антивоенного заявления, а затем отправиться на лечение.

Ко второй группе относится сон Ральфа Андерсона, полевого хирурга, который страдает паническим страхом от вида крови (гл. 4), а также два сна доктора Риверса (главы 5 и 22). Все три сна помогают провести различие между психоаналитической теорией Зигмунда Фрейда и подходом Уильяма Риверса, который развил и переосмыслил идеи великого австрийца в контексте лечения военного невроза [Barret, 2012: 237-238]. Эти сны задают систему координат для понимания романа. Первый сон фокусирует внимание читателя на том, что скрытый план сновидения (как и сама концепция травмы) может быть трактован как минимум двояко. При первом подходе используется «псевдо-фрейдистский» ключ, как это делал сам Андерсон, лишь поверхностно знакомый с идеями психоанализа и потому многое толкующий превратно. Другим подходом становится трактовка самого Риверса.

Сны Риверса раскрывают его внутренний конфликт, раздвоенность между долгом врача и долгом солдата, между необходимостью заставить Сассуна отказаться от антивоенного протеста и уверенностью в том, что ничто не может оправдать ужасные последствия боевых действий. Появляясь в начале и в конце повествования, сны организуют композицию романа как кольцевую. Первый сон Риверса ставит вопрос о правомерности его метода, во многом экспериментального и сопровождаемого значительными болевыми ощущениями пациентов. Этот сон важен не только для решения проблемы выхода за рамки сдерживающих рациональных факторов, но и является пророческим, предвосхищающим заболевание самого Риверса военным неврозом.

Второй сон доктора символически суммирует итоги его моральных колебаний: он признаёт, что его попытки убедить Сассуна отказаться от протеста являются не менее авторитарным насилием над личностью, чем лечение электричеством доктора Йилленда, по своей форме напоминающее пытку.

Галлюцинации также делятся на две группы: те, которые непосредственно описаны в повествовании как самостоятельные процессы, и те, что предстают перед читателем в пересказах. «Реальные» видения являются Сассуну в главе 13 – поэт видит в своей палате погибшего однополчанина [Barker, 1992: 144]. Этот эпизод, наряду с началом болезни Риверса, маркирует переломный момент повествования. В данном случае галлюцинация является спроецированным чувством вины перед товарищами, которые рискуют жизнью на поле битвы, пока Сассун находится в безопасности, и именно это чувство заставит его отступить от своего протеста. Во второй главе Риверс спрашивает Сассуна о галлюцинациях,

которые и явились главной причиной того, что поэт избежал военного трибунала и попал в госпиталь. Поэт рассказывает, как однажды днём, проснувшись, он увидел, что тротуар покрыт трупами: «старые, новые, чёрные, зелёные <...> люди шли прямо по их лицам» [Barker, 1992: 13]. В 16-й главе Риверс делится с Сассуном собственным примером иррационального, с которым он столкнулся во время экспедиции на Соломоновы острова – это был волшебный свист, услышанный им во время одного из обрядов местного племени. Таким образом, доктор отказывается от догматизма логики, восстанавливая в правах эмоциональное, подсознательное, нерациональное. Галлюцинации демонстрируют внутреннее развитие Сассуна – от испытываемого им ужаса перед жестокостью реальности и от злости на гражданское население, не способное это увидеть и осознать, до мук совести и понимания того, что он должен разделить опасности фронта со своими товарищами.

Единственный случай гипноза в романе – это сеанс, проводимый доктором Риверсом над Билли Прайером, который изначально страдал мутизмом. Затем во время одного из ночных кошмаров к нему вернулся голос, но восстановить в памяти момент, который привёл к травме, он так и не смог. Доктор долго не соглашается на сеанс, опасаясь, что подобный опыт приведёт к отстранению пациента от травмирующих переживаний, а не проживанию произошедшего (гл. 10), что негативно скажется на динамике восстановления.

В полной мере реализуется сюжетобразующая функция снов: они не только дают психологическую характеристику персонажей, раскрывая динамику их развития в течение повествования, но и определяют параметры восприятия произведения, задавая его координаты в пространстве психоаналитической теории и представлений о рациональном/иррациональном. Баркер смещает онирическое от сновидческой «игры и вседозволенности» к ощущению утраты контроля сновидцем, что делает романские онирические элементы своеобразными миниатюрными моделями боевой обстановки, когда солдаты также испытывают ужас, непонимание происходящего и лишены возможности повлиять на развитие событий.

Таким образом, онирический мотив в романе П. Баркер «Возрождение» является сюжетобразующим. Онейросфера размыкает во времени и пространстве восприятие персонажей, определяет узловые точки их экзистенции, а также позволяет трактовать «Возрождение» в жанровом ключе антивоенного романа новейшего времени, демонстрирующего неправомочность войны как насилия над личностью и травмирующего опыта для всей нации.

Библиографический список

Barker P. Regeneration. New York: Dutton, 1992. 151 p.

Barrett M. Pat Barker's Regeneration Trilogy and the Freudianization of Shell Shock // Contemporary Literature. 2012. No 53. P. 237-260.

ГИБРИДНЫЕ РОМАНЫ К. ГЕНРИ КАК ФОРМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЧИТАТЕЛЬСКИХ ОЖИДАНИЙ И РЕАЛЬНОСТИ XXI ВЕКА

C. HENRY'S HYBRID NOVELS AS A FORM OF INTERACTION BETWEEN READERS' EXPECTATIONS AND THE REALITY OF THE XXI CENTURY

Зиневич Виктория Дмитриевна,
обучающийся,
Белорусский государственный университет

Научный руководитель: Зелезинская Н.С.,
старший преподаватель, Белорусский государственный университет

Сказка; триллер; хоррор; гибридизация жанров; К. Генри.

В статье рассматривается вопрос о жанровой атрибуции романов К. Генри «Алиса», «Девушка в красном» и «Потерянный мальчишка: Подлинная история капитана Крюка». Автор отмечает, что романы К. Генри всегда аллюзивны к известным сказочным произведениям, однако их поэтика гораздо шире, чем может предложить сказочный жанр. Автор доказывает, что в своих произведениях К. Генри создает жанровые гибриды, и тем самым обманывает читательские ожидания.

Fairy tale; thriller; horror; hybrid form; C. Henry.

The article deals with the issue of genre attribution of such novels as “Alice”, “The Girl in Red” and “Lost Boy: the true story of Captain Hook” by C. Henry. The author notes that C. Henry's novels are always allusive to famous fairy-tale works, but their poetics are much broader than this genre can offer. The author proves that C. Henry creates genre hybrids in her works, and thereby deceives readers' expectations.

Названия романов К. Генри апеллируют к жанру сказки: «Алиса», «Девушка в красном», «Потерянный мальчишка: Подлинная история капитана Крюка», произведения начинаются с представления героев, весьма похожих на известных каждому сказочных персонажей, и дразнят читателя схожими сюжетными ходами.

В романе К. Генри «Алиса», который аллюзивен к произведению Л. Кэрролла «Алиса в Стране чудес», главная героиня – наивная молодая девушка, которая попадает в «нору» кролика и пытается из нее выбраться. Произведению свойственны такие черты сказки, выявленные Намычкиной Е. В., М. Ладисовой, О. Е. Филимоновой, Е. У. Харриес, И. и П. Опи, как линейное повествование, кумулятивность и постоянное изменение в эмоциональном состоянии героя,

неопределенное время происходящего, описание внутреннего мира героя в результате преодоления всех трудностей, наличие установки на вымысел, категоричная поляризованность персонажей, а также развлекательная функция. К. Генри постепенно сгущает краски и превращает сказочных героев (как злодеев, так и волшебных помощников) в злодеев и маньяков. Например, всем известная Гусеница в данном произведении держит так называемых «бабочек» и позволяет пользоваться ими всем, кто готов заплатить: *“She knew that the mermaid did not seduce men by choice now. This beautiful, extraordinary creature was nothing but a tool for the Caterpillar, an oddity to be taken from her tank and presented to the highest bidder”* [Henry 2015, 121].

Таким образом, сказка превращается в триллер-заговор, в котором «неизвестные силы плетут сети в жизни главного героя» [Дьякова 2013: 33]. Для романа К. Генри «Алиса» характерны следующие черты триллера, обнаруженные Т. В. Дьяковой и Т. Ф. Шошиной: невозможность предугадать дальнейшее развитие сюжета, повествование стремится вперед к ключевому моменту произведения, главный герой – обычный человек, функция которого заключается в борьбе со злом, наличие преступления в самом начале повествования, акцент на кульминационном моменте произведения, и, наконец, финал произведения зависит от личностных качеств, знаний и умений главного героя.

Для придания произведению еще большей эпичности автор постепенно вводит в повествование различных персонажей, которые кардинально отличаются друг от друга и являются представителями того или иного жанра и обладают характерной речевой манерой. Носителем сказочной речевой манеры является сама главная героиня Алиса, которая мечтает о большой и крепкой любви, ее речь доступна и понятна читателям, а поступки логичны и обусловлены обстоятельствами. Противоположной манерой общения, свойственной триллеру, обладает убийца-головорез Тесак: он довольно резок и прямолинеен. Эти две речевые манеры в реальности обычно не пересекаются, однако в «Алисе» К. Генри сплетает их воедино, формируя художественную реальность, отражающую многомерность, фрагментарность, хаотичность и неустойчивость нашего мира.

Роман «Девушка в красном» аллюзивен к известной сказке Ш. Перро «Красная Шапочка», однако сказочных элементов в нем мало. Подобно главной героине в произведении Ш. Перро, симпатичная и смыслённая девушка по имени Краш (в оригинале “Red”) направляется к бабушке, спасаясь от окружающих ее опасностей, а именно от смертельной пандемии, преступников и искусственно выведенных правительством монстров. Краш одета в красную байку, что также отсылает читателя к «Красной шапочке». Однако на этом связь с жанром сказки исчезает, поскольку поэтика романа строится на таком популярном на сегодняшний день жанре как хоррор. «Девушка в красном» К. Генри демонстрирует ряд черт, которые С. Родригес и И. В. Васина считают типичными для данного жанра: сюжет строится вокруг тайны, повествование окутано атмосферой ужаса и разворачивается в виде непрерывной серии угроз покою героя, нагнетание напряженной обстановки, присутствие злодея, наличие бурных эмоций,

намеренное введение в заблуждение и, наконец, главная героиня – красивая, девушка, которая в финале получает желанное счастье. Также важно отметить, что на протяжении всего повествования читатель сталкивается с кровью, появляющееся в результате убийств и смертей, что также характерно для жанра хоррора: *“The man fell to the ground, and the blood seeped from the wound in his stomach. He didn’t make any noise or twitch or anything dramatic like that, because he’d likely passed out once his brain was overwhelmed by the pain from his burn and the pain from the axe”* [Henry 2019, 16-17].

Роман «Потерянный мальчишка: Подлинная история капитана Крюка» также представляет собой гибридную форму. Название традиционно отсылает читателя к сказке, а именно к произведению Дж. Барри «Питер Пэн», однако читатель, знакомый с творчеством К. Генри, уже не попадет на эту удочку. Очевидно, что сказочные элементы снова использованы для сюжетной канвы, для мотивной основы, а поэтика романа представлена большей частью чертами жанра хоррора. Здесь автор показывает «изнанку» сказочного сюжета про остров детей, полного насилия и крови. Питер Пэн в понимании автора является злодеем, который забирает детей для своих собственных развлечений: они избивают и убивают друга лишь для того, чтобы ему было весело. Питер обещает, что будет всегда заботиться о детях, однако для него дети – расходный материал, который всегда можно заменить: *“To Peter all children were replaceable (except himself). When he lost one here on the island he would go to the Other Place and get a new one”* [Henry 2019, 16]. Практически каждый день он ведет ребят навстречу смерти, но его это мало волнует. Единственное, о чем он переживает, так это о том, чтобы ему не было скучно.

Таким образом, К. Генри постоянно обращается к приему обманутого читательского ожидания, делая свои «сказки» злыми и пугающими. Переплетая вместе черты сказки, триллера или хоррора, и тем самым создавая жанровые гибриды, автор раскрывает пластические возможности произведений, а также показывает читателям, что в реальности добро и зло гораздо сложнее различить, чем в сказке.

Библиографический список

Дьякова Т.В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры // *Lingua Mobilis*. – Вып. 5. Челябинск, 2013. С. 32–36. [электрон. ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/harakteristika-zhanra-triller-i-ego-podzhanry> (дата обращения: 22.10.2021).

Henry C. *Alice*. – New York: Ace, 2015. 219 p

Henry C. *Lost Boy: the true story of Captain Hook*. New York: Berkley, 2017. 215 p

Henry C. *The Girl in Red*. New York: Berkley, 2019. 205 p.

АФРИКАНСКИЕ ГОЛОСА В НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ США

AFRICAN VOICES IN RECENT US LITERATURE

Стулов Юрий Викторович,
канд. филол. наук, доцент

Литература США, выходцы из Африки, транскультурализм, литературный гибрид.

Публикация ряда произведений, написанных выходцами из стран Африки, которые переехали в Америку, где получили образование и сделали профессиональную карьеру, стала явлением современной литературы США. Теджу Коул, Чимаманда Нгози Адичи и Яаа Гьяси представили взгляд на прошлое и настоящее США с позиции африканца, который, с одной стороны, открыл для себя абсолютно новый мир, но, с другой, увидел как плюсы, так и минусы американского образа. Совмещая традиции европейской и африканских литератур, эти авторы внесли значительный вклад в расширение как содержательных, так и жанровых параметров современной литературы США.

US literature, descendants from Africa, transculturalism, literary hybrid.

Publication of a number of books written by descendants from Africa who moved to the USA where they got education and made a professional career became a phenomenon of contemporary US literature. Teju Cole, Chimamanda Ngozi Adichi and Yaa Gyasi showed a view of the US past and present from the position of an African who, on the one hand, discovered an absolutely new world, but, on the other, saw both positive and negative sides of the American way of life. Combining the traditions of European and African literatures the authors made a considerable contribution in expanding both contextual and genre parameters of US contemporary literature.

Заметным явлением в литературе США последнего десятилетия стали произведения выходцев из стран Африки, которые по разным причинам оказались в Америке, где получили образование и сделали успешную профессиональную карьеру. Это характерно и для литератур Великобритании, Германии, Франции, о чем свидетельствует присуждение Нобелевской премии по литературе за 2021 г. Абдулпразаку Гурне, британскому писателю танзанийского происхождения. В книгах Теджу Коул, Чимаманда Нгози Адичи, Яаа Гьяси обнаруживается взгляд на прошлое и настоящее США с позиции африканца, открывшего для себя новый, более благополучный мир, но при этом увидевшего и изъяны американского образа жизни. Отталкиваясь от традиций европейской и американской литературы и обогащая их особенностями африканского мировидения, эти писатели внесли значительный вклад в расширение как содержательных, так и жанровых параметров современной литературы США. Они пишут на английском языке, являющемся государственным на родине и используемом в качестве языка межэтнического и межплеменного общения в Гане, Нигерии и других странах региона. Это их родной язык.

Естественно, неизбежны конфликты, возникающие при столкновении культур, но при этом они, как правило, не носят антагонистический характер.

Происходит не гомогенизация других культурных установок, как это было в колониальный период, а апроприация лучшего, что дает другая культура, – не за счет отказа от родной культуры. Тем самым создаются условия для появления транскультуры, впитывающей в себя элементы разных культур. В результате возникает новый гибридный культурный продукт. Транскультурные (их можно было бы назвать и транснациональными) писатели вводят в литературу двух- или даже многоголосие, вбирающее в себя и этническую составляющую, и приобретенную на новой почве самость. Происходит слияние различий и преодоление антиномий, которые были знаковыми для деления на доминантную и периферическую культуры в период расцвета мультикультурализма.

Нигерийско-американский писатель, фотограф и искусствовед Теджу Коул (Teju Cole, род. 1975), получил широкую известность после выхода романа «Открытый город» (Open City, 2012), удостоенного различных литературных наград, включая германскую международную литературную премию 2013 г. «за выдающееся произведение современной мировой литературы, впервые переведенное на немецкий язык»¹ [About the Award]. Писатель с 17 лет живет в США, покинув Нигерию, раздираемую гражданскими конфликтами, получил образование в США и Великобритании, стал профессором Гарвардского университета.

Открытым городом в романе выступает Нью-Йорк с его космополитизмом, многонациональностью и полиэтничностью, но вопрос «Что такое «открытый город?» может истолковываться и по-другому. «Открытый» для чего? Это может быть и добро, и зло, и в книге есть немало примеров и того, и другого. Нью-Йорк – это по-своему столица мира, где возможно все, и нужно иметь мощный внутренний стержень, чтобы потенциал этого необыкновенного города был использован во благо человека. Такой стержень и вырабатывает в себе герой романа психиатр-стажер Джулиан, задача которого – лечить человеческую душу, а в многомиллионном Нью-Йорке с его безумным темпом жизни, перенаселенностью и бесконечными стрессовыми ситуациями, где даже простое общение становится проблемой, это настоятельно необходимо.

Город занимает особое место в жизни Америки, ассоциируясь как с индустриализацией страны, так и многочисленными отрицательными явлениями, нашедшими отражение в творчестве выдающихся американских писателей Т. Драйзера, С. Льюиса, Р. Райта, Дж. Болдуина, Эдварда П. Джонса, где в традициях романтизма созданный человеком город противопоставлен живой природе.

Роман Коула лишен сюжета в обычном понимании этого слова. Судьба Джулиана в чем-то напоминает жизненные перипетии самого автора. Потеряв дом в родной стране, он пытается обрести его на другом континенте, где можно жить в безопасности и достаточном комфорте. Нью-Йорк здесь выступает не просто местом действия, а связывает воедино все нити романа, продолжающего традиции Джеймса Джойса. После работы герой обычно гуляет по Нью-Йорку, открывая как привлекательные, так и отвратительные его стороны. На пути ему встречаются самые разные люди, с которыми он перебрасывается парой слов или оста-

¹ Здесь и далее перевод автора – Ю.С.

навливается поговорить. У него нет друзей, есть сослуживцы и соседи, о которых он практически ничего не знает; есть женщина, с которой его что-то когда-то связывало, но все осталось в прошлом. А эти прогулки дарят ему ощущение сопричастности к жизни города, который захватывает, восхищает и пугает одновременно. Перед читателем возникает образ огромного мегаполиса, а в это время в голове Джулиана проносятся мысли как о глобальных проблемах (расизм, миграция, дискриминация, политическая корректность, экология, неравноправие, несправедливость, терроризм и т.д.), так и повседневных вещах, которые, собственно, и определяют обычную жизнь человека с его радостями и печалью. Город, показанный с разных углов зрения: горизонтально, когда город простирается перед Джулианом, и вертикально, когда он смотрит на него сверху приобретает человеческое измерение; то он идет по 5-й авеню, заглядывая в витрины шикарных магазинов, то оказывается где-нибудь на 189-й улице и перекусывает в каком-то убогом кафетерии. Через размышления Джулиана читатель погружается в обсуждение абстрактных концепций, философских теорий, противоречивых проблем сегодняшней жизни. Коул фиксирует мельчайшие ощущения в душе героя, напоминая джойсовское описание персонажей Дублина, «которые прогуливаются, едут, сидят, разговаривают, мечтают, пьют и решают второстепенные и важные физиологические и философские проблемы» [Набоков 2015: 363]. Джулиан постоянно занимается саморефлексией, извлекая уроки из своего жизненного опыта, что, несомненно, углубляет процесс самопознания, столь необходимый при переезде в другую страну с иной культурой.

Самопознание и самоидентификация героев лежат и в основе исторического романа «Возвращение домой» (Homegoing, 2016) писательницы из Ганы Яаа Гьяси (Yaa Gyasi, род. 1989), которая живет в США с 2-х лет и где получила блестящее образование. Прочитав в юности роман Тони Моррисон «Песнь Соломона», она обнаружила, что «для таких, как я, тоже есть место в мировой литературе» [Scott 2020], и это определило ее творческую судьбу. Роман повествует о семи поколениях ветвей семьи, тянущихся от двух сводных сестер, которые не знали о существовании друг друга. На африканской земле одна из сестер становится женой британского губернатора, и от нее идут потомки, проблемой которых становится белая кровь в их жилах. Вторая продана в рабство в США. Она положила начало американской ветви. В книге всего четырнадцать основных героев, но Гьяси удалось создать многомерный мир, где добро и зло беспрерывно ведут борьбу за душу человека. Это мог быть роман-эпопея, но писательница избрала другую форму, гораздо более компактную и увлекательную для сегодняшнего читателя, любящего всякие квесты, – романа, состоящего из отдельных глав, связанных друг с другом фигурой главного героя главы, который продолжает семейную историю, чтобы в финале слились судьбы Марджори и Маркуса, потомков двух сестер. Писательница то указывает на точные даты событий, то лишь дает ссылку на определенный период, но в целом складывается мозаичная картинка, отсылающая к истории колонизации Африки, работорговле, т.н. среднему пути через Атлантику, ситуации в США до и после Гражданской войны и в настоящее время. В жанровом отношении книга

несет в себе элементы нео-невольничьего повествования, исторического, городского романа, а также т.н. *novel of passing*. Такое разнообразие является следствием его структуры, где каждый из 14 героев представлен отдельной историей, которая рассматривается под своим углом зрения.

Чимаманда Нгози Адичи (*Chimamanda Ngozi Adichie*, род. 1977) –нигерийско-американская писательница, автор драматических, поэтических и прозаических произведений, теоретик феминизма. Особое влияние на нее оказали выдающийся нигерийский писатель и поэт из народности игбо (как и сама Адичи), лауреат Букеровской премии Чинуа Ачебе и лауреат Нобелевской премии по литературе Воле Соинка (из враждующей с игба народности йоруба). Все трое обращаются к английскому языку как важнейшему языку межнационального общения, благодаря чему нигерийская литература преодолевает узкие этнические рамки и становится доступной широкой мировой общественности. В основе ее произведений, как правило, лежат как события, связанные с драматической историей Нигерии XX века, так и автобиографические элементы, где особое место принадлежит проблеме идентичности нигерийки среднего класса, которая пытается найти свое место в жизни, перемещаясь из Африки в США или Великобританию, но не достигая чувства удовлетворенности на другом континенте и возвращаясь на родину. Но это уже другой человек, познавший мир и открывающий глубину собственной души. Как пишет Лиза Бергер, «самое ценное в Адичи – это способность оставаться своей в обеих взрастивших ее культурах, как американской, так и нигерийской» [Бергер 2018], и, собственно, взаимопроникновение этих двух культур в жизни молодой нигерийки и становится одной из главных тем романа «Американха» (*Americanah*, 2013), переведенного на 29 языков мира и принесшего автору мировую известность.

Главная героиня романа Ифемела осуществляет свою мечту, попав в США, но после многочисленных испытаний, связанных с попыткой приспособиться к другому образу жизни, сделав успешную карьеру в качестве популярного блогера, пишущего об Америке с точки зрения черной африканки, в конце концов решает вернуться на родину, потому что, несмотря на налаженность своего быта, честно завоеванное место под солнцем, она здесь не чувствует себя дома. Она проходит через духовный кризис, который помогает ей лучше понять себя и свои устремления в жизни, но при этом утверждает жизненную энергию африканской женщины, выступающей против навязываемых патриархальным обществом ограничений в сфере своего проявления. Это роман о сложном процессе познания себя, своих корней и своего места в радикально меняющемся мире, но идентичность Ифемелы оказывается не монолитной, а мозаичной и проходит трансформацию под влиянием жизненных перипетий.

Сталкивая подробности повседневной действительности в США, где героиня перемещается по стране (Филадельфия, Балтимор, Принстон и т.д.), и Нигерии с ее традициями и резко меняющимися обстоятельствами, Адичи помогает понять мир, в котором разрушаются одни границы и возводятся новые, что ведет к непониманию и новым конфликтам. Писательница углубляется внутрь души

человека, который через разочарования, душевный надлом находит выход в положительной энергии созидания, попытке не дать неудаче взять верх, благодаря чему Ифемела возрождается к жизни, помогая и своим ближним не сломаться.

Все три романа стали заметным явлением в современной литературе, демонстрируя новые транскультурные тенденции в мировом литературном процессе.

Библиографический список

Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука, 2015. 480 с.

Бергер Л. Чимаманда Нгози Адичи. Американха. М.: Фантом Пресс, 2018. Горький Медиа: интернет-журнал [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gorky.media/reviews/novye-zarubezhnye-knigi-yanvar/> (дата обращения: 14.10.2021).

About the Award // НКВ. [электрон. ресурс]. Режим доступа: https://www.hkw.de/en/programm/projekte/archiv/literaturpreis_a_bis_z/ueber_den_internationalen_literaturpreis/ueber_den_literaturpreis.php (дата обращения: 14.11.2021).

Scott Sam. The Story Behind 'Homegoing' // Stanford Magazine. [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <https://stanfordmag.org/contents/the-story-behind-homegoing> – July/August 2017 (дата обращения: August 17, 2020).

**«СКАЗАНИЕ ОБ ИНДИЙСКОМ ЦАРСТВЕ»
В РОМАНАХ У. ЭКО «БАУДОЛИНО»
И М. ШИШКИНА «ПИСЬМОВНИК»:
УТОПИЯ, ПЕРЕЖИВШАЯ ВЕКА**

**«THE LEGEND OF THE INDIAN KINGDOM»
IN THE U. ECO'S NOVEL «BAUDOLINO»
AND M. SHISHKIN'S «PISMOVNIK»:
AN UTOPIA THAT HAS SURVIVED THE CENTURIES**

Алборова Анжелика Сергеевна,
магистрант,
Московский государственный областной университет (МГОУ)

Научный руководитель: **Литвиненко Н.А.,**
д-р филол. наук, профессор,
Московский государственный областной университет

История, интерпретация, Умберто Эко, миф, сказание, мифологема, пресвитер Иоанн, Михаил Шишкин.

Статья посвящена анализу «Сказания об Индийском царстве» в романах У. Эко «Баудолино» (2000) и М. Шишкина «Письмовник» (2010), особенностям интерпретации исторического мифа как важного элемента романной структуры произведений на постмодернистской основе решающих принципиально сходные и принципиально различные художественные задачи.

History, interpretation, mythologeme, Umberto Eco, myth, prester John, Mikhail Shishkin.

The article is devoted to the analysis of «The Legend of the Indian Kingdom» in the U. Eco's novel «Baudolino» (2000) and M. Shishkin's «Pismovnik» (2010), the peculiarities of the interpretation of the historical myth as an important element of the novel structure of works on a postmodern basis, deciding fundamentally similar and fundamentally different artistic tasks.

Обыгрывание мифологем минувшего одна из основных черт произведений, созданных в русле философии постмодернизма. Культуре постмодерна свойственно постулировать абсолютную свободу от мифологических доминант предыдущих эпох. Тем не менее постмодернистский дискурс обнаруживает тяготение к созданию собственного мифологизированного мира [Галанова 2015: 203]. Два романа, обладающих статусами бестселлеров прозы рубежа XX-XXI веков, «Baudolino» (2000) Умберто Эко и «Письмовник» (2010) Михаила Шишкина, обращаются к одному и тому же сказанию утопического и эсхатологического характера о царстве пресвитера Иоанна, однако решают при этом принципиально различные художественные задачи.

Для Умберто Эко обращение к сказанию – повод еще раз обсудить с широким кругом читателей одну из важнейших для него тем – механизм бытования, интерпретации информации и переосмысления фактов. Факты как таковые, полагает автор «Баудолино», не представляют ценности, не составляют историю. Интерпретация фактов ведет к возникновению истории, которая представляет собой «театр иллюзий», создаваемый убеждениями людей [Эко 2016: 338]. Этот путь размышлений приводит писателя к «самой любопытной подделке в истории западного мира» – письму пресвитера Иоанна [Эко 2016: 338].

Послание пресвитера Иоанна к императору Восточной Римской империи Мануилу Комнину, возникшее в XII в., повествует о христианском царстве, расположенном в «трех Индиях». Великому царю-пресвитеру, имеющему в своей родословной трех Волхвов, служат семьдесят два царя, земли заселены невиданными животными, люди отличаются библейским долголетием. Послание пресвитера Иоанна легло в основу славянского перевода, появившегося на Руси в XIII-XIV вв. и получило распространение как «Сказание об Индийском царстве».

Интерпретации исторических фактов посвящен роман У. Эко «Baudolino» (2000). Баудолино, грандиозный лжец и «мифопораждающая машина», обнаруживает: чтобы стать «лжецом замечательным, нужно прислушиваться к чужим речам и следить, как людям удастся друг друга убеждать в истинности тех или иных высказываний» [Эко 2019: 57]. Он становится первопричиной всего, что среднестатистический читатель может знать о Средневековье: сочиняет переписку Элоизы и Абеляра, дает имена трем Волхвам, канонизирует Карла Великого, закладывает начало легендам о святом Граале и, конечно, создает послание пресвитера Иоанна, населяя вымышленное царство существами из средневековых bestiaries, ведь «нет ничего приятнее, чем выдумывать новые миры» [Эко 2019: 57]. Великий лжец Баудолино – воплощенное желание человека придать некую форму осмысленности окружающему его хаосу путем обращения к языку искусства, в частности, литературы. Согласно У. Эко, в этом состоит «утешительная функция литературы», с начала времен тождественная «функции мифа: сообщить форму и структуру хаосу человеческого бытия» [Эко 2016: 163]. Первоочередная же задача образованного человека состоит в том, чтобы сохранять «ясное сознание», «открытый всему новому ум» и готовность «каждый день заново переписывать мировую энциклопедию» [Эко 2016: 341].

Михаил Шишкин в романе «Письмовник» обращается к мифологеме утопического царства как к некоей надэпохальной сфере. В романе, написанном в эпистолярной форме, представлены письма двух влюбленных – Александры и Владимира, разлученных войной и, в дальнейшем, смертью Владимира. Эти письма не являются перепиской, ибо не содержат диалога как такового, однако связь между героями осуществляется на уровне «неразрывной связи любящих», даже после смерти Владимира [Прохорова 2016: 448]. Герои словно существуют во вневременном континууме. И Саша, и Володя остро ощущают связь не только друг с другом, но и со всем миром. Через них замыкается «важная цепь» мироздания [Шишкин 2021: 202]. Девочка Саша внимает рассказам отца про царство попа

Ивана, в котором существуют невиданные звери и «нетленные люди» [Шишкин 2021: 54]. Так происходит расщепление реальности: все вокруг Саши становится «ненастоящим, а страна попа Ивана – настоящей» [Шишкин 2021: 55].

Согласно точке зрения М. Элиаде, мифологическому времени свойственно уничтожение времени исторического (мирского) в сознании человека [Элиаде 1987: 57]. Царство попа Ивана появляется в письмах Володи, приобретающих черты *mirabilia*. Его реальные впечатления накладываются на многочисленные мифы, владевшие массовым воображением Средневековья: об острове, ушедшем под воду и оказавшемся рыбой, о «псоглавцах», о «звере единороге» и «немых цикадах» [Шишкин 2021: 89]. Иными словами, мифологическое время «придает событиям реальность» [Элиаде 1987: 92]. Утопический мотив чудесного царства формирует действительность, кардинально отличную от той, которая определена Мартином Хайдеггером как *Sein zum Tode* (бытие к смерти). В романе М. Шишкина смерть определяется как «дар, который помогает понять то важное, для чего мы здесь» [Шишкин 2021: 256]. В финале романа заключительное слово отдано автором царю-попу Ивану, забирающему героя в вечность, где «нет никакого зазора между душами. А люди становятся тем, чем они всегда были, – теплом и светом» [Шишкин 2021:381].

Таким образом, мифологема о царстве пресвитера Иоанна дает обоим писателям возможность осветить наиважнейшие для них вопросы: для Умберто Эко – продемонстрировать способы интерпретации информации, даже такой, которая формирует эпохи; для Михаила Шишкина – возможность с помощью сочетания рационального и иррационального аспектов создать новое мифологическое пространство, в котором в духе культуры постмодерна «все на свете зарифмовано со всем на свете» [Шишкин 2021: 9]. При этом в обоих романах постмодернистская ирония, обнажая перед читателем испокон веков неизменное желание индивида в обретении смысла жизни, надежды, утраченного Рая, предлагает лишь средневековую утопию. Но парадокс в том, что константа мифологемы чудесного царства гораздо выше бесконечных лабиринтов, именно она и определяет дальнейший вектор движения героев, оставляя финал открытым.

Библиографический список

Галанова Е.В. Мифологические миры постмодерна. // Фундаментальные исследования. 2015. № 2 (ч. 1). С. 200-203.

Прохорова Т.Г. Система хронотопов в романе Михаила Шишкина «Письмовник»: к проблеме художественной целостности // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. Т.16, вып. 4. С.447-451.

Шишкин М. Письмовник. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. 380 с.

Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987. 299 с.

Эко У. Баудолино. / пер. с итал. и послесловие Е. Костюкович. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2019 – 613 с.

Эко У. Сила ложного. // О литературе: эссе; пер. с ит. С. Сидневой. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. 421 с.

КАРНАВАЛИЗАЦИЯ В РАССКАЗЕ М. ЭТВУД «ИСИДА ВО ТЬМЕ»

CARNIVALIZATION IN M. ATWOOD'S «ISIS IN DARKNESS»

Кучмаренко Лилия Сергеевна,
аспирант,

Санкт-Петербургский государственный университет

Научный руководитель: Анцыферова Ольга Юрьевна,
д-р филол. наук, профессор,

Санкт-Петербургский государственный университет

Карнавал, Бахтин, диалогизм, Этвуд.

Данная статья представляет анализ проблемы карнавализации в рассказе канадской писательницы М.Этвуд (род. 1939) «Исида во тьме» (“Isis in Darkness”) (1991). Рассмотрение данного рассказа с позиции теории диалогизма М.Бахтина демонстрирует, почему понятие карнавала оказывается столь значимым для построения диалогического нарратива. Нелинейное повествование рассказа представляет собой попытку главного героя реконструировать целостное представление о собственной судьбе, важную роль в которой сыграло появление поэтессы Селены. Ее творческий псевдоним Исида, выведенный в заглавие рассказа, репрезентует идею восстановления целого из разрозненных частей, отсылая читателя к мифу о древнеегипетской богине, собирающей по кускам тело своего мужа Осириса с целью его воскрешения. Бесконечные метаморфозы, перевоплощения, ритуализация повседневности – все это формирует хронотоп карнавала, представленный в «Исиде во Тьме».

Carnival, Bakhtin, dialogism, Atwood.

The article represents the analysis of the carnivalization problem in M.Atwood's short story “Isis in Darkness” (1991). Observation of this short story from Bakhtinian perspective demonstrates why the concept of carnival plays such a crucial role in the construction of a dialogical narrative. Puzzled narrative of “Isis in Darkness” represents the protagonist's attempt to reconstruct the united image of his own life and the role of the love of his youth, Selena, in it. Selena's pseudonym Isis represents the idea of restoring a whole from disparate parts by referring the reader to the myth about Ancient Egyptian goddess restoring the body of her husband Osiris. Numerous metamorphoses, transformations, dreams, ritualization of daily life form the carnival chronotope of the short story.

Рассказ канадской писательницы Маргарет Этвуд (род. 1941) «Isis in Darkness» («Исида во тьме») был опубликован в 1991 году в рамках сборника «Wilderness Tips» («Советы по выживанию в дикой природе»). Фабула романа построена вокруг попытки филолога-литературоведа Ричарда собрать воедино воспоминания о своей молодости и отношениях с восемнадцатилетней поэтессой Селеной, загадочно исчезнувшей из его жизни. Текстуальное пространство рассказа является ярким примером воплощения того, что Бахтин называл карнавальным ситуацией. «Карнавал – это зрелище без рампы и без разделения

на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники. <...> Карнавальная же жизнь – это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере «жизнь наизнанку», «мир наоборот»» [Бахтин 2002: 138].

Повествование рассказа нелинейно, что характерно для диалогического текста, стремящегося сделать читателя активным участником процесса воссоздания смысла. Восстанавливая хронологию событий, представленных читателю, следует отметить, что главный герой останавливает свое внимание на трех периодах жизни. Все они отмечены встречей с Селеной: 1960, когда он впервые встречает Селену; 1970, когда Селена впервые появляется на пороге дома Ричарда и его жены; 1980, когда Ричард и Селена сталкиваются на улицах Торонто.

Комментируя карнавальные образы, Бахтин отмечает, что их природа амбивалентна. В качестве примеров Бахтин приводит такие «двоичные противопоставления», как венчание/ развенчание, король/шут, беременность/смерть и т.д. «Все образы карнавала двуедины, они объединяют в себе оба полюса смены и кризиса» [Бахтин 2002: 142]. Первой подобной оппозицией, представленной в «Исиде во тьме», становится противопоставление мира материального и мистического. Характеризуя первое появление Селены в его жизни, Ричард отмечает: «Она будто бы материализовалась из ниоткуда»¹ [Atwood 1995: 65] (здесь и далее перевод мой – Л.К.). На протяжении всего рассказа Ричард будет описывать Селену как существо, принадлежащее сфере мистического: «Иногда он представляет, как она спускается к земным крышам на гигантском воздушном шаре, сделанном из бирюзы и изумрудно-зеленого шелка, или прилетает на спине золотой птицы, как на китайских чайных чашках. <...>. Она одна из тех, кто проклят бесконечной жизнью»² [Atwood 1995: 60]. Описывая голос Селены, Ричард называет его «чарующим», «способным трансформировать реальность»³ [Atwood 1995: 66].

Таинственному миру Селены противопоставлен материальный, будничный мир, явленный в вульгарных высказываниях отца Ричарда, не понимающего поэзию сына, влажных поцелуях Мэри Джо, библиотекаряши, начав отношения с которой, Ричард пытается забыть Селену. Отдельного внимания требует сравнение портретов Мэри Джо и Селены. Если поэтесса видится Ричарду древнеегипетской богиней, бессмертной сущностью из потустороннего мира, то библиотекаршу он сравнивает с едой: «Она была похожа на солонину, на творог, на рыбий жир, на молоко»⁴ [Atwood 1995].

Оппозиция реального/ирреального также представлена противопоставлением настоящих и вымышленных имен. В рамках карнавальной ситуации вымышленные имена оказываются более значимыми, чем настоящие. Главная героиня дважды переименовывает себя, изобретая псевдоним не только для поэтической, но и для повседневной жизни: «На самом деле ее звали не Селена. Она просто присвоила это имя, так же, как присваивала все, что могло бы помочь ей в построении нового, более предпочтительного образа. Она отказалась от своего старого имени – Марджори. Ричард узнал это случайно, <...> и тщетно пытался забыть об этом»⁵ [Atwood 1995: 60]. Стирая имя, героиня стирает предыдущую версию собственной идентичности.

Исида – поэтический псевдоним Селены. Согласно древнеегипетской мифологии, Исида являлась верховной богиней, чей муж Осирис был убит и расчленен собственным братом. Исида собирает тело мужа по частям с целью последующего воскрешения. Образ Икиды проецируется не только на главную героиню рассказа, но и на Ричарда. Подобно древнеегипетской богине, принимая решение посвятить книгу поэзии Селены, Ричард собирает воедино фрагменты своей памяти с целью воссоздания и увековечивания ее образа. Желание Ричарда интерпретировать поэзию Селены формирует особое измерение, в рамках которого память о погибшей Селене остается жить. Форма филологического анализа позволяет Ричарду осмыслить роль отношений с Селеной в его судьбе и реконструировать целостность своей личности и истории своей жизни. Как отмечала Кристева, «Литература – решающее кодирование наших самых личных, самых острых кризисов, наших персональных апокалипсисов» [Кристева 2003: 244]. Джонатан Сэйбол, американский исследователь вопросов памяти, личности и истории в современной литературе, отмечает: «Литература дает нам возможность пережить что-то, что мы не пережили в реальной жизни» [Sabol 2007: 10]. Собирая эти части повествования воедино, Ричард сам становится Исидой. Происходит смена того, что Бахтин называл двоичными представлениями. Герои меняются ролями, что характерно для карнавального мира: Селена, представлявшаяся бессмертной верховной богиней, в финале спивается и погибает, в то время как Ричард, мечтавший о том, чтобы «она (Селена) превратила его в кого-то, кем он не являлся»⁶ [Atwood 1995: 70], занимает центральное место в собственной мифологии, возведенной вокруг образа возлюбленной. Подобная ситуация смены ролей напоминает карнавальный ритуал «развенчания / увенчания», описанный Бахтиным.

Еще одним измерением, дающим Ричарду возможность восстановить связь с Селеной, становится мир снов. Незадолго до второй встречи с Селеной Ричарду снится сон, в котором он видит девушку как «утраченную часть самого себя»⁷ [Atwood 1995: 74]. Бахтин отмечает, что описание снов является важной частью карнавализованной жизни и проводит прямую параллель между ритуалом увенчания-развенчания и снами: «Жизнь, увиденная во сне, отстраняет обычную жизнь, заставляет понять и оценить ее по-новому <...>. Иногда сон прямо строится как увенчание – развенчание человека и жизни» [Бахтин 2002: 166]. Нельзя не отметить карнавалистичность самих образов из снов Ричарда, его фантазий и стихотворений Селены. На протяжении всего рассказа читатель сталкивается с образами двуглавых женщин, мужчин, перевоплотившихся в мух, которых Ричард видит в фильме накануне первого исчезновения главной героини из его жизни, ведьмами и оборотнями из стихотворений Селены.

Рассказ заканчивается ровно в тот момент, когда Ричард начинает писать книгу о поэзии Селены. Он называет ее «Исида во тьме. Генезис». Факт начала работы над книгой приносит Ричарду облегчение, приводит к освобождению: «Он наконец займет место в ее мифологии. Он будет не тем, кем когда-то хотел быть: ни Оссирисом, ни голубоглазым богом с пламенеющими крыльями. Он будет только археологом; не частью основной истории, но тем, кто наткнется на нее позже,

пробираясь <...> через джунгли, <...> пока наконец не обнаружит разграбленный и заброшенный храм»⁸ [Atwood 1995: 83]. Руины храма служат метафорой фрагментам нарратива, которые Ричарду предстоит собрать воедино. Заключительное предложение рассказа звучит следующим образом: «Его глаза болят, он закрывает их и упирается лбом в кулаки, собирая все, что осталось от его знаний и умений, становится на колени рядом с ней в темноте, соединяя ее сломанные части вместе»⁹ [Atwood 1995: 83]. Финальный деепричастный оборот подводит под общий знаменатель образ Ричарда и древнеегипетской богини Исида. Подобно тому, как Исида собирала по частям тело убитого мужа с целью воскрешения, Ричард восстанавливает разрозненный нарратив истории своих отношений с Селеной, чтобы понять, какую роль они сыграли в его самоопределении.

Таким образом, стремление Ричарда установить диалог с образом Селены дает ему возможность стать частью того, что Бахтин называл Большим диалогом. Рассказ М.Этвуд «Исида во тьме» является ярким примером того, какую функцию карнавализация выполняет в формировании диалогического повествования, и демонстрирует, почему, согласно Бахтину, «карнавализация сделала возможным создание открытой структуры большого диалога» [Бахтин 2002: 239].

Библиографический список

Atwood Margaret. Wilderness Tips. Bloomsbury, 1995. 288 p.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского, М.: Русские словари, языки славянской культуры, 2002. 505 с.

Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении / Пер.: А. Костикова, СПб.: Алетейя, Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ, 2003. 256 с.

Sabol, J. Memory, history, and identity: the trauma narrative in contemporary North American and British fiction, Fordham: Fordham University, 2007. 198 p.

Примечания

¹ “It was as if she’d materialized out of nowhere” [Atwood 1995: 65].

² “Sometimes he pictures her drifting down towards the mundane rooftops in a giant balloon made of turquoise and emerald-green silks, or arriving on the back of a golden bird like the ones on Chinese teacups. On other days, darker ones like this Thursday – Thursday, he knows, was a sinister day in her calendar – she wends her way through a long underground tunnel encrusted with blood-red jewels and with arcane inscriptions that glitter in the light of torches. For years she walks, her garments – garments, not clothes – trailing, her eyes fixed and hypnotic, for she is one of those cursed with an unending life” [Atwood 1995: 60].

³ “It was a seductive voice <...>. For a moment she had transformed reality, and it took them a breath to get it b»ck» [Atwood 1995: 66].

⁴ “She was like corned beef, cottage cheese, cod liver oil. She was like milk” [Atwood 1995: 70].

⁵ “*Selena* was not her real name. She had simply appropriated it, as she’d appropriated everything else that would help her to construct her new, preferred identity. She’d discarded the old name, which was *Marjorie*. Richard has learned this by mistake, in the course of his researches, and has tried in vain to forget it” [Atwood 1995: 60].

⁶ “He wanted to be transformed by her (Selena), into someone he was not” [Atwood 1995: 70].

⁷ “She was something of his own that he had lost” [Atwood 1995:74].

⁸ “He will have a place in her mythology after all. It will not be what he once wanted: not Osiris, not a blue-eyed god with burning wings.<...> He will only be the archaeologist; not part of the main story, but the one who stumbles upon it afterwards, making his way for his own obscure and battered reasons through the jungle, over the mountains, across the desert, until he discovers at last the pillaged and abandoned temple” [Atwood 1995: 83].

⁹ “His eyes hurt. He closes them and rests his forehead on his two fistful hands, summoning up whatever is left of his knowledge and skill, kneeling beside her in the darkness, fitting her broken pieces back together” [Atwood 1995: 83].

РОЛЬ МЕДВЕДЯ В МИФОЛОГИИ ЭВЕНКОВ В КИТАЕ И РОССИИ

THE ROLE OF THE BEAR IN THE EVENK MYTHOLOGY IN CHINA AND RUSSIA

Кун Вэйжань
магистрант,
КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: Липнягова С.Г.,
кандидат филологических наук, доцент,
КГПУ им. В.П. Астафьева

Мифология эвенков, образ медведя, китайский фольклор, русский фольклор.

В статье исследуется образ медведя в мифологии эвенков в Китае и России. Благодаря сравнительно-сопоставительному анализу сказочно-мифологических сюжетов выделяются похожие сюжеты и общие контексты. В результате исследования делается вывод о том, «трехмерное изображение» (любовь/ вражда/ ненависть) стало одним из главных способов представления героя мифов и сказок.

Evenki mythology, the image of a bear, Chinese folklore, Russian folklore.

The article examines the image of a bear in the mythology of the Evenki in China and Russia. Thanks to the comparative analysis of fairytale-mythological plots, similar plots and general contexts are distinguished. As a result of the study, it is concluded that the “three-dimensional image” (love / enmity / hate) has become one of the main ways of representing the character of myths and fairy tales.

Эвенки распространены в Северном Китае, Сибири, России, Республике Бурятия и Республике Якутия. В России насчитывается 38 396 эвенков, в Китае – 39 534 эвенков (по данным переписи 2010 г.).

В мифологии медведям дана способность понимать человеческую речь, они могут говорить и улавливать мысли охотников. В сказочно-мифологической традиции общение с медведями стало частью жизни народа.

В сказке эвенков, живущих на территории России, «Медведь и Чалабача» [1, с. 279] животное разговаривает с охотником, предлагает ему померяться силой, чтобы выяснить, кому достанутся ягоды. Для этого нужно ударить по дереву так, чтобы оно сломалось. Чалабаче удается обмануть медведя: он ночью подпиливает свое дерево и выходит победителем. В сказках медведь, выступая в образе обычного животного, часто выглядит глуповатым, неловким и несообразительным [1, с. 279].

Еще одна ипостась медведя в фольклоре – творец: он создает и переделывает мир. В сказках «Медведь и карась», «Медведь и кедровка» разгневанный медведь ударяет карася, и тот становится плоским, наказывает кедровку, делая

ее ненасытной. У птицы появляется «дырявый зуб», поэтому она никогда не наедается. По представлениям эвенков, медведи – это тоже «медведи-люди», которые лишь перед людьми имеют звериный облик. В любое время медведь может превратиться в человека.

Отношения между медведями и людьми наполнены любовью, враждой и ненавистью, «трехмерное изображение» стало одним из главных способов представления героя мифов и сказок.

В одной из историй российских эвенков рассказывается о девушке, которая пошла в лес, упала в берлогу медведя и провела там зиму. Весной она вернулась к родителям и родила медвежонка, которого они воспитали. Позже девушка вышла замуж за человека и родила мальчика. Оба брата выросли и решили померяться силами. Младший брат – человек – убил старшего – медведя. Умирая, медведь поведал, как надо на него охотиться и как хоронить [1, с. 281].

В другой мифе говорится о медведе – Нгамондри и младшей дочери старика-эвенка Хеладан. Старик попросил дочерей принести ему воды из проруби, но они отказались это сделать. Тогда старик сам пошел к реке и примерз бородой ко льду. Пытаясь освободиться, он предлагал льду своих дочерей, и выбор пал на младшую Хеладан. Лыдина понесла девочку к нижнему миру, но служанки помогли ей выбраться на берег. Найдя берлогу медведя, она осталась в ней жить. Вечером медведь предложил гостье убить его, снять шкуру, а сердце положить рядом с собой. Она так и сделала. Проснувшись, девочка оказалась дома. В песне она поведала родным, что с ней приключилось. Таким образом, зверь становится «помощником» человека, «сам приходит» к охотнику «в гости» и дает себя убить [3, с. 180].

Эвенки считают, что медведь – священное существо, обладающее духовностью. Его душа никогда не умрет. Когда его тело исчезнет, душа вернется к костям.

В мифологии китайского племени эвенков часто упоминаются особые приемы и детали обращения с медвежьими костями, закопанными ветром. «Однажды Бог позволит людям соревноваться с медведями. Но люди не могут двигать камни. Медведи же могут двигаться и бросать камни далеко-далеко. Бог испугался, что в будущем животное запугает людей и отрубит себе большой палец. Медведь спросил Бога: «Как я могу жить без большого пальца?» На что Бог ответил: «Вы можете есть дикие фрукты и дикие овощи!» Тогда медведь сказал Богу: «У меня больше нет большого пальца. Я точно не смогу побеждать людей в будущем. Люди обязательно убьют меня, но я надеюсь, что люди никогда не бросят мои кости, как кости других животных». Бог согласился. С этого момента по просьбе медведя эвенки должны убивать его лишь после того, как медведь напал на человека. Но он не будет разбрасывать кости медведя [2, с. 75].

«Люди должны быть очень осторожны при вскрытии туши медведя, чтобы не повредить медвежью кость, не говоря уже о том, чтобы сломать медвежью кость медвежьей костью. После того, как съели мясо медведя, они никогда не разбрасывали его внутренности и кости. Они собирали их и обвязали ивовыми палками

для захоронения ветром. Для захоронения ветром должны быть два верхних правых ребра, два нижних правых ребра, три верхних левых ребра, три нижних левых ребра, а также голова медведя, сердце, легкие, печень и другие внутренние органы. Они должны быть связаны вместе березовыми полосами, а затем шесть раз перевязаны ивовыми полосами, связаны и заранее закопанными двумя опавшими листьями. Медведя клали на деревянную полку головой на восток. После завершения этих работ на солнечной стороне двух сосен соскребали кору, чтобы получилась небольшая трехмерная плоскость, поверх него охотничьим ножом делали двенадцать зарубок поперек канавы, при этом рисовали в канаве самые разные полевые цветы, а также обозначали глаза медведя на обоих концах шестой канавы. И все, кто присутствовал на похоронах медвежьих костей, должны были притвориться плачущими» [2, с. 76].

Как мы видим, медведи занимают особое место в жизни эвенков: после того, как российские эвенки охотились и убивали медведей, они неукоснительно совершали уникальные ритуалы.

По традиции медведя убивал старший из охотников, а свеживал свойственник (нимак). Снимали шкуру с головы медведя вместе с шейными позвонками. Отделяли сало, делили его между семьями, тушу доставляли в селение на нартах, которые затем ломали. В селении продолжали свеживать добытого зверя. Чтобы присвоить свойства медведя, нимак – родственник охотника – съедал сырое мясо. У большого дерева разводили костры, и в первый день варили шейную часть. Молодежь играла, плясала и водила хороводы. В полночь «крик ворона» возвещал начало трапезы. Ели молча у костра и расходились. На второй день варили мелко нарезанные сердце и внутренности, в других котлах – мясо. Молодежь снова развлекалась, водила хороводы. После полуночи опять раздавался «крик ворона», все отвечали «птице», мазали лица сажей и, называя друг друга «оли» – «ворон», садились вокруг костра. Нимак раздавал ложки и пускал сосуд с сердцем и внутренностями по кругу. Медвежье мясо ели, разойдясь по чумам. На третий день продолжали варить мясо и проводили обряды с головой, мясо с головы съедали в полночь. Череп завертывали в бересту и хоронили. Шкуру медведя получал нимак (в ответ он дарил охотнику оленя), ее окуривали и хранили в семье вместе со святынями. Медвежья лапа с когтями употреблялась для гадания и хранилась в чуме в качестве оберега или отдавали шаману для изготовления колотушки [1, с. 281].

Таким образом, в зафиксированных сказочно-мифологических текстах отражается определенный «этикет/регламент»: охота на медведя, поедание медведя, жертвоприношение медведя и табуированные обычаи, связанные с медведем.

Общими для русских эвенков являлись такие слова-названия: амака, амикан, эхэ, эхэк – дедушка, старик; эвэкэ, эбэкэ, эбэчи – бабушка, старуха; атырканнга – большая старуха, т.е. уважаемая и почитаемая старая женщина. Следы древнего культа более отчетливо прослеживаются в локальных названиях медведя у различных групп эвенков – нгамэнди, манге, торганди и др. [4, с. 25].

Китайские эвенки обычно называют медведя-самца «этикен», что означает «старик или дедушка», и медведицу-самку «атикан», что означает «старушка или бабушка». Видно, что эвенки «уважают» медведей. После того, как эвенки убивали медведя, они не могли говорить: «я убил медведя», они говорили: «медведь упал», «медведь заснул (называемый «анча») или «медведь поднялся в небо». Орудия, используемые для убийства медведя, называли «плохие вещи» и «бесполезные сломанные вещи (называемые «хо венцзи»).

Противоречие между медведем и народом эвенки: медведь – предок и враг народа эвенки. Медведь – близкий сосед людей. Медведь испытывает те же чувства, что и люди, но отношения между ними натянутые [4, с. 31].

Свое право охотиться на медведя и добывать его русские эвенки обосновали еще в древних мифах, в которых говорится о сотворении земли и появлении первых обитателей природы. Эти мифы эвенки относят к самому началу существования мира, земли и всего живого на земле. По мировоззрению эвенков, тогда еще не был установлен порядок на земле, так как это был период начала жизни.

А китайские мифология эвенков очень подробно описывает их сложное и таинственное поклонение медведям. С одной стороны, они поклоняются медведям как своим предкам, а с другой – охотятся на медведей и едят их. Нетрудно заметить, что отношения человека и животного изменились с гармонии и близости на напряжение и враждебность. В этом совершенно ином и противоречивом внутреннем мире они твердо верят, что, хотя на этих животных можно охотиться, духи медведей существуют в мире вечно.

Таким образом, нетрудно обнаружить, что в мифах народа эвенков в Китае и России есть некоторые похожие сюжеты и общие контексты. Это показывает, что у народа, разделенного границами стран, есть общая культура и обычаи. Эвенкийский народ сохраняет свою уникальную культуру, что, в свою очередь, привлекает исследователей, желающих познакомиться с этим загадочным и красивым народом, чтобы эти драгоценные национальные культуры могли быть унаследованы последующими поколениями.

Библиографический список

1. Мамонтова А. Н. Культ медведя у эвенков // Сборник научных статей международной молодежной школы-семинара «Ломоносовские чтения на Алтае», Барнаул, 5-8 ноября, 2013: в 6-ти ч. / Под редакцией Родионова Е.Д.: Алтайский государственный университет, 2013. С. 278-282.
2. Личжэнь В. К мифологии медвежьего тотема народности эвенки // «Исследование этнической литературы», 2001. С. 74-77.
3. Варламов А. Н. Образ медведя-предка в фольклоре и мировоззрении эвенков / А. Н. Варламов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 115. С. 178-184.
4. Тотем С. Духовные символы и культурные ярлыки народа эвенки // Журнал университета Хулунбуир, 2017. С. 25- 37.

РОЛЬ ПСЕВДОИНТРИГИ ПРИ ПОСТРОЕНИИ НАРРАТИВА У МАРГАРЕТ ЭТВУД

THE ROLE OF PSEUDOINTRIGUE IN THE CONSTRUCTION OF NARRATIVE IN THE WORK OF MARGARET ATWOOD

Найденова Роксана Романовна,
аспирант,

Литературный институт имени А. М. Горького

Научный руководитель: **Можаева А.Б.**,
канд. филол. наук, доцент,

Литературный институт имени А. М. Горького

М. Этвуд, Канадская литература, нарратив, псевдоинтрига.

Маргарет Этвуд (р. 1939 г.) – всемирно известная канадская писательница, поэтесса и критик. Каждая ее книга – это история, сложный и многоуровневый нарратив. Одним из наиболее часто встречающихся приемов в творчестве писательницы является прием псевдоинтриги. В данной статье рассмотрены способы создания псевдоинтриги, ее развития и разоблачения. А также будет сказано, почему автор так часто обращается к данному приему, и какой цели он служит в глазах героев-рассказчиков М. Этвуд.

M. Atwood, Canadian literature, narrative, pseudo-intrigue.

Margaret Atwood (born 1939) is a world famous Canadian writer, poet and critic. Each of her books is a story, a complex and multi-level narrative. One of the most frequently encountered techniques in the writer's work is the technique of pseudo-intrigue. This article discusses ways to create a pseudo-intrigue, its development and exposure. And it will also say why the author so often refers to this technique, and what purpose it serves in the eyes of M. Atwood's storytellers.

Маргарет Этвуд (р. 1939 г.) – современная канадская писательница, поэтесса и критик. За долгую литературную деятельность М. Этвуд получила множество награды и премий, среди них: Букеровская премия, Премия генерал-губернатора Канады и многие др. На сегодняшний день самыми популярными произведениями автора считаются антиутопический «Рассказ Служанки» (1985 г.) и его продолжение «Заветы» (2019 г.). А также фантастическая трилогия «Беззумный Аддам» (2003–2013 гг.). Все эти книги относятся к концептуальной или философской фантастике (speculative fiction). «Впервые словосочетание speculative fiction было использовано известным американским фантастом Робертом Ханлайном в 1947 году» [Ризванова, Хрущева 2020: 227].

В каких бы литературных направлениях и жанрах не творила М. Этвуд, ее произведения – это всегда история, сложный и продуманный нарратив. Термин «нарратив» близок по значению с понятиями «рассказ», «повествование». «Рассказывая, человек не только прослеживает последовательность событий,

но и интерпретирует, познает окружающую действительность и самого себя» [Репьевская 2012: 136]. И в случае с М. Этвуд, это относится не только к творчеству самой писательницы, но и к ее героям. Тексты М. Этвуд – это тотальное пространство ее персонажей. Как правило, на протяжении всего произведения ведется повествование от первого лица, все внимание сосредотачивается на внутреннем мире главных героев. Они не случайные пассивные наблюдатели, а центр притяжения и главные действующие лица всей истории.

Рассказчиков М. Этвуд следует назвать ненадежными рассказчиками, потому что у них всегда есть веские причины, как говорить правду, так и скрывать ее. Один из самых показательных примеров – роман «Она же Грейс» (1996 г.), в котором главная героиня-рассказчица Грейс Маркс, приговоренная судом к тюремному заключению, беседует с приглашенным врачом. Грейс Маркс надеется на скорую амнистию, и ей очень важно произвести на медика хорошее впечатление. Образ суда встречается во многих книгах писательницы. Где есть суд, там есть и преступление: герои-рассказчики М. Этвуд всегда ищут оправдания или искупления за некий мнимый или реальный проступок, которое могут найти только у собственных слушателей, читателей. То есть в данном положении читатель занимает активную позицию судьи или присяжного. И именно это желание оправдаться делает из обыкновенного персонажа рассказчика, дает ему дар речи.

Псевдоинтрига – один из самых распространенных приемов М. Этвуд, а, следовательно, и ее рассказчиков. Герои писательницы, как и многие реальные люди, имеют общие представления о том, из каких частей должна состоять «правильная» история: завязка, нарастание напряжения, кульминация и развязка. Реальная жизнь, в отличие от художественного произведения, не делится на части и не обладает логической целостностью, а также не может подытоживаться неким нравоучительным выводом. «Нарратив... придает смысл человеческим действиям и организует опыт, переживания во времени, упорядочивая события и действия в единый образ или сюжет» [Обдалова 2019: 342]. Псевдоинтрига – это инструмент, который помогает герою превратить рассказ о своей жизни в захватывающий нарратив, в центре которого оказывается фигура протагониста-рассказчика. Так, например, в романе «Год потопа» (2009 г.) главная героиня Тоби рассказывает о своем бегстве от криминального авторитета. Псевдоинтрига может быть много или только одна. Главная задача псевдоинтриги – заинтересовать читателя, увести его от реального положения дел и заставить посочувствовать рассказчику, которому выгодно представлять себя в роли невинной жертвы обстоятельств и злых людей.

По мере развития нарратива рассказчик постепенно теряет бдительность, погружаясь в свой внутренний мир. Говоря о самом сокровенном, ему все тяжелее поддерживать театральную интригу. В момент кульминации произведения псевдоинтрига обычно рассыпается сама собой, потому что рассказчик, наконец, сталкивается лицом к лицу с настоящим конфликтом. «Этическая составляющая – очень важная часть романов Маргарет Этвуд. В каждом из своих романов писательница разрабатывает какую-либо нравственную проблему»

[Комаровская 2020: 105]. Так детективная псевдоинтрига с поиском пропавшего отца в романе «Постижение» (1972 г.) улетучивается, как только героиня признается себе и читателям в том, что отправилась на его поиски, чтобы не думать о недавно пережитой потере ребенка.

Сама интрига оказывается не существенной для героя и его истории. У псевдоинтриги нет и не может быть разрешения, как у «нормальной» интриги. Она сконструирована для отвода глаз по литературному образцу. Если попытаться разгадать псевдоинтригу, то в итоге столкнешься с пустотой. Так в романе «Год потопа» главной проблемой Тоби было ее одиночество и ревность. Ее возлюбленный Зеб, который даже не замечает чувств Тоби, постоянно находится в центре всеобщего внимания. Чтобы подавить в себе обиду, героиня создает псевдоинтригу с бандитом Бланко, который якобы хочет ей отомстить. Бланко – вечно преследующий героиню антагонист – становится антиподом благородного Зеба, который к героине равнодушен.

Так, прибегая к приему псевдоинтриги, писательница помогает самораскрыться своим персонажам. Несмотря на то, что псевдоинтрига не имеет финала, она, тем не менее, становится одной из важных ступеней к постижению души и мыслей героя. Особо важно то, что подобное раскрытие не предполагает взгляда извне. Герой рассказывает о себе, как будто беседуя с присяжными, и сам постепенно переходит от выдумки к правде. Признание героя открывает глаза на его мотивы не только его судьям, но и ему самому.

Библиографический список

Комаровская Т.Е. Аксиологические и художественные аспекты романа М. Этвуд «Слепой убийца» // Аксиологический диапазон художественной литературы: сб. научных ст. / Под научной ред. В.Ю. Боровко, Е.В. Крикливец. Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2020. С. 103-106.

Обдалова О.А., Левашкина З.Н. Понятие «нарратив» как феномен культуры и объект дискурсивной деятельности // Язык и культура. 2019. № 48. С. 332-348. DOI 10.17223/19996195/48/21.

Репьевская М.В. Подходы к изучению нарратива // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2012. № 25(284). С. 136-137.

Ризванова Д.И., Хрущева О.А. Спекулятивная фантастика как жанр современной литературы // Донецкие чтения 2020: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности: материалы V Международной научной конференции, Донецк, 17–18 ноября 2020 г. / Под общ. ред. С.В. Беспаловой. Донецк: Донецкий национальный университет, 2020. С. 227-229.

РЕБЕНОК В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ

CHILD IN MODERN ENGLISH-LANGUAGE FICTION

Николина Наталия Николаевна,

ассистент,

УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Англоязычный роман, перекрестная литература, рассказчик, остранение.

Статья посвящена анализу современных англоязычных романов, где главный герой или рассказчик – ребенок. Рассчитанные на взрослую аудиторию, анализируемые произведения отличаются от «перекрестной» литературы (crossover fiction). В статье рассматривается организация речевого образа рассказчика-ребенка, выделяются способы представления серьезных тем в таких произведениях, а также причины использования рассказчика-ребенка.

English-language novel, crossover fiction, narrator, defamiliarisation.

The given article is devoted to the analysis of modern English novels with a child main character or narrator. Addressing the adult audience, the novels in question differ from crossover fiction. The article examines the way the verbal image of child narrators is presented in such novels. The author distinguishes how the authors write on serious topics and why they use child narrators.

В англоязычной литературе трех последних десятилетий наблюдается тенденция использования детей в качестве главных героев и рассказчиков. Безусловно, подобное встречалось в литературе и раньше, при этом адресацию таких произведений довольно сложно определить. Отмечается, что некоторые произведения XIX и XX веков («Приключения Гекльберри Финна», «Над пропастью во ржи», «Убить пересмешника», «Повелитель мух»), хотя и не были написаны с расчетом на юных читателей или раскрывают сложные темы, давно популярны среди подростков.

Происходит и обратный процесс: романы, написанные для детей и подростков, становятся популярны и среди взрослых. В обоих случаях используется понятие ‘crossover fiction’ – книги, «которые переходят от детской аудитории к взрослой или наоборот» [Falconer 2004: 556]. Некоторые произведения XXI века, написанные для детей («Мальчик в полосатой пижаме» Д. Бойна, «Моя сестра живет на каминной полке» А. Питчер), могут привлечь взрослых из-за своей серьезной тематики: опыт Второй мировой войны и проблема терроризма. В свою очередь, романы, адресованные взрослым («Загадочное ночное убийство собаки» М. Хэддона), могут быть отнесены к подростковой литературе из-за юного главного героя.

От подобных произведений отличаются те, которые, несмотря на наличие героев-детей или описания детства, рассчитаны для взрослых и не привлекают детскую аудиторию (*Hideous Kinky* Э. Фрейд, *Room* Э. Донохью, *Our Endless Numbered Days* К. Фуллер, *All the Lost Things* М. Сакс).

Герой-ребенок или рассказчик эксплицитно представлен в таких текстах: в них присутствуют описания игр или учебы в школе, диалоги с игрушками, что, безусловно, придает героям правдоподобия. Однако читатель понимает, что перед ним ребенок также благодаря особенностям речи юного героя или рассказчика. Стратегии авторов при создании речевого образа при этом разнятся. Некоторые предпочитают использовать манеру речи, свойственную скорее взрослому, нежели ребенку (*Hideous Kinky*). Такой подход иногда вызывает недовольство читателей, так как юный рассказчик выглядит менее реалистично. Другие авторы, наоборот, имитируют детскую речь, воссоздавая определенные ее характеристики. Речь рассказчика-ребенка при этом может быть в целом похожа на речь взрослого, но содержать некоторые элементы речи детей (*Room, All the Lost Things*): грамматические и лексические ошибки, сокращения, преувеличения и олицетворения. Авторы также моделирует образ мышления ребенка, что выражается в непонимании героем-ребенком различных лексических элементов, в том числе, с переносным значением (*A Curious incident of the Dog in the Night-Time, All the Lost Things, Room*).

Рассказчик-ребенок «ограничивает круг событий, действий, идей и эмоций, которые могут быть рассмотрены» в произведении [Nikolajeva 2002: 5]. Тем не менее, авторы могут обращаться к темам, которые находятся далеко за рамками детского восприятия и понимания. Так, рассказчик-ребенок может вскользь упомянуть какие-либо темы или события, значение которых ему мало понятно, не давая никакой интерпретации в силу своей неопытности. Взрослые читатели могут сами сделать выводы или реконструировать события.

В другом случае рассказчик-ребенок может дать свою, детскую интерпретацию подобным событиям или темам. При этом предполагается, что взрослые читатели могут «освободиться от навязанной точки зрения текста и понять, что все на самом деле не так» [Nikolajeva 2004: 175].

Использование рассказчика-ребенка позволяет автору затрагивать неоднозначные темы. Например, в романе *A Curious Incident of the Dog in the Night-Time* главный герой – ребенок с особенностями развития – рассуждает о таких детях. Высказывание, которое прозвучало бы грубо и неуместно от лица любого другого человека, от лица главного героя не вызывает сильной негативной реакции.

Рассказчик-ребенок может смягчать повествование. Например, при описании насилия (*All the Lost Things, Room*) такой подход «дает возможность пережить насилие без цензуры, но и не шокирует» [Caracciolo 2016: 106].

Рассказчик-ребенок также вызывает больше сочувствия и эмоционального отклика у читателей. В романах *Room* и *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* «когнитивный разрыв между аудиторией и персонажем проявляется в эмоциональных реакциях читателей, побуждая их испытывать сочувствие к двум рассказчикам, которые не в состоянии понять окружающий их мир» [Caracciolo 2014: 199].

Наконец, авторы используют прием остранения, когда обращаются к описанию событий от лица ребенка, что «побуждает читателя по-новому взглянуть на изображаемую ситуацию или предмет» [Цколия 2014: 175]. При чтении романов *Room* и *A Curious Incident of the Dog in the Night-Time* мы можем заново открыть для себя мир, взглянув свежим взглядом на все вещи повседневной жизни, к которым мы привыкли. Наблюдения героев о странном устройстве мира могут быть весьма пронизательными и даже иногда забавными для взрослого читателя

Библиографический список

Цколия К. Р. Воплощение детского характера в творчестве Фазиля Искандера // Вестник РУДН. 2014. №4. С. 173-178.

Caracciolo M. Strange Narrators in Contemporary Fiction : Explorations in Readers' Engagement with Characters. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2016. 268 p.

Caracciolo M. Two Child Narrators: Defamiliarization, Empathy, and Reader-Response in Mark Haddon's *The Curious Incident* and Emma Donoghue's *Room* // *Semiotica*. 2014. Vol. 202. P. 183–205

Falconer R. Crossover literature // *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Vol. 1 / ed. by Peter Hunt. New York: Routledge, 2004. P. 556-576.

Nikolajeva M. Narrative theory and children's literature // *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Vol. 1 / ed. by Peter Hunt. New York: Routledge, 2004. P. 166-178.

Nikolajeva M. *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham, MD: Scarecrow, 2002. 332 p.

МОТИВИКА ПРОБЛЕМНОГО ПОДРОСТКОВОГО И МОЛОДЕЖНОГО РОМАНА XXI ВЕКА

THE MOTIFS OF THE 21ST CENTURY YOUNG ADULT NOVEL

Зелезинская Наталья Станиславовна,
старший преподаватель,
Белорусский государственный университет

Проблемный подростковый и молодежный роман, жанр, мотив, «жестокий» реализм, герой.

В данной статье рассматриваются мотивы проблемного подросткового и молодежного романа, выступающие как жанрообразующие, как то суицид, смерть близкого, травма, убийства, теракты, холокост, донорство. Данные мотивы отражают и художественно преломляют проблемы, ставшие актуальными для детей, подростков и молодых людей в современном мире. Их появление и распространение в литературе для детей вызваны социальным, политическим, религиозным контекстами XXI в., а также обусловлены процессами децентрации и десубъективации, уже осознанными современными философией и культурологией. Жанр проблемного подросткового и молодежного романа рассматривается как одно из проявлений направления «жестокое» реализма в зарубежной литературе начала XXI в. В статье указывается, что, несмотря на новые, несвойственные литературе для читателей юного и молодого возраста мотивы, проблемный подростковый и молодежный роман сохраняет все традиционные черты подростковой прозы.

Young adult literature, teenagers, motif, genre, harsh realism.

The article examines genre-forming motifs of the problem young adult novel. These include the motifs of suicide, death of a loved one, trauma, murder, terrorist attacks, holocaust, and donation. These motifs reflect and artistically refract the problems that have become urgent for adolescents and young adults in the modern world. Their emergence and spread in the literature for children are caused by the social, political, religious contexts of the 21st century, as well as due to the processes of decentration and desubjectivation, already recognized by modern philosophy and cultural studies. The genre of the problem young adult novel is considered as one of the manifestations of the direction of “severe” realism in foreign literature of the early 21 century. The article points out that, despite the new motifs that are not typical of literature for readers of young and young adults, the problem young adult novel retains all the traditional features of young adult prose.

В начале XXI в. мировая литература не только обращает внимание, описывает и анализирует зло мира, но и признает его существование как имманентное человеческому бытию, в результате чего «жестокий» реализм становится одним из ведущих направлений. Подростковая и молодежная литература, демонстрирующая быстрые реакции на социокультурные изменения в обществе, и здесь своевременно среагировала на новое мироощущение появлением новых жанров: подросткового романа травмы и проблемного подросткового и молодежного романа, а также постоянно растущей популярностью жанра дистопии, разделяющего мотивику и аксиологию с двумя вышеуказанными жанрами.

Разделение на фантастическое и реалистическое в литературе *young adult* становится все более условным, поскольку и первое фантастично лишь по хронологическим характеристикам, и второе все чаще склонно вводить фантастический элемент для смягчения прагматических смыслов и тональности произведения.

Беспощадность изображения ужасов повседневной жизни становится характерной чертой проблемного подросткового и молодежного романа. Последний мы выделяем на основании ряда признаков на идейном, эмотивном, сюжетном, языковом уровнях (см. [1]). Центром поэтики романов этого жанра становятся мотивы, отражающие острые проблемы глобального общества:

– самоубийство («Хорошо быть тихоней» С. Чборски, «Все мои жалкие печали» М. Тоес, «Тринадцать причин почему» Дж. Эшера, «Суицид» Э.Л. Мулей, «Это очень забавная история» Н. Виззини, «Я была здесь» Г. Форман);

– смертельная болезнь («Ангел для сестры» Дж. Пиколт, «Виноваты звезды» Дж. Грина, «Все-все» Н. Юн, «В метре друг от друга» Р. Липпинкотт);

– насилие над детьми и похищение ребенка («История Джейн Н» Л.Ф. Столац, «Скажи мне, Красная Шапочка» Б. Ханика, «Милые кости» Элис Сиболд);

– жизнь во лжи и ложь родителей («Один из нас лжет» К.М. Макмаус, «Мы были лжецами» Э. Локхарт);

– детское донорство («Ангел моей сестры» Дж. Пиколт);

– ребенок на Второй мировой войне, холокост («Мальчик в полосатой пижаме» Дж. Бойна, «Сосчитай звезды» Л. Лоури, «За стеной спальни» Л.Ф. Уильямс, «История Дэниэла» К. Мэтэс);

– теракты, военные конфликты, убийства, неблагоприятная, часто военизированная социально-экономическая среда («19 минут» Дж. Пиколт, «Жутко громко и запредельно близко» Дж. Фоера, «Бегущий за ветром» Х. Хоссейни, Hosseini «Ненависть, которую ты порождает» Э. Томас, «Пакс» С. Пеннипакер);

– смерть и потеря близкого («В конце они оба умрут» А. Сильверы, «Если я останусь» Г. Форман);

– интеллектуальная или физическая недостаточность и дезадаптированность особенного ребенка («Загадочное ночное убийство собаки» М. Хэддона, «О мальчике» Н. Хорнби, «Многочисленные Катерины» и «Бумажные города» Дж. Грина, «Правила дождя» Л. Шаер, «Любовные письма Абеяра и Лили» Л. Кридл);

– физиологические возрастные изменения, обретение сексуальности, подростковая беременность и родительство (романы Дж. Блум и Г. Форман, «Первые» Л.Э. Флин, «Роза на бетоне» Э. Томас);

– дискриминация детей из религиозных, расовых, национальных, этнических, сексуальных меньшинств («А что, если это мы» А. Сильверы, «С обеих сторон» П. Томас, «Прорости» Э. Томас, «Мечты коричневой девочки» Ж. Вудсон);

– другие психологические травмы, например, развод родителей, смерть питомца («Само собой и вообще» К. Нестлингер, «Сломанная собака» И. Бутиной).

Эти мотивы относятся к негласному списку тем, ранее считавшихся неподходящими для подросткового и юношеского чтения. Конечно, объектом описанной в книге трагедии мог стать ребенок или подросток, но только с конца XX в.

ему позволили стать также субъектом, признав его право говорить, размышлять и знать о том, что происходит с ним, и адресатом, сделав его целевой аудиторией автора. Изменения такого плана произошли под влиянием глобальных культурных процессов децентрации и десубъективации. Таким образом, появление проблемного романа в литературе янг эдалт (*young adult*) видится как результат «продавливания» традиционных норм детской литературы под воздействием культурно-исторических обстоятельств.

Однако не стоит полагать, что, войдя в русло «жесточкого» реализма, подростковых роман утратил свою специфику. Напротив, именно благодаря простоте языка, неизощренности стиля, двоemiрию (отчетливому разделению семантического пространства произведения на мир взрослых и мир детей), хронологическому порядку изложения, однолинейному сюжету, отсутствию скрытых аллюзий и ясности интерпретации этот жанр нашел свою аудиторию и успешно удерживает ее третье десятилетие.

Простой язык молодежного романа не означает простоты идей. К тому же, чем менее метафоричен автор, тем «жестче» реалистичность его картины мира. «Ты увидишь (в музее) множество изображений умерших. Ты увидишь Иисуса Христа, и чувака, которого закололи в шею, и людей, умирающих в море или в бою, и целый парад мучеников, но ни одного ребенка, умершего от рака», – горько резюмируют два умирающих от лейкемии подростка [2]. Но в нашем мире, их, к несчастью, не двое, а намного больше, и каждому из них роман Дж. Грина «Виноваты звезды» пытается дать шанс любить, шутить и верить или просто почувствовать эмпатию, а не одиночество. Дж. Пиколт в романе «Девятнадцать минут» исследует причины, заставившего подростка открыть стрельбу по одноклассникам, Дж. Эшер в романе «Тринадцать причин почему» – причины суицида старшеклассницы, Э. Томас в романе «Роза на бетоне» – попытки юноши смириться с ролью отца. В подростковой литературе сегодня много тем, но чего в ней нет, так это осуждения, неприятия, возмущения поступкам и мыслям героев. Проблемный подростковый роман стал ответом на несостоятельность взрослых обеспечить воспеваемые ими права человека: право на жизнь, право на голос, на свободу, на самовыражение, право на правду: «Что есть мой рак? Мой рак – это я» [2]. «Жесточкий» реализм позволяет подросткам сказать о себе и услышать самих себя.

Библиографический список

Зелезинская Н.С. Подростковая литература как зеркало общества // Вопросы литературы. 2020. №1. С. 159–175.

Грин Дж. Виноваты звезды / Дж. Грин; пер. О.А. Мышакова. – Москва: АСТ, 2012. Режим доступа: <https://mybook.ru/author/dzhon-grin/vinovaty-zvezdy/read> (дата обращения: 23.06.2019).

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ РОМАНА Г.Л. ОЛДИ «ВОЙТИ В ОБРАЗ»

THE THEATRICALITY OF THE NOVEL «GETTING INTO CHARACTER» BY H.L. OLDIE

Щукина Марина Сергеевна,
соискатель, учитель русского языка и литературы

Научный руководитель: Липнягова С.Г.,
канд. филол. наук, доцент,
КГПУ им. В.П. Астафьева

Олди, театральность, метафора «мир-сцена», Гамлет.

В работе рассмотрен роман современных писателей-фантастов Д.Е. Громова и О.С. Ладыженского. Особое внимание обращено на театральность как важнейшую художественную категорию его поэтики. Театральность «Войти в образ» обусловлена презентацией шекспировской метафоры «мир-сцена» на сюжетно-композиционном, образно-мотивном и идейно-художественном уровнях романа. Важное значение в этом контексте приобретает интертекстуальная связь романа Г.Л. Олди с трагедией У. Шекспира «Гамлет, принц Датский».

H.L. Oldie, theatricality, theatrical metaphor, Hamlet.

The article considers a novel by science fiction writers D.E. Gromov and O.S. Ladyzhensky. Special attention is paid to theatricality as the most important artistic category in the poetics of the novel. The theatricality of «Getting into character» is due to the representation of Shakespeare's metaphor "the world is a stage" at the plot-compositional, figurative-motivic and ideological-artistic levels of the novel. The intertextual connection of the novel by H.L. Oldie with the tragedy of W. Shakespeare "Hamlet, Prince of Denmark" becomes important in this context.

«**В**ойти в образ» – один из романов цикла «Бездна голодных глаз» Д.Е. Громова и О.С. Ладыженского¹. Важнейшей поэтологической категорией этого романа становится театральность, определяющая, по мысли С.Г. Липняговой, особый тип внутренней организации текста на уровне структуры, сюжетостроения, образной системы и конфликта, ориентированная на создание модели театрального представления [Липнягова 2007].

Так, главный герой романа – актер Алекс Сайкин, обладающий даром вживаться в исполняемую роль. В такой сверхспособности, как варианте многоролевого поведения, реализуется принцип театральности, как особый тип построения художественного пространства по модели сценической реальности, расслаивающейся при исполнении героем роли [Парфенов 1981: 38].

Один из героев романа Мом предлагает актеру реализовать свой талант в параллельной реальности – в мире Витражей. «Я предлагаю вам мир! Мир – сцену,

¹ Псевдоним Г.Л. Олди появился в результате сложения первых двух букв имен соавторов – Дмитрия Евгеньевича Громова и Олега Семеновича Ладыженского, инициалы Г.Л. – первые буквы их фамилий.

мир – театр<...>» [Олди 2011: 21], – говорит Мом. Театральная метафора разворачивается на сюжетно-композиционном уровне романа, художественная реальность которого выстраивается как театральное представление, разыгрываемое Момом в мире Витражей при помощи актера.

Алекс Сайкин, по замыслу Мома, должен приобщить обитателей мира Витражей к театру, уподобляемому в романе религии. Сакрализация театра, как формы репрезентации действительности, осуществляется в романе через интерпретацию в театральном ключе библейских цитат и аллюзий («В начале был Занавес», «Евангелие от Мома»), окружение образа главного героя евангельским контекстом.

Мир Витражей, по словам героя Сарта, превратился «<...> в гниющую среду, созревшую для веры или для театра» [Олди 2011: 22] вследствие краха сложившихся ценностей. Этот мир разделен на две враждующие стороны – Степь и Город, при столкновении которых «<...> что-то нарушилось в мире» [Олди 2011: 24]. «А мы живи теперь в таком – вывихнутом» [Олди 2011: 39], – говорит обитатель Города. Так, шекспировская тема мирового разлада сплетается в художественной ткани романа с темой «всадника и города».

Алекс Сайкин возрождается на стороне Города в образе Девоны², а на стороне Степи – Безмозглова (или Безмо). Кочевники через Безмо обретают дар рассказывания, называемый религией Занавеса. Замещение библейского Логоса театральным Занавесом происходит вследствие репрезентации мировосприятия главного героя, для которого жизнь подобно роли начинается с Занавеса.

На стороне Города Девона ставит спектакль о принце Гамлете, окруженный евангельскими аллюзиями. Таким образом, в романе осуществляется прием «театра в театре». Образ Девоны сближается с образом Гамлета, что обусловлено профессией Алекса Сайкина. Кроме того, прямое и завуалированное цитирование стихотворений «Гамлет» (1946) Б.Л. Пастернака, «Мой Гамлет» В.С. Высоцкого (1972)³, «Старый принц» (1972) А. Галича позволяет Г.Л. Олди соединить в образе своего героя черты шекспировского героя и гамлетов, переосмысленных в контексте трагического, болезненного мироощущения человека XX века. «Век расшатался. Слова-то какие больные: на слух – и то в жар бросает <...>» [Олди 2011: 41], – говорит Девона.

Спектакль Девоны должен приобщить горожан, испытавших сильнейшее потрясение, к религии Помоста. Гамлет-Девона борется с несовершенством мира с театральными подмостков словом. Сценическое слово в романе, обретая сакральный смысл, ложится в основу миропорядка, в центре которого – театр.

Связь образов Алекса Сайкина и Христа неоднократно подчеркивается в романе: в тихой и грустной улыбке Девоны, в строгих глазах, в образах-символах голубя и тернового венка, окружающих фигуру главного героя, наконец, в его готовности отдать жизнь за то, чтобы «<...> никто не умер в дреме переулков, никто не выл от холода клинка<...>» [Олди 2011: 69].

² Переводится с фарси «одержимый духами».

³ Подробнее см. статью Шукина М.С. Роль гамлетовского контекста в романе Г.Л. Олди «Войти в образ» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2014. № 4 (30). С. 269–271.

Спектакль Девоны завершается смертью главного героя, за которой следует обещанное Момом воскрешение: «Если вы умрете, играя<...> то я гарантирую вам выход на аплодисменты и участие в следующем акте» [Олди 2011: 21]. Таким образом, в романе получает художественное воплощение шекспировская концепция человеческой жизни, в основе которой – «магистральный лейтмотивный образ» мира-театра [Пинский 1971: 561].

В мире Алекса Сайкина, по словам Сарта, «<...>возникла мысль, что все вокруг – есть сцена<...>» [Олди 2011: 32], а соответственно, есть и режиссер. Эта роль принадлежит Мому, ставящему «последний» спектакль, в центре которого – столкновение «Детей Занавеса» с «Людьми Помоста». При этом война интерпретируется в театральном ключе как представление, собирающее сотни тысяч зрителей, перед которыми Алекс войдет в образ Бездны Голодных глаз, некоей нематериальной сущности, которая, по замыслу Мома, должна обрести существование в мире Витражей. Роль зрителя принадлежит Сарту, впусившему в себя в финале романа Бездну с тем, чтобы облечь её в форму художественного произведения. Так, обнажается сценическая условность романа, где мир Витражей становится сценой для великого спектакля Мома.

Итак, в романе Г.Л. Олди выстраивается многослойная художественная действительность, сочетающая гамлетовский и библейско-евангельский пласты художественной реальности с театральной действительностью романа, что становится возможным, благодаря многороловому поведению его центральных героев, обусловленному воплощением в романе шекспировской театральной метафоры как принципа построения его художественного мира.

Симптоматичным становится тяготение эпической формы романа Г.Л. Олди к драматическому роду, о чем свидетельствует членение «Войти в образ» на акты, подразделяемые на главы, пролог и интермедия с авторской ремаркой, обилие театральной лексики. Таким образом, категория театральности, реализуемая на сюжетно-композиционном, образно-мотивном и идейно-художественном уровнях романа, является определяющей в его поэтике.

Библиографический список

Липнягова С.Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы // Преподаватель XXI век. 2007. – № 1. С. 125–131.

Олди Г.Л. Войти в образ // Олди Г.Л. Бездна голодных глаз. М.: Эксмо, 2011. 100 с.

Парфенов А. Театральность Гамлета // Шекспировские чтения 1978. – М.: Наука, 1981. – С.38–51.

Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971. 606 с.

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ**

МЕТАФОРЫ СЛЕПОТЫ И ПРОЗРЕНИЯ В ПРОПОВЕДИ XVII в. ИЗ РУКОПИСНОГО СБОРНИКА «СТАТИР»

METAPHORS OF BLINDNESS AND AFTERLIGHT IN THE SERMON «ON THE INEFFABLE GOODNESS OF CHRIST ...» FROM THE COLLECTION «STATIR»

Корелина Анна Дмитриевна,
обучающийся,
УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Научный руководитель: **Соболева Л.С.**,
доктор филол. наук, профессор,
УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Мотив слепоты, метафора, «Статир», проповедь, XVII в.

Работа показывает, как в малоизученном сборнике «Статир» реализуются актуальные для христианской литературы разных веков метафоры слепоты и прозрения. Автор концентрирует внимание на Слове «О неизреченной благодати Христовъ», произносимом после прочтения на литургии евангельской притчи об иерихонских слепцах и посвященном «духовной слепоте» священства.

Motif of blindness, metaphor, «Statir», sermon, XVII century.

This article shows how the metaphors of blindness and afterlight, which are relevant for the sermons of the XVII century, are realized in the little-studied collection «Statir». The author focuses on one of the sermons of the collection dedicated to the «mental blindness» of the priesthood.

В XVII в. в русской культуре актуализируется жанр проповеди, который в условиях усиления конфликтности в обществе начинает выполнять идеологическую функцию: привлекать внимание современников к обостряющим конфликтность проблемам и формировать единую систему аксиологических воззрений, давать модели поведения, способствующие стабилизации общественных отношений. Л. С. Соболева пишет про данный период развития церковного красноречия: «Проповедь брала на себя функции не только поучения и увещания, но в обличительном и патетическом дискурсе формировала модель поведения, целью которой было обретение стабильности, или «благодати» [Соболева, 2020: 255].

Среди проповедников, трудившихся на рубеже XVI-XVII веков можно назвать Симеона Полоцкого, Димитрия Ростовского, протопопа Аввакума Петрова, Феофана Прокоповича и многих других выдающихся авторов. В трудах этих проповедников частотным становится обращение к мотиву слепоты. Мотив слепоты разрабатывается на протяжении всего существования отечественной литературы, вероятно, в силу огромного метафорического потенциала тематического блока, связанного со слепотой. Разнообразие возможностей метафорической

репрезентации мотива позволяет авторам проповедей обратить внимание на самые острые проблемы времени. Кроме того, «слепота» в целом определяет эпоху XVII в, в которую люди потеряли социальные и, главное, нравственные ориентиры. «Прозрение» рассматривается проповедниками как потенциальная возможность – к нему призывают, на него надеются.

Метафора духовной слепоты становится одной из часто употребляемых и в малоисследованном сборнике «Статир». Это рукописный сборник проповедей конца XVII в., созданный анонимным автором на Урале, в Орле-городке – вотчине Г. Д. Строганова.

Обращение к метафоре слепоты позволяет автору «Статира» охватить широкий круг проблематики в обличительных проповедях на недели о слепых. Особняком стоит проблема нерадения священства о пастве. В данной работе остановимся на анализе «Слова о неизреченной благодати Христовѣ, и о вѣре сплепце, и о слепоте и невѣжествѣ священнической». В данной проповеди автор обращается к евангельскому эпизоду исцеления Христом иерихонских слепцов (Мф. 9: 27-35).

Во вводной части проповеди автор обозначает тему прочитанного на литургии евангельского отрывка в соответствии с общехристианской традицией толкования данного эпизода: «Якоже бо с(о)лнце посреде звѣздъ свѣтлѣише сияеть, тако вера во всѣхъ добродѣтехъ глава и совершение» [Статир: л. 155]. Прославляя подвиг веры иерихонских слепцов, проповедник вводит метафору душевных очей: «Якоже и сии два слѣпца, с вѣрою ко Христу приидоша, и сугубое бл(а)годѣние прияша: тѣлесныма очима чювственный свѣтъ узрѣша, душевныма же свѣдавца и Творца своего познаша» [Там же: л. 155-156]. В данном случае реализуется антитеза реального телесного и метафорического душевного прозрения (связанного с богопознанием). То же противопоставление появляется в толковательной части гомилии. Пересказывая эпизод, автор дополняет его деталями, вкладывает дополнительные реплики в уста героев евангельской притчи. Так слепцы обращаются к Христу: «Вѣмы Творца д(у)шею да узрим Тя Бл(а)гаго очима» [Там же: л. 156]. После этих слов Господь дает слепцам зрение. Антитеза здесь позволяет показать, что телесное прозрение героев – следствие их веры, обретения душевного ведения-видения.

Однако тема веры не становится главной в Слове. Интересно, что адресатом проповеди являются не прихожане храма, а священство, и потому автор раскрывает тему «слепоты священнической».

Переход к обличительной части проповеди реализуется благодаря введению образа фарисея. Духовная слепота фарисеев трактуется не только как их неверие в Божественную природу Христа, но и как греховность («по строинам всякаго беззакония заблудиша и ослепоша» [Там же: л. 159]) и неспособность к предназначенному им служению (автор обращается к цитате из Евангелия «Они – слепые вожди слепых; а если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму» (Мф. 15:14)). Именно в этом, по мнению проповедника состоит и духовная слепота священства. Проявляется же священническая слепота в конкретных грехах, среди которых праздность и винопитие: «Оле слѣпоты пастырей лѣнивыхъ и пьянчивыхъ!» [Там же: л. 160].

Автор «Статира» не только описывает состояние духовной слепоты священства, но и показывает возможную перспективу духовного прозрения, то есть обретения способности понимать проблемы и потребности паствы и заботиться о ней. Автор показывает, что значение имеет не только вера слепцов, но и их молитвенный подвиг, и призывает слушателей подражать героям, прося Господа даровать исцеление: «И прошу Твоя благодати да Та мя наставитъ и вразумитъ угодная Тебѣ творити, и порученное ми стадо в законѣ Твоемъ водити». Молитва осмысливается как единственно возможный путь к «прозрению».

Подводя итог, отметим, что в проанализированной проповеди отразилось глубинное переживание автором внутренних нестроений в обществе, однако причину их он видит не в политике и не в социальных проблемах, а в нравственном упадке. Причину же духовной слепоты паствы автор «Статира» видит в частности в «слепоте» священнослужителей – именно их автор призывает к покаянию, закрепляя за ними функцию гармонизации общественных отношений.

Таким образом метафора слепоты в гомилетических текстах несет объяснительную и эмотивно-оценочную функцию, она, как и другие средства художественной выразительности, по замечанию Л. В. Левшун, используется проповедниками с целью «отнюдь не эстетической, а именно христианско-педагогической, просветительской» [Левшун, 2009: 35], однако, в том числе благодаря умелому вплетению в текст метафор, проповеди «Статира» обретают не только богословскую, но и художественную ценность.

Библиографический список

Левшун Л.В. О слове преображенном и слове преображающем: теоретико-аналитический очерк истории восточнославянского книжного слова XI–XVII веков. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2009, 896 с.

Соболева Л.С. Гимн семейной любви и гармонии в рукописном сборнике проповедей конца XVII века // Диалог со временем. 2020. Вып. 73. С. 254-270.

«Статир». Рукописный сборник проповедей XVII в. ГИМ. Собр. Румянцева, № 411, 815 лл.

ТЕМА ПРОДАЖНОЙ ЛЮБВИ В ПОВЕСТИ «ЯМА» А.И. КУПРИНА

THE THEME OF SELLING LOVE IN THE STORY «THE PIT» BY A.I. KUPRIN

Каширина Светлана Игоревна,
обучающийся,
КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: **Шереметьева О.А.**,
Старший преподаватель, КГПУ им. В.П. Астафьева

А.К. Жолковский, продажная любовь, А.И. Куприн, тема детскости, инфантильность.
Статья посвящена особенностям изображения продажной любви в повести «Яма» А.И. Куприна. Описываются причины их образа жизни и поведения, которые ведут к трагическим последствиям.

A.K. Zholkovsky, selling love, A.I.Kuprin, topos of childhood.
The article is devoted to the peculiarities of the image of corrupt love in the story «The Pit» by A.I.Kuprin. The article considers the topos of childishness, which is included in the classification of A. K. Zholkovsky.

В 1909 г. А.И. Куприн пишет повесть «Яма» о жизни продажных женщин, чтобы показать трагедию их жизни, определить корни этого зла, наметить пути борьбы с ним. С исторической точки зрения явление «продажной любви» практически во все времена оценивалось обществом отрицательно, в сфере права постоянно изменялось наполнение данного термина и законы, регулирующие деятельность «падших женщин». Образ «падшей женщины» появляется в литературных произведениях, начиная с античных времен.

Для анализа произведения А.И. Куприна была выбрана классификация знаменитого лингвиста и литературоведа – А.К. Жолковского. В своем приложении «Топос проституции в литературе» к книге «Бабель» дается полный перечень топосов, характерных для литературы, связанной с темой «продажной любви». Данная классификация была выбрана по следующим причинам: А.К. Жолковский дает полный и подробный список топосов, что позволяет наиболее точно и емко проанализировать произведение. Также можно отметить, что исследование творчества А.И. Куприна, касающегося темы «продажной любви», мало изучено в этом контексте, однако это представляет научный интерес.

По мнению А.К. Жолковского, очень часто в произведениях о «продажной любви» встречается тема детскости и незрелости главных героинь. Эта тема может разрабатываться фабульно, т.е. путем изображения реального детства в составе «истории проститутки», но чаще – фигурально, путем подчеркивания

инфантильности взрослых проституток. Детские черты сохраняются и в характере клиентов, причем «не только зеленых юношей, но даже и почтенных пятидесятилетних мужчин, почти дедушек» («Яма»; 230) (см. раздел 4) [1].

В повести «Яма» А.И. Куприна тема детскости раскрывается через две группы, одна из самых больших – приравнивание клиентов публичного дома к детям. Чаще всего «детскость» клиента реализуется через портретную и поведенческую характеристику: «Здесь бывают все: полуразрушенные, слюнявые старцы, ищущие искусственных возбуждений, и мальчики – кадеты и гимназисты – почти дети...» [2]. Данное описание посетителей публичных домов связано с понятием детскости через беспомощность, первобытность инстинктов. Детскость посетителей указывает на неорганичность нахождения в публичных домах людей данного возраста; показано нравственное разложение общества, в котором практически дети посещают дом терпимости.

Чаще всего мы видим описание клиентов публичного дома глазами самих «падших женщин», но иногда встречается «детскость» в описание и со стороны автора. Так, одна из героинь произведения, описывает клиента следующим образом: «Женя вспыхивает и отвечает с непритворной горечью: – Да! Еще бы! Тебе везет!.. У тебя все самые лучшие гости. Ты с ними делаешь, что хочешь, а у меня все – либо старики, либо грудные младенцы. Не везет мне. Одни сопливые, другие желторотые. Вот больше всего я мальчишек не люблю. Придет, гаденыш, трусит, торопится, дрожит, а сделал свое дело, не знает, куда глаза девать от стыда. Корчит его от омерзения. Так и дала бы по морде. Прежде чем рубль дать, он его в кармане в кулаке держит, горячий весь рубль-то, даже потный. Молокосос! Ему мать на французскую булку с колбасой дает гривенник, а он на девку сэкономил. Был у меня на днях один кадетик. Так я нарочно, назло ему говорю: «На тебе, миленький, на тебе карамелек на дорогу, пойдешь обратно в корпус – пососешь». Так он сперва обиделся, а потом взял. Я потом нарочно подглядела с крыльца: как вышел, оглянулся, и сейчас карамельку в рот. Поросенок!» [2]. Еще одна героиня так же сравнивает клиента с ребенком: «– Вот так штука! Скажите, младенец какой! Таких, как вы, Жорочка, в деревне давно уж женят, а он: «Как товарищ!» Ты бы еще у нянюшки или у кормилки спросился! Тамара, ангел мой, вообрази себе: я его зову спать, а он говорит: «Как товарищ!» Вы что же, господин товарищ, гувернан ихний?» [2]. Данное описание помогает увидеть отношение самих «падших женщин» к своим посетителям. «Детскость» клиентов чаще всего связывается с первым посещением молодых людей публичного дома, это действие сопровождается стыд, страх, отвращение и тд. «Падшие женщины» иронизируют и смеются над «кадетиками», которые сами не понимают и боятся того места, в которое пришли. Своим «несерьезным» поведением такие клиенты вызывают неприятие и насмешку у обитательниц публичного дома.

А.И. Куприн дает описание, связанное с «детскостью» только два раза, но именно в них «детскость» связана с проявлением глубинных эмоций: «Полудетый Коля вдруг бросил свой туалет, сел на кровать около Женьки и, закрыв

ладонями лицо, расплакался искренно, совсем по-детски...». / «Петров сидел на стуле одетый, но весь красный, суровый, с надутыми по-детски губами, с опущенными глазами» [2].

Вторая группа связана с приравниванием самих «падших женщин» к детям, через это показывается их незащищенность и открытость к любым невзгодам и оскорблениям, яркость реакции на все происходящее. Одно из описаний «падших женщин» А.И. Куприна выглядит так: «Такая навязчивость входила в круг их негласных обязанностей. Между девушками существовало даже какое-то вздорное, детское, странное соревнование в умении «высадить гостя из денег», – странное потому, что они не получали от этого никакого барыша, кроме разве некоторого благоволения экономки или одобрительного слова хозяйки. Но в их мелочной, однообразной, привычно-праздной жизни было вообще много полуребяческой, полуистерической игры» [2].

Почти во всех описаниях поведении или внешности обитательниц падшего дома у А.И. Куприна проявляется топос «детскости»: «Она жива, суетлива, любопытна, во все лезет, со всеми согласна, первая знает все новости, и если говорит, то говорит так много и так быстро, что у нее летят брызги изо рта и на красных губах вскипают пузыри, как у детей». / Свежее веснушчатое лицо Любы приняло кроткое, почти детское выражение, а губы как улыгнулись во сне, так и сохранили легкий отпечаток светлой, тихой и нежной улыбки». Данные описания показывают живую непосредственность женщин и душевную чистоту, которую они сумели сохранить в трудных жизненных обстоятельствах [2]. Многие поведенческие характеристики «падших женщин» связаны с умственной характеристикой, чаще всего акцентируется внимание на том, что они в своем развитии остановились на «детском уровне»: «Ее умственное развитие, ее опыт, ее интересы так и остаются на детском уровне до самой смерти, совершенно так же, как у седой и наивной классной дамы, с десяти лет не переступавшей институтского порога, как у монашенки, отданной ребенком в монастырь» [2].

Еще один пример: «Так, например, Лихонин ни за что не хотел примириться, обучая ее арифметике, с ее странным, варварским, дикарским или, вернее, детским, самобытным способом считать» [2].

Другой пример показывает «падшую женщину» как человека, которой не приспособлен к обычной жизни, не умеет выполнять функцию взрослого: «Она была нерасчетлива и непрактична в денежных делах, как пятилетний ребенок, и в скором времени осталась без копейки, а возвращаться назад в публичный дом было страшно и позорно» [2].

В конце произведения «Яма» А.И. Куприна еще раз подчеркивается трагическая судьба всех женщин, находившихся в публичном доме, идет указание на их детскую наивность и незащищенность: «И все эти Генриетты Лошади, Катьки Толстые, Лельки Хорьки и другие женщины, всегда наивные и глупые, часто трогательные и забавные, в большинстве случаев обманутые и исковерканные дети, разошлись в большом городе, рассосались в нем». [2]

Таким образом, трагическая судьба всех женщин, находившихся в публичном доме, связана с их психологической незрелостью, выражающейся в детской наивности и незащищенности. А.И. Куприн акцентирует внимание на том, что девушки, проживающие в публичных домах, вовлекались в профессию совершенно юными, поэтому их психологическое развитие останавливалось на детском уровне, чтобы реальность каждого дня доставляла меньше боли. А общество причинило и продолжало причинять травмы этим «маленьким детям», которые погрязли в «яме» и никак не могли выйти из нее в силу своей незрелости.

Библиографический список

Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Москва. “Carte Blanche”. 1994. А.К. Жолковский. Гл. 1-7, приложение I, 1994.

Куприн А.И. Собрание сочинений в шести томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. V. 796 с.

ПРОБЛЕМА НИГИЛИЗМА И ВЕРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА («В ОВРАГЕ» И АНТИНИГИЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО)

THE PROBLEM OF NIHILISM AND FAITH IN THE WORKS OF F.M. DOSTOEVSKY AND A.P. CHEKHOV («IN THE RAVINE» AND THE ANTI-NIHILISTIC POSITION OF F.M. DOSTOEVSKY)

Овчинников Андрей Германович,
старший преподаватель,
СУНЦ УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Theodicy, naturalism, pantheism, nihilism.

В статье рассматривается антинигилистическая позиция в романах Достоевского и восприятие нигилизма в рассказе А. П. Чехова «В овраге». Чехов всегда являлся идеологическим оппонентом Достоевского, склонным рассматривать человека не через призму христианской антропологии, а с точки зрения натурализма, что в целом демонстрирует и подход к показу человека в рассказе «В овраге». В том же дискурсе интерпретируется и позиция нигилистического разрыва с верой в рассказе. Однако в ходе анализа выявляется определенное сходство писателей в интерпретации зависимости нравственности от веры в связи с теодицеей, включающей неохристианские, в частности, пантеистические элементы.

Theodicy, naturalism pantheism, nihilism.

The article considers the anti-nihilistic position of Dostoevsky and the perception of nihilism in the short story by A.P. Chekhov «In the Ravine.» Chekhov always was an ideological opponent of Dostoevsky, inclined to consider a person not through the prism of Christian anthropology, but in terms of naturalism. That generally demonstrates the way of the showing a person in the short story «In the Ravine.» In the same discourse, the position of the nihilistic break with faith in the story is interpreted. However, the analysis reveals a certain similarity between these writers in the interpretation of the dependence of morality on faith in connection with the theodicy, which includes neo-Christian, in particular, pantheistic elements.

О сложном отношении А.П. Чехова к Ф.М. Достоевскому хорошо известно. В литературоведении в целом сложилось мнение, если не об однозначно «великом противостоянии» (М. Громов), то, во всяком случае, сложном споре-диалоге двух писателей. Действительно, в пантеон великих писателей Чехова Достоевский не входил, судя по откликам на произведения писателя, Чехов относился к нему, мягко говоря, настороженно, не без критики. Вместе с тем Чехов как будто и не мог жить без своего антипода. Он хорошо знал творчество великого предшественника, постоянно, хотя и часто с иронической оценкой,

упоминал его имя в произведениях, придумывал различные пародии на его героев. Различные параллели и переклички художественных миров писателей выявлялись в литературоведческой литературе: в работах Г. Бердникова, М. Громова, Р. Назирова, В. Катаева и др.

В рассказе «В овраге» (1900) А. П. Чехов, по-своему интерпретируя «достоевскую» проблему нигилизма и веры, оказывается, при всем общем разрыве с великим предшественником, в чем-то близок ему. В человечески ничтожном мире чеховского рассказа люди живут просто, как живется, без каких-либо идей или представлений о добре, общем благе, Боге. Они только с усердием охраняют свой скучный, эгоистически замкнутый мирок на дне оврага – мир своих интересов, своей наживы. Герои чеховского рассказа, в целом похожие на героев писателей-натуралистов типа Э. Золя, не имеют ничего общего с идейными нигилистами Достоевского, которые провозглашают свой бунт против Бога и морали во имя некоего «нового мира», новых ценностей. Вместе с тем идея нигилистического ничтожения Бога, морали, человечности довольно ясно прорисовывается в рассказе. Некоторые герои переживают эту идею в своем сознании. Так, из разговора с Анисима Варварой мы узнаем, что Бога нет, потому что никто в него не верит, а в церковь ходят просто для проформы, и всякий человек живет просто: «кто к чему приставлен» [Чехов 1977: 159-160], то есть в соответствии с утилитарным целеполаганием. Чехов поднимает проблему обезбоженного мира по-своему, не так, как Достоевский, оригинальной метафизики веры, как у Достоевского, у него нет. Достоевский писал: «Нравственность и вера одно, нравственность вытекает из веры, потребность обожания есть неотъемлемое свойство человеческой природы. <...> А чтоб было обожание, нужен Бог» [Достоевский 1980: 174].

Чеховский подход к связи Бога и морали не метафизический, а скорее психологический. У Достоевского абсолютное, высшее воплощение человеческой нравственности – «сияющая личность Христа», это есть тот нравственный идеал, к которому человек должен стремиться, и для этого нужна именно вера. Чехов говорит о том, что в нигилистическом мире, где утрачен *какой бы то ни было нравственный идеал*, утрачен и Бог; поскольку не поддерживаются нравственные смыслы, идеалы, не нужна и вера, она превращается в обрядовый культ «на всякий случай», в язычество. В отличие от Достоевского, у которого гордому, возомнившему о себе разуму Богочеловека всегда есть идеологические оппоненты, у Чехова человек, оставленный без нравственных смыслов, идеалов, неизбежно опускается на дно Уклеева – в пучину расчетов, а не смыслов, в пучину утилитаризма. Но и у Чехова есть свое и в то же время в чем-то очень близкое Достоевскому обоснование Бога. В этом смысле своеобразным героем-антиподом жестокого мира в рассказе выступает поденщица Липа. Это единственный персонаж в рассказе, кто в состоянии своей наивной интуицией распознать, где свет, а где тьма. Религиозное осознание мира героиней появляется в рассказе в связи с переживаниями Липы по поводу мрачного, жестокого «дна» Уклеева, заложниками которого они с матерью оказались. В момент отчаяния им в то же время кажется, «что кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит всё,

что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, всё же ночь тиха и прекрасна, и всё же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и всё на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» [Чехов 1977: 166].

По Чехову, Бог нужен человеку, потому что он дает надежду слабым – надежду на утешение, минуту внутреннего нравственного превосходства над жестокой неправдой жизни. Вместе с тем Бог, правда и красота сливаются и у Чехова, как и у его идеологического оппонента Достоевского, поскольку, как показал В. Зеньковский и вслед за ним Т. В. Кузубова, в христианстве Достоевского присутствовали неохристианские, в частности, пантеистические элементы: Достоевский в своем оправдании мира всегда исходил из признания красоты, гармонии мироздания одним из доказательств Бога. [См.: Зеньковский 1991: 112; См. также: Кузубова 2001: 273-280]. Чехов так же считает, что красота этого мира, в том числе естественная красота жизни, не требует каких-либо специфических оправданий религиозного, философски умозрительного или идеологического характера, это просто есть и проявляется в красоте природы, в улыбке ребенка, в песне, которая поется. Здесь, в этом знаменитом оправдании мира красотой («Красота спасет мир») вечные оппоненты – Достоевский и Чехов – сливаются. Нигилистическое же отталкивание от всего сверхценного, по Чехову, – это не следствие идеологических оправданий возомнившего о себе разума, а скорее, способ избавиться от высших моральных обязательств перед миром и людьми, упрощение ценностного мира, что приводит к духовной деградации человека, превращению его в утилитарный продукт среды.

Библиографический список

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 20. Л., 1980. 432 с.

Зеньковский В.В. Проблема красоты в мирозерцании Достоевского // Искусство кино. 1991. № 11. С. 108-116.

Кузубова Т.С. Метафизические миры Достоевского и Ницше. Екатеринбург, 2001. 309 с.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 18 т. Т.10. М., 1977. 495 с.

СЮЖЕТЫ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ В ПИСЬМАХ МОЛОДЫХ ЛЮДЕЙ (1960-е гг.)

PLOTS OF SOVIET FILMS IN LETTERS OF YOUNG PEOPLE (1960S)

Никандрова Алена Владимировна,
обучающийся,
УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Научный руководитель: Граматчикова Н.Б.,
канд. филол. наук, Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург;
УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Молодежь, «оттепель», письма, переписка, советские фильмы.

Материалом для работы послужила переписка Никандрова Николая Александровича и Шичевой Лилии Петровны в течение пятилетней службы Николая в Морфлоте (1962-1966 гг.) Анализ переписки позволяет сделать вывод о том, что кинематограф активно формировал модели поведения, которые служили ориентирами молодому поколению. Обсуждение сюжетов фильмов и проецирование происходящих в них событий на реальную жизнь позволяет говорить о коммуникативной востребованности кинематографических сюжетов и образов.

Youth, «thaw», letters, correspondence, Soviet films.

The material for this work was the correspondence between Nikolai Alexandrovich Nikandrov and Lilia Petrovna Shicheva during Nikolai's five-year service in the Morflot (1962-1966). Analysis of the correspondence allows us to conclude that the cinema was actively forming models of behavior that served as guidelines for the younger generation. Discussion of the plots of films and the projection of the events taking place in them on real life allows us to talk about the communicative demand for cinematic plots and images.

Личные письма представляют собой яркий пример документа эпохи, так как благодаря текстам писем мы можем реконструировать систему взглядов, норм и представлений человека, оценить степень его погруженности в новостной и культурный контекст. В нашей работе мы исследуем функциональный аспект обращения к сюжетам фильмов в письмах.

Материалом для работы послужила переписка Никандрова Николая Александровича (1942–2020) и Шичевой Лилии Петровны (1942 г.р.) в течение пятилетней службы Николая в Морфлоте (с 1962 г. по 1966 г.). Вся переписка насчитывает около 500 писем.

Следует определить, в чем особенности частного письма по отношению к другим эго-документам. Среди основополагающих черт частного письма как типа текста, вслед за А.В. Бояркиной, можно выделить «ориентированность на устную речь, повышенную эмоциональную насыщенность текста, важнейшую

роль фактора адресата в формировании языковых показателей разновидностей частного письма» [Бояркина 2009: 148].

Поскольку частное письмо адресовано известному автору, конкретному читателю, адресат во многом определяет и круг тем, которые затрагиваются в письмах. Безусловно, большинство тем, которые затрагиваются в переписке наших героев, касаются повседневной жизни, изменяющейся окружающей действительности и личных переживаний, связанных с личностным становлением. Однако молодые люди обсуждают и проблемные темы, которые поднимались в просмотренных фильмах. Такими темами, требующими обсуждения, обычно выступали вопросы любви и дружбы, сохранения чести, принципы выстраивания собственного видения модели семьи. Сосредоточимся на образцах кинематографической продукции, упоминаемых авторами писем.

Сюжеты просмотренных Лилией и Николаем фильмов играют важную роль в формировании их взглядов на мир, позволяют размышлять самим и вызывать друг друга на обсуждение той или иной темы. «Киноискусство, находившееся под жестким государственным контролем, было призвано направлять и воспитывать советского человека в духе коммунистических идеалов и ценностей, пропагандировать советский образ жизни, соответствующую модель поведения в обществе и семье», говорит О.А.Огородникова [Огородникова 2018: 61]. Нередко, однако, тема может показаться экзотической для реалий 1960-х гг.: «Вчера вечером я смотрел <...>»Иванна» и «Обманутые». Знаешь ведь монахини не могут смотреть на молодых людей, тем более любить. Но вот случилось, что молодая монахиня полюбила учителя и он ее тоже. <...> Все-таки одна из них уговаривает ее бежать. Она сама раньше любила, имела сына...<...>Любовь украшает жизнь, делает ее светлой, счастливой, радостной» (Николай Никандров, письмо от 10.03.63).

Фильм о «запретной любви» провоцирует Николая сформулировать вывод о необходимости любви в жизни каждого человека вне зависимости от того, кем он является. Истинную любовь, по его словам, стоит найти и оберегать. Очевидно, что подобные мысли, высказанные в письме, адресованном любимой девушке, выполняют роль тестирующего «запроса» относительно разделяемых или нет ценностей.

Любовь признается в советском художественном дискурсе важной и необходимой частью жизни, однако «концепт «любовь» в полном объеме его физической и духовно-психологической стороны обладает ускользающим содержанием» [Круглова 2006:241]. Не имея перед собой наглядных моделей поведения, кроме тех, которые предоставляло им окружающее общество, молодые люди вынуждены формировать их самостоятельно, с помощью фильмов, что и делает Николай.

Ранее, чем у Николая, тема «запретного» в любви поднимает Лилия. Она вводит ее через пересказ популярных в то время фильмов антирелигиозной тематики: «Вечером с мамой сходили в наш клуб в кино «Грешница» на антирелигиозную тему в то же время и смешное и очень переживательное. Там есть один артист который вызывал смех мама метко его охарактеризовала назвав «кислогубым». Эта характеристика подходит в том случае, когда его жена не пускает вместе с ней спать и он кричит возмущенный: «Я муж ей или не муж!». И бежит по комнате в одних подштанниках» (Лилия Шичева, письмо от 13.12.62).

Пересказывая комедию и цитируя материнский комментарий, Лилия делится очень важной, волнующей ее темой: брачных отношений и связанного с ними «супружеского долга». Вся композиция этого письма организована вокруг беспокойства Лилии о замужестве. Лилия вводит в повествование отступления, но неотступно вновь и вновь возвращается к волнующей теме. Таким образом, в письме происходит своеобразная «разрядка» напряженной для Лилии темы, подобно тому, как это происходит в фильме: недовольный муж изображен комически, что разбавляет серьезность пересказанного Лилией эпизода для понимания брака.

Обсуждение сюжетов фильмов позволяет Лилии и Николаю формировать совместные представления о том, какой должна быть семья, о том, каким должно быть воспитание детей. Николай пишет Лилии: «<...> ходили на фильм «Неприкасаемая»<...> Многие женщины выходили с заплаканными глазами,<...> до сих пор можно делать из него поучительные выводы многим родителям, у которых имеются неродные дети. <...> Нужно воспитывать так, чтоб не чувствовалось никакой разницы. Не отравлять детский организм разными упреками и колкостями, которые, как ржавчина, разъедают душу и впоследствии оставляют глубокий след. <...> картина на меня оказала огромное влияние, заставила оглянуться назад» (Николай Никандров, письмо от 04.09.63).

Сюжет фильма отозвался в сердце Николая, поскольку ситуация, описанная в фильме, знакома ему: он рано потерял мать, его воспитывали отец с мачехой, у которой были свои дети. На основе вызванных фильмом воспоминаний и чувств Николай выстраивает свою концепцию правильного воспитания, утверждает необходимость воспитывать всех детей с одинаковой любовью. В этом мы видим проецирование детского опыта на «взрослый» аспект семейной жизни.

Таким образом, обсуждение сюжетов фильмов позволяет Лилии и Николаю не только поддерживать общение друг с другом, но и глубже узнавать друг друга, формировать круг ценностей и представлений, развивать свои отношения. Оба автора, и Лилия, и Николай, проецировали сюжеты обсуждаемых фильмов на реальную жизнь, что говорит о том, что для молодых людей времен «оттепели» кинематограф стал одним из главных источников, транслирующих правильные и осуждаемые модели поведения и формирующих необходимые ценности и убеждения.

Источники

Никандров Николай Александрович, письма от 10.03.1963, от 04.09.1963.

Шичева Лилия Петровна, письма от 13.12.1962, от 01.07.1963.

Библиографический список

Бояркина А.В. Типологические характеристики частного письма (на материале немецкоязычных текстов) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Вып. 3. 2009. С. 145-150.

Круглова Т.А. Травма первой любви, или советская инициация (на материале кинематографа) // Известия Уральского государственного университета, 2006. С. 238-254.

Огородникова О.А. Кино в повседневной жизни советского человека (1950-1960-е годы) // Вестник МГПУ, 2018. С. 58-64.

ГЕТЕРОТОПИЯ В РОМАНЕ Д. ГЛУХОВСКОГО «ТЕКСТ»

HETEROTOPY IN DMITRY GLUKHOVSKY'S NOVEL «TEXT»

Бипперт Мария Артуровна,
обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: Полуэктова Т.А.,
канд. филол. наук, доцент, КГПУ им. В.П. Астафьева

Гетеротопия, пространство, Глуховский, «Текст», М. Фуко, утопия, Москва.

В статье рассматривается понятие «гетеротопия», введенное Мишелем Фуко, на примере романа Д. Глуховского «Текст». Дается характеристика «иным пространствам» в романе, указывается, каково их место в пространственно-временном поле текста. Гетеротопия в статье рассматривается и как реальное место, наделенное характерными только ему чертами, и как пространство субъективного восприятия героя. Основной целью статьи является выявление гетеротопичных пространств и их черт в романе.

Heterotopy space, Glukhovsky, Text, M. Foucault, utopia, Moscow.

The article examines Michel Foucault's concept of «heterotopy» in the Dmitriy Glukhovsky's novel «Text». The material characterizes the “other spaces” in the novel, indicates their place in the space-time part of the text. Heterotopy is viewed as a real place with features characteristic only of it, and as a space of the character's subjective perception. The main article's purpose is to identify heterotopic spaces and their features in the novel.

В современной гуманитарной науке особое внимание начали уделять исследованию пространства и места. Этот процесс получил наименование «пространственный переворот». Он сделал актуальным понятие «гетеротопии», введенное французским философом Мишелем Фуко в 1966 году в книге «Слова и вещи» и затем раскрытое в радиовыступлении.

Мишель Фуко классифицировал места, которые «вырывают» нас из повседневности и соотносятся сразу со многими местоположениями. Философ делит их на две категории: утопии – «места без реального места», «в высшей степени нереальные места», и гетеротопии – это реально существующие, действительные, относящиеся к институциональной сфере общества «другие места», которые являются в то же время фактически осуществлёнными утопиями. Фуко отмечает несколько позиций, связанных с гетеротопией:

- любая культура создает гетеротопии;
- гетеротопия функционирует внутри культуры, соответственно, изменчива;
- гетеротопия может помещать в одном реальном месте несколько несовместимых пространств;
- гетеротопия проявляется в полной мере, когда люди оказываются в «разрыве» с их традиционным временем;
- роль гетеротопии – создать иллюзорное пространство, которое избличает реальное пространство как еще более иллюзорное [Кулькина 2019: 10].

Термин гетеротопия всё чаще получает свою реализацию в художественной литературе. Например, можно отметить такие произведения отечественной и зарубежной литературы, как «Москва – Петушки» (1970) В.В. Ерофеева, «Англия, Англия» (1946) Дж. Барнса, сборник «Нью-йоркская трилогия» (1987), «Измышление одиночества» (1982) П. Остера, «Бархатные колготки» С. Уотерс и мн. др.

Не является исключением и роман «Текст» (2017) отечественного писателя Д. Глуховского, построенный на принципах гетеротопии.

В Москву 2016 года, после семилетнего тюремного заключения за подкинутые наркотики в клубе «Рай», возвращается бывший студент-филолог Илья Горюнов. Он не может отождествлять столицу прошлого и столицу настоящего. Для него все изменилось, даже родной дом уже не тот, ведь его мать умерла за день до его прибытия. Вследствие ряда обстоятельств Илья становится обладателем смартфона своего обидчика, полицейского Петра Хазина, и начинает жить чужую жизнь.

В отличие от утопий, анализ гетеротопий (реально существующих «иных пространств») выполняет не только исследовательскую, но и социально-критическую функцию: он делает видимым маргинальное – скрытую (иную) сторону социальной действительности [Бедаш 2010: 142]. Так, в «Тексте» гетеротопичными пространствами являются:

– тюрьма – место, в котором реальность перестает быть таковой, это отдельный мир, с присущим только ему хронотопом: «А колония безвременью учит» [Глуховский 2017: 9];

– квартира Ильи, так как является пространством, определяющим мотивацию поступков главного героя, именно в этом месте умерла его мать, что послужило «толчком» для смены эмоционального состояния Ильи: «Да и нет никакого завтрашнего дня...» [Глуховский 2017: 23];

– клуб «Рай», ставший местом выявления несовершенств одного из органов исполнительной власти (гетеротопия формирует сюжет, а клуб становится отправной точкой для изменения других пространств и для раскрытия образа главного героя): «Клуб был чем-то обратным от земной жизни; может, и раем, а что?» [Глуховский 2017: 35];

– современная Москва, которая сопоставляется главным героем с утопичной для него Москвой 2009 года: «Москва стояла сейчас как голое ноябрьское дерево – влажная, темная; раньше она была обросшая яркими вывесками киосками <...> – а теперь посуровела, стряхнула с себя разноцветицу, разделась до гранита» [Глуховский 2017: 8].

Экзистенциальный смысл в определении квартиры Ильи заключается в том, что её можно сравнить с кладбищем и тюрьмой одновременно (оба этих места являются локусами гетеротопии у Фуко), происходит оцепенение жизни в замкнутом пространстве – мать умерла, а сваренный ею суп продолжает стоять на плите: «...квартира выдохнула ему в лицо спертый кухонным воздухом: щами и чем-то лежалым» [Глуховский 2017: 266]. И главный герой в этой квартире ощущает себя не как дома, а чужим, гостем, «растягивая» этот суп, как время, которое должно закончиться. В этом проявляется одна из главных черт гетеротопии – система одновременной открытости и замкнутости. Для Ильи существует

палитра вариантов развития событий, но в то же время она ограничивается неделей его существования, посвященной жизни чужого человека.

То, что кажется реальным в гетеротопии, на самом деле является параллельным реальным миром, отражающим действительность в той мере, которая необходима для того, чтобы выстроить пространство гетеротопии. Фуко использовал метафору с зеркалом для объяснения данного эффекта: оно существует в качестве предмета, но отражаемого им пространства в реальности нет. Эта же метафора используется Д. Глуховским в романе по отношению к тюрьме: «Отбыл семь лет в зазеркальном отражении Москвы» [Глуховский 2017: 25]. Тюрма и время, проведенное там, не отображаются как реальные, значимые единицы, это то, что существовало, но не принимало Илью.

Гетеротопии часто связаны с разрывом обычного течения времени, его субъективного восприятия. В «Тексте» Москва в сознании главного героя существует в разломе времени, Илья соединяет разнородные объекты, пытаясь сопоставить два, чужеродных для него, пространства: «Пойти бы на живопись и скульптуру. Писать Москву с крыш, писать Москву старую против Москвы новой...» [Глуховский 2017: 196]. Город для него изменился не только внешне – вследствие изменения мироощущения, поменялось его восприятие. Москва из прошлого уже не существует в реальности, а Москва из настоящего не является для Ильи тем местом, в котором он хочет и может существовать: «Москва Илье была мачехой, Москве на Илью было насрать» [Глуховский 2017: 313].

В восприятии Ильи Москва 2016 года – это ирреальное пространство, которое не может отождествляться с мегаполисом из его прошлого, где его жизнь «кипела», а находясь в «собянинской» Москве он чувствует себя иным. В новом пространстве его социальное взаимодействие, его модели поведения не соотносятся с общепринятыми нормами. Тогда он был студентом, а сейчас является никем, в отличие от представителя власти, который изменил его жизнь.

В контексте романа гетеротопию можно назвать антитезой реальности, а также пространством, наполненным действиями, которые сосредотачивают внимание на изменении в мировоззрении героя.

Гетеротопии служат своего рода лакмусовой бумагой, которая делает зримыми социальные несовершенства, часто являющиеся субъективным восприятием. Так, анализируя пространства «новой» Москвы в романе, а также тюрьмы, квартиры и клуба, можно раскрыть механизмы организации общества в сопоставлении с существованием одного человека. Гетеротопия в романе Д. Глуховского предстает как альтернативное пространство, отделенное от реального мира, имеющее с ним прочную связь, обличающее его.

Библиографический список

Бедаш Ю.А. Гетеротопия как практическая философия // Практизация философии: современные тенденции и стратегии. Вильнюс, 2010. С. 139–150.

Глуховский Д.А. Текст: [роман]. М.: Изд-во АСТ, 2017. 320 с.

Кулькина В.М. Пространства и смыслы в прозе Пола Остера: аналитический обзор. М.: РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. отд. литературоведения, 2019. 102 с.

ЛОКУС РЕСТОРАН/КАФЕ В СЮЖЕТНОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ В.П. АКСЕНОВА «АПЕЛЬСИНЫ ИЗ МАРОККО»

LOCUS RESTAURANT/CAFE IN THE PLOT STRUCTURE OF NOVEL «ORANGES FROM MOROCCO» BY V.P. AKSENOV

Климович Анна Олеговна,
аспирант, НГПУ им. К. Минина

Научный руководитель: Дзюба Е.М.,
доктор филол. наук, профессор,
НГПУ им. К. Минина

Литература «оттепели», В. П. Аксенов, локус кафе/ресторана, сюжетная ситуация, мифологизация, хронотоп, ценностные ориентации.

В статье анализируется сюжетная ситуация посещения героями ресторана («столовая ресторанный типа «Маяк») в контексте формирования «мотива пути» в целом и по отношению к образам конкретных персонажей.

При анализе сюжетной структуры подчеркивается, что в повести «Апельсины из Марокко» формируются принципы организации сюжета, характерные для романного хронотопа. Формируемые оппозиции «чужое – свое», «ирреальное – реальное» осмысливаются с точки зрения динамики сюжета. Отмечается ключевая роль события, связанного с доставкой апельсинов, которое рассматривается как основное условие появления ирреального, мифологизированного пространства.

Рассматриваются приемы мифологизации пространства севернойстройки и локуса бара/ресторана. Одновременное присутствие героев в «столовой ресторанный типа «Маяк» оценивается в работе как кульминация сюжета, а локус «Маяка» как особый хронотоп.

Literature of the «thaw» period, V. P. Aksenov, the locus of the cafe/restaurant, the plot situation, mythologization, chronotope, value orientations.

In the article the storyline of the characters visiting the restaurant («restaurant-type dining room «Mayak») is analyzed in the context of developing “path motive” in general and also in regard to specific characters.

Through the analysis of the structure, it is worth noting that in the novel «Oranges from Morocco» the principles of forming the plot are formed, specific to novelistic chronotope. Developing oppositions such as “other – self”, “unreal – real” are developing from the point of view of the storyline. Events are the key components, which are the essential conditions for the emergence of the unreal, mythologized space.

Mythologized space mechanisms of northern construction and locus of bar/restaurant are explored. Characters’ presence in the restaurant/eatery «Mayak» at the same time is seen in the novel as the culmination of the plot, while locus of «Mayak» is seen as a unique chronotope.

Повесть Василия Аксенова «Апельсины из Марокко» реализует типичную для писателя тематическую формулу, характеризующуюся включением в повествование «чужого» пространства и «мотива пути», выступающих, как «тотальная объединяющая сила» [Куприянова 2007: 9]. В «Апельсинах из

Марокко» «мотив пути», модифицируясь в сюжетах отдельных персонажей, организует их движение к единому центру – посещению «столовой ресторанного типа «Маяк», торгующей апельсинами навывнос. «Путешествие» героев в поселок Талый за апельсинами, прибывшими из жаркой страны Марокко, – является одним из условий конструирования мифологизированного пространства.

Сначала все герои повести в силу различных обстоятельств оказываются в исключительных условиях северной стройки. По словам Л. Аннинского, Аксенов в «Апельсинах из Марокко» «вынимает жало внешнего эпатажа» [Аннинский 1965: 23], помещая своих героев в пространство северной стройки, тем самым усиливая дистанцию с большой землей. «Чужое» пространство, находящее вне пределов города, осмысливается в повести как квинтэссенция «оттепельной» действительности: стройки, поиски нефти, рыболовный/зверобойный промысел. Прием изоляции персонажей в условиях пустого, обособленного от привычной среды, пространства вызывает ассоциации с космогоническими сюжетами. Герои повести преобразуют хаос в душе и мироздании в космос новой реальности: «Когда-нибудь, и, может быть, скоро, эта площадь станет ровной, и ветер будет завивать снег на ее асфальте, красивые высокие дома окружают ее, а в центре будет стоять большой гранитный памятник Ильичу, а пока что эта площадь не имеет названия, она горбата, как край земли, и пустынна» [Аксенов 2017: 425].

Основным принципом организации повествования является своеобразный дневник нескольких персонажей, который фиксирует события их жизненного пути. Повествование ведется в форме внутренних монологов пяти персонажей, воплощающих субъективное реально-историческое пространство и время, индивидуальное для каждого. Подобный способ повествования, организующий множественное пересечение сюжетных линий, существенным образом влияет на структуру повести, делает ее похожей на роман. Следует заметить, что такое, по выражению современного исследователя, «перекрестно-цепочное изображение событий», также соответствует романному хронотопу [Харитонов 1993: 48].

Объединяющим элементом в судьбах всех персонажей повести выступает сюжетная ситуация посещения героями пространства ресторана/кафе. «Столовая ресторанного типа «Маяк» представляет собой «длинное одноэтажное здание, которое окружала довольно подвижная очередь» [Аксенов 2017: 447]. Постоянное движение толпы вне ресторана противопоставляется статичности внутреннего пространства, тем самым формируется оппозиция внешнего хаоса и уюта, присущего описываемому локусу: «В столовой был уют, народу немного. <...> Все было так, как будто снаружи никто и не дрался, как будто там и очереди нет никакой» [Аксенов 2017: 473]. Подобный контраст усиливает мифологизацию и позволяет рассматривать локус ресторана/кафе как особое функциональное поле, которое, согласно Ю.М. Лотману, обнаруживает «твердую приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий» [Лотман 1988: 253].

Пространство «Маяка» осмысливается как особое пространство даже в условиях северной исключительности. Оно контрастирует не только с условиями северного рабочего поселка, но и с прошлой жизнью героев. Герои вспоминают

свою прошлую жизнь, в которой посещения кафе/ресторанов воспринимаются как своего рода «верстовые столбы» их судеб. Так, Людмила Кравченко осмысливает прежнюю работу в привокзальном буфете Краснодара как унижительное занятие, а локус осмысливается ей как «чужой», как место потенциального насилия. Отвращение вызывают воспоминания о посетителях, оставлявших «мерзкие кучки винегрета с натыканными в него окурками» [Аксенов 2017: 417].

Пространство буфета-ресторана, несущее в себе опасность, выступило катализатором для побега героини от окружающей действительности, целью которого становится мифологизированное пространство Дальнего Востока или Сибири, которое романтизируется с помощью мечты о «высоком светлоглазом моряке».

Развязка любовного конфликта происходит в «Маяке», куда Людмила приходит с Виктором Колтыгой. Герои мечтают о новом мире, который они смогут сотворить сами: «Здесь все изменится. Вы найдете нефть, а мы построим красивые города» [Аксенов 2017: 483]. Мифологический образ далекой северной земли оформляется с помощью топосов рая, райских кущ, где будут расти свои апельсины, а Людмила и Виктор в диалоге именуется Адамом и Евой. Таким образом космогонический сюжет (в дневнике Людмилы) дополняется актуализированным Аксеновым в «оттепельное» время «мифом о первостроительстве», как важной составляющей советской идеологии [Куприянова 2007: 13].

«Маяк» во многом уступает комфорту и сервису иных подобных локусов, известных героям, но именно он аккумулирует в себе ощущения персонажей, сопряженные для них с категорией «счастье», позволяет дистанцироваться от житейских проблем.

Вспоминая о своем прошлом, Виктор упоминает ресторан «Уссури» в Хабаровске, где собирались сплошные «фотокорреспонденты», и коллекцию различных сувениров из ресторанов/кафе: «меню на трех языках из московского «Савоя», вилка из «Золотого рога» во Владивостоке, рюмка из магаданского «Севера» [Аксенов 2017: 484]. Названия ресторанов позволяют проследить жизненный путь героя, уехавшего из Москвы на Север. «Маяк» в сюжете героя занимает особое место, которое позволило ему окончательно разрешить внутренний конфликт, обрести близость и любовь. В финале повести Виктор говорит, что это был лучший вечер в его жизни.

Значимость локуса кафе определяется его социокультурной функцией так называемого «третьего места». По словам Р. Ольденбурга, это особое неформальное место для встреч «ставит на паузу гонку конкурентной борьбы и изнуряющий стресс земного мира» [Ольденбург 2014: 27]. В отличие от иных сфер общественной жизни героев, локус ресторана/кафе создает условия для разрешения конфликтов и различных событийных комплексов повести.

Амбивалентность пространства кафе подчеркнута по отношению к образу Корня – Валентина Костюковского. После важного в сюжетной линии события – звонка отца-профессора, герой посещает кафе «Утес», которое ассоциативно соотнесено с ощущением позора, унижения. Кафе «Утес» воспринимается героем как локус одиночества, неприкаянности. Он стыдится увольнения и пьянства,

врет отцу, стараясь скрыть свое бедственное положение. Однако известие о доставке апельсинов и череда событий, приведших Костюковского в поселок Талый и «Маяк», меняют его жизнь к лучшему. В индивидуальной сюжетной линии он совершает путешествие от «Утеса» к «Маяку». Ситуацию посещения ресторана также можно оценивать, как ключевое поворотное событие в судьбе героя. В «Маяке» происходит разрыв с «неблагонадежными» друзьями, появляется надежда на восстановление доверия окружающих и новую работу матросом в экипаже «Зюйда», на встречу с отцом.

Одновременное пребывание всех ключевых персонажей в столовой ресторана типа «Маяк» в финале повести делает данное событие значимым для каждого из рассказчиков. Здесь герои завершают важный этап пути: принимают решения, делают признания, позволяя партнерам прикоснуться к своему внутреннему миру.

С точки зрения организации сюжета, этот эпизод можно оценивать как ситуацию, наделенную особой динамикой: в ней объединяются кульминация и развязка.

Значимость пространственного образа ресторана/кафе в структуре повести «Апельсины из Марокко» определяется и наличием особого хронотопа. Мифологизированное пространство замыкается в самом себе, формируя дистанцию с внешним миром. Время, проведенное героями в ресторане, соответствует мифологизированному пространству и обладает признаками цикличности, которая создается за счет приема повтора: постоянное проигрывание одной и той же мелодии, заказа персонажами одного и того же коктейля «Загадка» и «Чечено-ингушского» коньяка.

Одновременное присутствие героев в «столовой ресторана типа «Маяк» обозначает важный этап в их жизни: завершение «пути», приведшего каждого на Север, проживание сложных чувств и эмоций, обретение и утрата любви, проверка на подлинность поступков персонажей. Локус ресторана/кафе классифицируется как место завершения формирования ценностных ориентаций героев повести.

Библиографический список

Аксёнов В.П. Малое собрание сочинений. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука – Агтикус, 2017. 672 с.

Аннинский Л.А. Ядро ореха: Критические очерки. – Москва: Советский писатель, 1965. – 223 с.

Куприянова А.И. Мотив пути в прозе В.П. Аксёнова 1960-1970-х гг. : автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Тюмен. гос. ун-т. Тюмень, 2007. 23 с.

Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 251–293

Ольденбург Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества; пер. с англ. А. Широкановой. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 456 с.

Пономарев Е.Р. Столичный ресторан как феномен русской жизни fin de siecle: (от Тургенева, Достоевского и Толстого к Куприну и Бунину) // Новое литературное обозрение. 2018. № 1. С. 132–144

Харитонов Д.В. Проза В.П. Аксёнова 60-70-х годов. Проблема творческой эволюции: автореф. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Екатеринбург, 1993. 21 с.

ЭЛЕМЕНТЫ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В ПОВЕСТИ Б. И А. СТРУГАЦКИХ «ПОНЕДЕЛЬНИК НАЧИНАЕТСЯ В СУББОТУ»

ELEMENTS OF A FAIRY TALE
IN THE STORY «MONDAY BEGINS ON SATURDAY»
BY B. AND A. STRUGATSKY

Замашникова Руслана Алексеевна,
магистрант, Российский университет дружбы народов

Научный руководитель: **Галай К.Н.,**
канд. филол. наук, Российский университет дружбы народов

Научная фантастика; волшебная сказка; элементы волшебной сказки; понедельник начинается в субботу; Баба-Яга; локус «лес»; волшебные помощники.

Фантасты братья Стругацкие известны своими произведениями по всему миру. Они заслужили большую любовь читателей, работая в жанре научной фантастики и поднимая важные социальные темы. Научная фантастика вобрала в себя много традиций литературы, в том числе и сказочные каноны. Повесть «Понедельник начинается в субботу» является ярким представителем своего жанра – в ней хорошо видна связь волшебной сказки и научной фантастики.

В публикации все внимание уделено выявлению и анализу элементов волшебной сказки в повести братьев Стругацких. А также выявлению отличий сказочных образов от их канонов. Повесть «Понедельник начинается в субботу» вобрала в себя сказочную завязку, мотив запрета; ключевые элементы сказки: локус «лес», локус «застава Бабы-Яги»; важных сказочных персонажей: Бабу-Ягу, волшебных помощников, самого главного героя. Трансформация всех сказочных героев описана авторами с помощью иронии: Баба-Яга ходит в косынке с надписью «Международная выставка в Брюсселе», ученый кот забывает все свои сказки, щука, исполняющая желания, страдает от ревматизма, волшебными помощниками становятся люди, а не животные.

Герои сказок не соответствуют течению времени, они стоят на месте и потихоньку рассыпаются. Вместе с другими образами псевдоученых-волшебников с мохнатыми ушами, которые только делают вид, что трудятся во благо человечества, получается четкая картина стагнации. Стругацкие выступают против псевдонаучности, против стремления к покою и стабильности, волосатые уши ученых – явный признак регресса, так авторы воплощают свои рассуждения о деградации в научном мире и в обществе в целом.

Science fiction; fairy tale; elements of a fairy tale; Monday starts Saturday; Baba-Yaga; locus «forest»; magic helpers.

The science fiction brothers Strugatsky are known for their works all over the world. They have earned a lot of love from their readers, working in the genre of science fiction and raising important social topics. Science fiction has absorbed many traditions of literature, including fairy canons. The story «Monday begins on Saturday» is a striking representative of its genre – it clearly shows the connection between a fairy tale and science fiction.

In the publication, all attention is paid to identifying and analyzing the elements of a fairy tale in the story of the Strugatsky brothers. As well as identifying the differences between fairytale images and their canons. The story «Monday begins on Saturday» has absorbed a fabulous plot, a ban motive; key elements of the tale: the “forest” locus, the “Baba-Yaga outpost” locus; important fairy-tale characters: Baba-Yaga, magic assistants, the main character. The transformation of all fairy-tale characters is described by the authors with the help of irony: Baba-Yaga walks in a kerchief with the inscription «International Exhibition in Brussels», the learned cat forgets all his fairy tales, the pike, fulfilling wishes, suffers from rheumatism, people, not animals, become magic helpers.

The heroes of fairy tales do not correspond to the passage of time, they stand still and slowly crumble. Together with other images of pseudoscientists-wizards with furry ears, who only pretend to be working for the good of humanity, a clear picture of stagnation is obtained. The Strugatskys oppose pseudoscientificism, against the desire for peace and stability, the hairy ears of scientists are a clear sign of regression, this is how the authors embody their reasoning about degradation in the scientific world and in society as a whole.

На схожесть волшебной сказки и научной фантастики обратили свое внимание: Татьяна Аркадьевна Чернышёва в своей статье «О старой сказке и новейшей фантастике» говорит о том, что фантастика – дальняя родственница сказки [Чернышёва 2004: 5]. Е.И. Замятин назвал научную фантастику «городской волшебной сказкой». Он считает, что такая литература продолжает играть роль социальной утопии и отражает мечты о покорении природы [Замятин 1922: 1].

В исследовании «Морфология волшебной сказки» В.Я. Пропп в полной мере представил структуру и каноническое построение, а так же главные мотивы волшебной сказки.

Композиционный стержень сказки выглядит так: в основе завязки могут лежать такие мотивы как нанесение какого-либо ущерба или вреда (похищение, изгнание и др.) или желания иметь что-либо (царь посылает сына за жар-птицей) и развивается через отправку героя из дома (его сборы в дорогу и переход в иное царство), встречу с дарителем, который дарит ему волшебное средство или помощника, при помощи которого предмет поисков находится. В дальнейшем сказка дает поединок с противником, возвращение и погоню [Пропп 1969: 4].

Подзаголовок повести: «Сказка для научных сотрудников младшего возраста» – так братья Стругацкие нас отсылают к жанру-прародителю фантастики.

Завязка. Сказка начинается с хорошо знакомой нам формулы, которая указывает на неопределенность места и времени действия: «в некотором царстве, в некотором государстве...», «жили-были...» и др. [Пропп 1969:4]. В повести Стругацких такой формулы нет, повествование сразу начинается в дороге, и даже указано место отбытия и пункт назначения. Завязка необходима для того, чтобы отправить героя из дома в виду какой-либо недостачи или беды. Прямого мотива недостачи у героя Стругацких нет, но, так или иначе, функция отправки заключена в цели визита главного героя – Александра — в город Соловец.

Таинственный лес. Действие первой главы происходит в лесу на дороге в Соловец. Лес — неотъемлемый атрибут бабы Яги в сказках, именно здесь начина-

ются приключения героя. Сам лес никогда близко не описывается, только как дремучий, темный и таинственный. Он в сказках ограждает иное царство, через лес идет дорога в другой мир. В лесу стоит избушка на курьих ножках – сторожевая застава Яги-дарительницы, куда герою еще надо попасть.

У Стругацких избушка – музей Соловецкой старины «ИЗНАКУРНОЖ» и стоит почти в центре города, но это первое место, куда попадает Привалов, и все это благодаря своим новым знакомым. Таким образом, можно считать, что избушка яги – перевалочный пункт между миром обычным и миром магии в повести Стругацких.

Помощники. В волшебной сказке такими дарителями-помощниками являются животные, духи или искусники, за доброту героя они одаривают его своей помощью или предметом. В лесу главный герой повести встречается двух путников – Владимира и Романа. Они просят Александра подвезти их до города и тот соглашается. Те в свою очередь предлагают ему работу и договариваются с ягой, чтобы она пустила человека к себе в избушку. То, что делают Роман и Владимир очень похоже на функции волшебных помощников.

Баба-Яга. Владеет «ИЗНАКУРНОЖ», конечно же, яга – Наина Киевна Горыныч. Характерными особенностями яги в сказке будут: название, облик, избушка, вращающаяся на курьих ножках. Яга появляется в повести Стругацких вот так: «Хозяйке было, наверное, за сто. Она шла к нам медленно, опираясь на суковатую палку, волоча ноги в валенках с галошами. А глаза были бледные, тусклые, словно бы закрытые бельмами» [Стругацкие 1991: 2].

В народных сказках для Яги характерна костеность и слепота – признаки принадлежности ее к потустороннему миру. Мы видим, что авторы сохранили намеки на древний облик старухи. Наина Киевна носит имя ведьмы из поэмы «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина. Образ яги в повести нельзя считать однозначно фольклорным.

Вводя ягу в текст, Стругацкие прибегают к характерному пародийному приему, который заключается в том, что на фольклорного персонажа надевают современную маску. «Голова бабки была покрыта веселенькой капроновой косынкой с надписями на разных языках: «Международная выставка в Брюсселе»» [Стругацкие 1991: 2]. Двойственность природы бабы-яги усиливает ее сатирическую функцию. Точно так же как и ее фамилия – намек на родство с известным змеем.

Запрет. По канону мотив запрета и его обязательное нарушение присутствуют в начале сказки, до отправки героя в путь. Нарушение запрета влечет за собой большую беду, и события начинают развиваться, сюжет становится интересней, герой начинает свое путешествие.

В повести Стругацких присутствует мотив запрета уже в избушке у бабы-яги. Наина Киевна запрещает главному герою лечь спать на диван и укладывает его на пол. Александр нарушает запрет и с этого момента начинают происходить странные вещи: герой видит русалку на дубе, слышит голоса из зеркала, находит книгу, меняющую свое содержание. Все эти герои и предметы прямоком из фольклора. Некоторых персонажей мы встречали в литературных сказках.

Например, мы легко угадываем ученого кота из сказки А.С. Пушкина. Интересно, что в основу пушкинского кота на цепи лег образ кота Баюна из русской народной сказки. Образ кота получается сатирическим, потому что он постоянно забывает свои сказки, которыми и славится.

Конечно, после нарушения первого запрета никакой катастрофы не происходит, но герой попадает в непонятную и пугающую для него ситуацию.

Главный герой. Главный герой сказки может быть или героем-искателем, или героем-жертвой. Искатель отправляется в путь, чтобы избыть чужую беду: найти пропавшую царевну, выполнить желание царя, победить змея и так далее. Если героя изгоняют из дома, то он классифицируется как герой-жертва.

Главный герой у Стругацких ничего не ищет, не выполняет ничьи поручения, его не изгнали из дома и не похищали. Он человек из современного, прагматичного мира, который попал в мир волшебный. Тем не менее, его не случайно пригласили в этом мире остаться. В сказках главный герой идеализирован, он всегда поступает честно и по справедливости, герой смекалист и умен, может владеть даже какой-либо волшебной силой. У Александра есть умение, которое делает его избранным – он программист, а в мире Стругацких магия без науки не может. А еще Александр честный и добропорядочный, любопытный молодой человек. В конце любой волшебной сказки главный герой возвращается обратно в свой дом и получает награду. У Стругацких же герой остается в этом волшебном мире и начинает работать на благо человечества, изучая магию. Александр становится частью сказки и чувствует себя хорошо, возможно, потому что ему там самое место.

Повесть, несомненно, является сатирической. Высмеивает пороки современного общества. Сказка здесь сплелась с суровой действительностью, и ей приходится нелегко.

Образы сказочных персонажей выглядят нелепо в этом мире. Баба-Яга не может летать в своей ступе, так как теперь это экспонат в музее, ученый кот Василий забывает свои же сказки, золотая рыбка давно почила, а говорящая Щука страдает от ревматизма. Герои сказок не соответствуют течению времени, они стоят на месте и потихоньку рассыпаются. Вместе с другими образами псевдоученых-волшебников с мохнатыми ушами, которые только делают вид, что трудятся во благо человечества, получается четкая картина стагнации. Стругацкие выступают против псевдонаучности, против стремления к покою и стабильности, волосатые уши ученых – явный признак регресса, так авторы воплощают свои рассуждения о деградации в научном мире и в обществе в целом.

Библиографический список

- Замятин Е. И.* Герберт Уэллс. СПб.: Эпоха, 1922. 47 с.
- Стругацкие Аркадий и Борис.* Собрание сочинений в 14 томах. М.: Текст, 1991. Т. 4. – 456 с.
- Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2009. 336 с.
- Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969. 170 с.
- Чернышева Т. А.* О старой сказке и новейшей фантастике. М., 2004. 19 с.

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УРОК ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ В 10 КЛАССЕ «НЕИЗВЕДАННАЯ СТОРОНА ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ» (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г.Х. АНДЕРСЕНА, А. ШАМИССО, У.ЛЕ ГУИН)

**EXTRACURRICULAR READING LESSON IN THE 10TH GRADE
«THE UNKNOWN SIDE OF THE HUMAN PERSONALITY»
(BASED ON THE WORKS OF G.H. ANDERSEN,
A. CHAMISSO, U.LE GUIN)**

Кронгауз Дарья Дмитриевна,
обучающийся филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: **Шереметьева О.А.,**
старший преподаватель, КГПУ им. В.П. Астафьева

Урок внеклассного чтения, теневая сторона личности, А. Шамиссо, Г.Х. Андерсен и У. Ле Гуин.

В статье предлагается вариант проведения урока внеклассного чтения в 10 классе, в ходе которого будет рассмотрен образ Тени с позиции ее реализации в живописи и литературе. Данная разработка может быть использована перед началом изучения темы двойничества в произведении Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Extracurricular reading lesson, the shadow side of personality, A. Chamisso, G.H. Andersen and W. Le Guin.

The article suggests a variant of an extracurricular reading lesson in the 10th grade, during which the image of the Shadow will be considered from the perspective of its implementation in painting and literature. This development can be used before starting to study the topic of duality in the work of F.M. Dostoevsky «Crime and Punishment».

Уроки внеклассного чтения в школе призваны расширить спектр произведений, которые читаются учащимися. Сказка Г.Х. Андерсена «Тень», повесть А.Шамиссо «Удивительная история Петера шлемеля» и роман У. Ле Гуин «Волшебник Земноморья» объединяет образ Тени. В современных учебных программах по литературе Т.Ф. Курдюмовой [2], В.Я. Коровиной [1], Г.С. Меркина [4] предлагается изучения сказок Андерсена в 5 классе, здесь рассматриваются сказки «Снежная Королева» и «Соловей». В программах В.Г. Маранцмана [3] и Б.А. Ланина [5] изучения творчества Г.Х. Андерсена не предполагается. Повесть А. Шамиссо и роман Ле Гуин отсутствуют в данных в школьных программах.

Несмотря на то, что авторы школьных программы не предусматривают работу с этими текстами, мы полагаем, что для того, чтобы облегчить школьникам понимание темы двойничества, перед изучением произведения Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» возможно проведение урока внеклассного чтения в

10 классе по анализу образа Тени и теневой стороны личности на примере произведений Андерсена, Шамиссо и Ле Гуин. Обращение к роману У.Ле Гуин неслучайно, ведь жанр фэнтези интересен современным школьникам. На уроке предлагается работа с эпизодами из этого произведения.

Перед началом работы на уроке, мы предлагаем провести анкетирование учащихся, для определения их области знания и незнания по заданной теме, а также анкетирование может быть использовано как способ актуализации информации, изученной ранее. Это помогает нам в понимании уровня подготовленности аудитории и сферы ее интересов.

В начале урока на экран интерактивной доски выводятся картинки, изображающие Тень. Задача учеников определить, о чем пойдет речь на уроке. Определив тему урока (Образ Тени), мы переходим к постановке цели (Зачем нам вести разговор об образе Тени?). Размышляя над этим вопросом ученики выдвинули следующие гипотезы: «Потому что мы будем анализировать прочитанные произведения», «Потому что у каждого из нас есть тень».

Вторым этапом нашей работы было знакомство с образом Тени в живописи. На полотнах художников эпохи Возрождения Тень играет значимую роль. На картине Мазаччо Капеллы Бранкаччи «Петр исцеляет тенью» Тень предстает как источник божественной благодати. На полотне Микеланджело Меризи де Караваджо «Ужин в Эммаусе» Тень изображается в виде нимба. На картине Жоржа де Латура «Магдалина перед свечой» Тень символизирует существование священного в обыденном. Обсуждая картины, мы определяли, какое значение играет образ Тени на полотнах и, таким образом, приходим к выводу, что Тень в живописи – это символ неизвестного.

На третьем этапе ученикам было предложено выступить в роли «экспертов» с сообщениями о жизни Г.Х.Андерсена, А. Шамиссо, У. Ле Гуин, осветить основные темы их творчества. После знакомства с личностями писателей, мы перешли к работе с общими впечатлениями о прочитанных произведениях.

Для дальнейшего изучения произведений класс был поделен на группы. Первый ряд – получил цитаты из произведения Андерсена «Тень». Второй ряд – получил цитаты из произведения Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля», а третий ряд – Урсулы Ле Гуин «Волшебник Земноморья». Задача учеников заключалась в том, что в цитатах нужно было найти информацию по трем пунктам сравнения образа Тени в этих текстах и внести данные по «своему» произведению в таблицу.

Пункты для анализа образа Тени были следующими:

1. Характеристика Тени, какая сущность у этой Тени (Внешний вид, эмоциональная характеристика).
2. Отношение Тени к главному герою.
3. Насколько Тень самостоятельна, элемент отделенности от человека.

По итогам проведенной работы происходило обсуждение полученных результатов. Те ученики, которые не работали по анализируемому произведению из ответов подгрупп, формулировали краткие тезисы по пунктам, которые

записывались в таблицу. Анализируя созданную таблицу, ученики пришли к выводу, что Тень в литературе – это часть человеческой личности.

После такого вывода, ученикам был задан провокационный вопрос: «Почему же тогда Тень изображена темным цветом?». В рассуждениях на эту тему, мы пришли к выводу, что изображение ее темное, потому что это та часть человеческой личности, которая не познана, не изведена, и чаще всего содержит в себе не лучшие стороны характера человека.

Заключительным этапом урока было творческое задание – написание синквейна, в котором учащиеся должны были отразить свое понимание темы. После создания синквейнов, мы завершили урок итоговым обобщением и высказыванием по форме « Мне понравилось на уроке», «Мне было сложно..», «Я открыл для себя..».

Несмотря на то, что тема сложная и философская, ученики 10 класса справились с заданиями. Нам удалось прийти к интересным выводам и направить учеников на самоанализ, на размышления о себе, о своих личностных качествах и том, что входит в теневую, непознанную сторону каждого из них, потому что мы убеждены, что познания самого себя ведет к личностному росту, и, способствует улучшению отношений с самим собой, а также приводит к гармоничным отношениям с окружающим миром.

Библиографический список

Учебная программа по литературе к учебнику Коровиной В.Я. Режим доступа: https://prosv.ru/_data/assistance/51/371454b5-e839-11e0-85ca-001018890642.pdf

Учебная программа по литературе к учебнику Курдюмовой Т.Ф. Режим доступа: <https://infourok.ru/rabochaya-programma-literatura-klass-kurdyumova-fgos-411195.html>

Учебная программа по литературе к учебнику Ланина Б.А. Режим доступа: <https://rosuchebnik.ru/upload/iblock/6af/6afa28df6ca02813cec74674f14f0d26.pdf>

Учебная программа по литературе к учебнику Маранцмана В.Г. Режим доступа: <https://nsportal.ru/shkola/literatura/library/2018/09/24/rabochaya-programma-literatura-5-9-klassy-v-g-marantsman>

Учебная программа по литературе Меркина Г.С. Режим доступа: https://русское-слово.рф/methodics/programmy-i-umk/Литература/02247_Lit_MerZi_P_5-9_Ver.pdf

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ Е.А. ЕЛЬЧИНА «СТАЛИНСКИЙ НОС»)

METHODOLOGICAL RECOMMENDATIONS FOR THE STUDY OF MODERN CHILDREN'S HISTORICAL PROSE IN HIGH SCHOOL (ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL BY E.A. YELCHIN «STALIN'S NOSE»)

Зукол Яна Вячеславовна,
магистрант, КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: **Уминова Н.В.,**
канд. пед. наук, доцент КГПУ им. В.П. Астафьева

Историческая проза, детская литература, внеклассное чтение, сталинские репрессии.

В статье представлен обзор современной отечественной литературы для подростков на тему сталинских репрессий. Также в статье описаны содержательные аспекты и методические рекомендации по проведению урока внеклассного чтения по повести Е.А. Ельчина «Сталинский нос», автор делится опытом проведения урока, посвященного Дню памяти жертв политических репрессий в 6 классе.

Historical prose, children's literature, extracurricular reading, Stalinist repressions.

The article presents an overview of modern Russian literature for teenagers on the topic of Stalinist repressions. The article also describes the content aspects and methodological recommendations for conducting an extracurricular reading lesson based on the story of E.A. Yelchin «Stalin's Nose», the author shares the experience of conducting a lesson dedicated to the Day of Remembrance of Victims of Political Repression in the 6th grade.

На сегодняшний день историческое прошлое является одной из сложных и актуальных тем. Это подтверждается выходом множества исторических книг и фильмов, научно-популярных передач и сериалов в последнее десятилетие (например, документально-игровые фильмы «Рюриковичи» и «Романовы», сериал «Екатерина», романы А. Иванова, Е.Г. Водолазкина, Л.Е. Улицкой, Б. Акунина и т.д.).

Одной из актуальных тем в современной исторической литературе является тема сталинских репрессий. Писатели активно используют эту тему в своих произведениях. Например, романы Е.Г. Водолазкина «Авиатор», Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза», Л.Е. Улицкой «Лестница Якова», З. Прилепина «Обитель»

(популярность этих текстов подтверждается получением престижных литературных премий). Однако, по данным Всероссийского центра изучения общественного мнения, 47% респондентов в возрасте от 18 до 24 лет признались, что никогда не слышали о репрессиях 20-50-х гг. XX века [ВЦИОМ: Режим доступа – <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/repressii-khkh-veka-pamyat-o-blizkikh>]. Эти данные кажутся странными, потому что тему сталинских репрессий изучают в школе и в курсе истории, и в курсе литературы. Почему же получается так, что школьник, окончивший курс средней школы, ничего не знает об этом факте истории? В старшей школе по учебнику В.И. Коровина предполагается изучение следующих текстов, в основе которых лежит память о репрессиях (11 класс): А.А. Ахматова «Реквием», А.И. Солженицын «Один день Ивана Денисовича», «Архипелаг ГУЛАГ» (обзор) [Романова, 2019: 94-95]. Перегруженность программы 11 класса, обзорное изучение многих произведений – причины, по которым, на наш взгляд, у учеников не складывается полноценное представление о теме сталинских репрессий. Поэтому мы считаем целесообразным более раннее обращение к истории этого времени. Важен принцип преемственности: определенная подготовка учеников к изучению данной темы и на уроках истории, и на уроках литературы.

В современной детской отечественной исторической прозе тема сталинских репрессий появилась относительно недавно. Об этом пишут Е.А. Ельчин в повести «Сталинский нос», О.К. Громова в повести «Сахарный ребенок», Ю.Ю. Яковлева в романе «Дети Ворона». Значимость этих текстов заключается не только в том, что они открывают подростку незнакомые им события истории нашей страны, но и поднимают в них важные нравственные вопросы: помощь ближним, проявление добра, милосердия, борьба со страхами, стойкое перенесение тягот жизни [Краснощекова, Уминова, 2021: 10].

Мы считаем, что одним из способов знакомства учеников с данными произведениями является проведение уроков внеклассного чтения. Мы предлагаем методические рекомендации по проведению урока по повести Е.А. Ельчина «Сталинский нос». На наш взгляд, разговор об этом тексте возможен в 5-6 классах. Изучение этого произведения предлагаем приурочить ко Дню памяти жертв политических репрессий – 30 октября.

Кратко обозначим сюжет повести. Главный герой – Саша Зайчик, сын «настоящего коммуниста». Больше всего на свете Саша Зайчик хочет стать как его отец – настоящим коммунистом, героем, разоблачающим шпионов и врагов народа. Саша мечтает стать пионером и грезит о том, как завтра перед всеми отец повяжет ему красный галстук, но перед ответственным мероприятием отца объявляют врагом народа, и он исчезает из дома. Саша растерян, родственники от него отвернулись, и в школе началась травля. Сюжетообразующей деталью является нечаянно отломанный нос у бюста Сталина. Саше приходится искать выход из ситуации, в которой он оказался, и понять всю сущность этого мира.

Урок внеклассного чтения не предполагает углубленного анализа текста, а больше нацелен на выявление эмоционального восприятия произведения

учениками и формирование у них ценностных смыслов. Целью нашего урока будет знакомство с повестью Е.А. Ельчина «Сталинский нос» и обсуждение чувств, которые вызывает материал, посвященный политическим репрессиям. Н.М. Свирина считает, что к этой книге нужно обращаться в возрасте учеников 5-6 классов через её эмоциональное восприятие [Свирина: – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=AgANUjMP_-M]. Мы считаем нецелесообразным предварительное домашнее чтение книги до урока, а предлагаем чтение фрагментов повести учителем на уроке.

На вступительном этапе можно обратиться к жизненному опыту подростков, задать им вопрос: «Была ли в вашей жизни несправедливость? Какие чувства вы испытывали, когда вас несправедливо ругали или наказывали?» Как показала практика, 100% учащихся сталкивались с этим в своей жизни.

На этапе художественного восприятия текста мы предлагаем прием чтения с остановками (название повести можно не называть, а предложить им самим догадаться в конце урока). В процессе чтения можно задавать следующие вопросы:

– направленные на знание исторических реалий (Кто такие пионеры? Что такое коммунальная квартира? Что такое коммунизм? Кто такой Сталин?) Уместным будет использовать визуальный ряд.

– ориентированные на прогнозирование сюжета книги (Как вы думаете, что будет дальше? Как поступит главный герой?),

– обеспечивающие эмоциональное восприятие (Какие эмоции вы испытываете? Какие чувства, по вашему мнению, испытывает герой?).

После прочтения повести мы обсуждаем название книги, ученики предлагают свои варианты. Далее сценарий урока зависит от того, какое количество времени вы можете уделить разговору и анализу произведения.

Если времени осталось мало, то можно выявить качество художественного восприятия текста, предложив ученикам написать отзыв о книге, ответить на вопрос «Чему меня научила книга?». Предлагаем отрывки из ответов учеников 6-х классов Дзержинской средней школы №1: «Мне очень жалко мальчика», «Рассказ грустный, мне хочется, чтобы отца выпустили на свободу», «Мне жалко отца мальчика», «Бедный мальчик Саша, ему было грустно и плохо. Мне печально и жалко», «Книга учит тому, что нужно разбираться в ситуациях, а не обвинять всех подряд», «Книга научила меня тому, что нужно быть сильным и добрым», «Трагичная книга учит справедливости», «Эта книга поднимает мысли о правах человека, о несправедливости», «Меня научил этот рассказ не сдаваться». Как мы видим, многие ученики проявили эмпатию к героям произведения, что является необходимой составляющей разговора о несправедливости.

Если учитель может выделить больше времени на изучение этого произведения, то предлагаем следующие формы работы:

– работа с сайтом повести: <http://breakingstalinsnose.com/> (можно предложить группам изучить информацию разделов на сайте и представить ее, например, в форме плаката),

– обсуждение иллюстраций Е. Ельчина и создание собственных,

- письмо Саше Зайчику,
- мини-сочинение на тему «Чему меня научила история Саши Зайчика?»,
- обсуждение американского названия (дословно переводится «Сломать Сталину нос») и русского.

Как пишет историк Б. Беленкин в послесловии к повести: «Книга Евгения Ельчина помогает не только увидеть и понять время. Сопереживание главному герою порождает негодование и абсолютное неприятие мира, в котором живет Саша Зайчик. А это значит – после прочтения «Сталинского носа» вряд ли появится желание вернуться в прошлое» [Ельчин: Режим чтения – https://mir-knig.com/read_176344-12].

Таким образом, обращение к подобной литературе позволяет формировать уважение к предкам, расширять знание об истории нашей страны, но гораздо важнее нравственное воспитание, умение сопереживать, делать выводы. Как написал один из учеников, «книга поднимает мысли о правах человека», что является одним из важных вопросов в разговоре во все времена.

Библиографический список

Романова А.Н., Шуваева Н.В. Литература: Примерные рабочие программы. учебников под ред. В. П. Журавлева, Ю. В. Лебедева. 10-11 классы : учеб. пособие для общеобразоват. организаций: базовый уровень / под ред. В.П. Журавлева, Ю.В. Лебедева]. М.: Просвещение, 2019. 112 с.

Репрессии XX века: память о близких// ВЦИОМ [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/repressii-khkh-veka-pamyat-o-blizkikh> (дата обращения 02.11.2021).

Ельчин Е. Сталинский нос // Мир книг [электрон. ресурс]. Режим доступа: https://mir-knig.com/read_176344-12 (дата обращения 02.11.2021).

Краснощекова Я.В., Уминова Н.В. Содержательные и методические подходы к изучению современной исторической прозы в процессе внеклассного чтения подростков 5-9-х классов // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2021. №1 (55). 164 с.

Свирина Н.М. Современная детская литература и вызовы времени: темы, герои, тенденции// YouTube [электрон. ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=AgANUjMP_-M (дата обращения: 09.11.2021).

О НЕКОТОРЫХ СОВРЕМЕННЫХ СПОСОБАХ МОТИВАЦИИ ПОДРОСТКОВ К ЧТЕНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ABOUT SOME MODERN WAYS OF MOTIVATING TEENAGERS TO READ FICTION

Уминова Наталья Владимировна,
канд. пед. наук, доцент,
КГПУ им. В.П. Астафьева

Мотивация, внеурочная деятельность, подростковый возраст, внеклассное чтение.

В статье рассмотрены отдельные приемы формирования мотивации подростков к чтению художественной литературы, наиболее актуальные для современного культурного пространства. Даны идеи для внеклассного чтения и внеурочной деятельности, направленной на вовлечение современного подростка в круг читающей молодежи.

Motivation, extracurricular activities, adolescence, extracurricular reading.

The article considers some methods of formation of motivation of teenagers to read fiction, the most relevant for the modern cultural space. Ideas for extracurricular reading and extracurricular activities aimed at involving a modern teenager in the circle of reading youth are given.

Снижение интереса к чтению – тенденция, которая особо явно проявляется у подростков при переходе в среднее звено школьного обучения. Данный факт объясняется комплексом причин: психологическими особенностями возраста, когда учебная деятельность теряет свое первостепенное значение, отказом от семейного чтения книг (взрослым кажется неуместным чтение вслух своему повзрослевшему ребенку), увеличением учебной нагрузки и, как следствие, резким сокращением свободного времени и др. Усилия многих современных методистов, учителей-практиков, специалистов в области детского чтения направлены на создание стимулов к чтению у подростка. Данная проблема описана в разных аспектах: приемы формирования мотивации к чтению в рамках урочной и внеурочной деятельности, создание побуждающей к чтению среды в семейном, школьном или общекультурном пространстве и т.д. Остановимся лишь на некоторых наиболее актуальных в настоящее время способах мотивации подростка к чтению. Считаем важным и первостепенным процесс привлечения к книге вообще, формирование устойчивого желания общения с художественной литературой.

Мотивацию в науке определяют как сложный и многогранный психофизиологический процесс побуждения к действию, процесс, управляющий поведением человека, задающий направленность этого поведения, его устойчивость и активность [3]. Выделяют внешнюю и внутреннюю мотивацию. Внешняя не связана с содержанием деятельности, обусловлена внешними обстоятельствами

(например, красиво оформленная книга может быть внешним стимулом к ее прочтению); внутренняя определяется содержанием деятельности, а не внешними обстоятельствами. Важно, чтобы внешний стимул трансформировался со временем в личностный, внутренний мотив. Кроме того, различают положительную и отрицательную мотивацию, связаны они с полярными стимулами. Пример положительной мотивации: «Если я прочитаю книгу, то я узнаю много нового», пример отрицательной: «Если я не прочитаю книгу, получу двойку». Отрицательная мотивация связана с чтением по принуждению. Наша задача – искать пути формирования устойчивой положительной мотивации к чтению.

В первую очередь, в процессе формирования мотивации подростка к чтению (отказа от отрицательной мотивации и создание положительной) важно подбирать правильные аргументы. Учитель должен иметь представление о современной подростковой литературе, чтобы умело предложить ученику книгу, созвучную его интересам. Более того, часто современная книга интертекстуальна: включает аллюзии, реминисценции, цитирование классических произведений. Это можно использовать, чтобы обратить современного школьника к программным текстам. Приведем ряд примеров. Пьеса А. Жвалевского, Е. Пастернак «Образ Чацкого скачать бесплатно» показывает, что классическая литература находит отклик у подростка, когда происходит узнавание себя в герое, определенных ситуаций из собственной жизни. Рассказы на тему первой любви Е. Габовой «До завтра!» и Анны Ремез «Белый кот» являются стимулом к прочтению повести А. Грина «Алые паруса». Повесть израильского писателя Давида Гроссмана «Дуэль» посвящена теме дуэли в современном мире. Из-за чего может разгореться дуэль сейчас? Повесть адресована подростку старшего школьного возраста. В обязательную программу по литературе начиная с 8 класса включены классические произведения, где тема дуэли тоже занимает важное место. Такой диалог книг на одну тему может явиться способом мотивации подростка к чтению классики. Об этом говорит в своей лекции Н.М. Свирина, специалист по подростковому чтению [5]. Об интертексте как способе мотивации современного ученика рассуждает и победитель конкурса «Учитель года 2019» Арачашвили Лариса Гивиевна [2].

Современная форма классической книги тоже может привлечь современного читателя. Например, в 2021 году был издан графический путеводитель по роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Создателями его являются Алексей Олейников и Наталья Яскина. Из аннотации к книге: «...Вам точно нужна эта книга! Потому что она: раскрывает основные события романа через комикс (Пушкин бы оценил!); мгновенно снимает порчу школьного образования; поддерживает текст классика цитатами его современников, визуальными комментариями, инфографикой, делая культурный код романа доступным, понятным и запоминающимся» [4].

Действенным способом формирования мотивации подростка к чтению многие специалисты называют творчество. Важно уточнить: мы понимаем, что в этом случае для многих подростков создание творческого продукта будет

главным мотивом. Книга выступает определенным средством творческого процесса, однако цель – привлечение к художественной литературе – реализуется. Если к этому добавить внешний мотив – состязательность – эффект значительно усиливается. Мы имеем в виду ставшие уже традиционными во многих школах конкурсы буктрейлеров, творческих работ (эссе), фанфиков, рисунков, литературных мемов, плакатов и т.д.

В Интернет-пространстве мы нашли следующие интересные идеи, направленные на вовлечение подростка в круг читающей молодежи и создание культурного пространства в школе. Некоторые из них носят состязательный характер. Идеи описаны учителями-практиками, были реализованы в жизни, дали положительные результаты.

- Соревнование «Самый читающий класс» (какой класс из параллели прочитает больше книг к концу четверти). Рекомендуется не брать временной промежуток длиннее четверти (если предложить учебный год, учащиеся могут эмоционально «перегореть»), а также визуализировать процесс соревнований. Например, на стене поместить бумагу, где можно обозначать фамилии и названия прочитанных книг. При этом, чтобы избежать нечестности со стороны школьников, легко добавить условие: можно подходить друг к другу и спрашивать о книгах (впечатление, информацию о героях, сюжете).

- Фотовыставка читающих учеников и их книг. На ватмане разместить фотографии всех учеников класса в позе читателей. В руки им вклеиваются листки бумаги, на которых изображены обложки книг, которые они читают сейчас. Обложки могут приклеиваться одна на другую, если ученик прочел уже много книг.

- Конкурс фотографий «Селфи с книгой». Потенциальные победители должны понимать, что книги надо прочитывать честно, а не просто красоваться с обложками, потому что на публичном награждении победителю будет предоставлено слово, в котором он выразит свое мнение о книге. Можно выбрать многих ребят с лучшими фотографиями и устроить что-то вроде читательского «Кто хочет стать миллионером?» по книгам. В целом игровые формы традиционно являются мотиватором к чтению (например, квесты, в том числе и веб-квесты по литературному произведению).

- Стенд-выставка книг, которые читают подростки. Можно организовать реальную выставку книг, затем устроить буккросинг (то есть обмен книгами). В этом случае ученикам нужно подготовить своего рода рекламу книги. Можно создать условную выставку книг, обозначив на ватмане безымянные обложки книг и по мере прочтения подписывать обложки. Интересна идея рейтинга популярности той или иной книги, когда на обложке книги приклеиваются звездочки, обозначающие количество учеников, прочитавших эту книгу. Наиболее популярные у подростков книги можно обсудить на уроках внеклассного чтения.

Современному учителю не стоит пренебрегать и способами мотивации к чтению, которые предлагает Интернет-пространство. Формы популяризации чтения самые разнообразные. Назовем лишь некоторые. В молодежной среде пользуются популярностью подкасты. Можно предложить школьникам и подкасты

о книгах, чтении. Например, «Экспекто Патронум». Подкаст создан Аней Шур и Аней Красильщик в рамках проекта Arzamas. Его ключевая идея: книги – это утешители, они способны помогать человеку разрешать сложные ситуации, отвечать на его внутренние вопросы. Как правило, подкасты посвящены непрограммным текстам (хотя есть подкаст о Пушкине: «Барышня-крестьянка». Почему все так носятся с этим Пушкиным?») и в самом названии сформулирован вопрос, на который отвечает произведение: «Убить пересмешника». Что делать, когда теряешь надежду?»; «Рони, дочь разбойника». Почему родителям не нравятся мои друзья?»; «Джейн, лиса и я». Меня дразнят. Как быть?» и др. По признанию создателей подкаста, часто они выбирают для обсуждения совсем неглавную тему в произведении (примерно это 10% текста). Их цель – заинтересовать книгой, мотивировать подростка к чтению этого произведения (остальные 90% читатель открывает сам). Обзор других подкастов, посвященных подростковому чтению, можно посмотреть на странице журнала «Мел» [1].

Еще большую популярность у молодежи, чем подкасты, имеют видеоролики приложения TikTok (возникло такое явление, как booktok). В роли блогеров часто выступают подростки, которые в коротком временном формате транслируют эмоции, вызванные прочитанным: удивляются перед камерой, открыто смеются или буквально заливаются слезами. Также ролики о книгах сопровождаются современной популярной музыкой, блогеры вживаются в роли своих любимых героев. Книжные магазины часто пользуются данным форматом, привлекая внимание к книгам указанием, что они «прославились» в TikTok, либо снимают собственные ролики и размещают их на странице интернет-магазина (например, «Читай-город»). В школьном пространстве тоже возможно использовать данный контент: проводить конкурсы видеороликов о книге в формате TikTok, предлагать их к просмотру на переменах.

Мы обозначили лишь некоторые из современных способов мотивации подростка к чтению художественной литературы. Обобщая сказанное, следует уточнить, что их эффективность напрямую связана с такими принципами, как системность, разнообразие, уместность в выборе того или иного способа в зависимости от конкретной учебной ситуации, индивидуальных особенностей подростка или специфики класса, а также взаимодействие (содружество) в целом с педколлективом школы, семьей, культурным пространством (библиотеками, музеями).

Библиографический список

5 подкастов про детские книги и чтение. Режим доступа: https://mel.fm/zhizn/gazvlecheniya/8250973-book_podcasts (дата обращения: 20.11.2021).

Арачашили Л.Г. Мастер-класс конкурса «Учитель года-2019». Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=u5LtpWwSAm0> (дата обращения: 21.11.2021).

Маслоу А.Г. Мотивация и личность. СПб.: Евразия, 1999. 478 с.

Олейников А. Онегин. Графический путеводитель. М.: Самокат, 2021. 128 с.

Свирина Н.М. Современная детская литература и вызовы времени: темы, герои, тенденции (педагогический аспект). Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=AgANUjMP_-M (дата обращения: 20.11.2021).

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ И ИНСЦЕНИРОВАНИЕ КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ МЕТОДИКИ

SHOW AND STAGING AS A THEORETICAL PROBLEM OF MODERN METHODOLOGY

Девятова Виктория Сергеевна,
обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: **Лебедева Н.В.,**
канд. пед. наук, доцент, КГПУ им. В.П. Астафьева

Театрализация, инсценирование, термин, форма работы, методика, уроки литературы, школьные спектакли.

В статье рассматриваются такие две формы работы с учениками как театрализация и инсценирование, рассматривается проблема понимания и использования данных понятий, а так же возможность или невозможность их взаимозаменяемости.

Show, staging, terminology, form of work, methodology, literature lessons, school performances.
The article discusses such two forms of work with students as theatricalization and staging, discusses the problem of understanding and using these concepts, as well as the possibility or impossibility of their interchangeability.

В учебном пространстве понятие «театр» оформилось несколько столетий назад. Связь уроков литературы и театра определило такие уникальные явления как «школьный театр» и «литературная гостиная», а также такую форму работы с читателями как театрализация. Однако в образовательном пространстве существует термин инсценирование, который в трудах по методике изучения литературы рассматривается как синоним «театрализации». В данной статье мы рассмотрим проблему интерпретации данных понятий и проблему возможности или невозможности их взаимозаменяемости.

А.П. Евгеньева дает в «Малом академическом словаре» следующее определение данному термину: «Театрализация – переработка литературного произведения для театра, для сцены. Внесение элементов драматического действия в какое-либо произведение» [Евгеньева 1988: 345]. Весьма актуальной является проблема понимания данного термина. Одни исследователи считают термины «театрализация» и «инсценирование» синонимичными, другие разделяют данные понятия, считая, что театрализация имеет более сложную структуру и требует более тщательной работы режиссера и сценариста. Например, Евгеньева А.П. пишет о том, что «инсценировать» – значит «приспособить (приспособлять) литературное произведение для постановки его в театре или кино» [Евгеньева 1985: 670]. Как мы можем увидеть, различие в терминах незначительное, Евгеньева рассмат-

ривает их как синонимы. В «Кратком словаре театральных терминов» инсценировка отличается от театрализации более широкой сферой ее употребления. Если театрализация актуальна только для театрального пространства, то инсценировка используется в театре, кино и на радио [Кутьмин 2003: 11]. Похожие трактовки данных терминов мы можем увидеть в «Толковом словаре русского языка» Ожегова С.И. и Шведовой Н.Ю. [Ожегов 2006: 249, 791] и в «Толковом словаре русского языка в 4 томах» Ушакова Д.Н. [Ушаков 1935: 1213] [Ушаков 1940: 665]. Методисты также редко разграничивают данные понятия. Например, Никонова Н.И. в своей статье «Театрализация как способ «Смыслового чтения» художественного текста», указывает инсценирование как прием театрализации, тем самым показывая иерархию данных понятий: инсценирование как одна из частей театрализации [Никонова 2008: 101].

Проследим использование терминов театрализация и инсценирование в трудах русских методистов. М.А. Рыбникова сама организовывала школьные спектакли. Творческую деятельность учеников она называла «школьными спектаклями» [Рыбникова 1963: 14–15]. Однако ее статья под названием «Опыт школьной инсценировки народных игр, песен и обычаев» (1917) предусматривает использование термина «инсценировка». Исходя из содержания статьи, мы можем выяснить, что данный термин она использует применительно к работе с фольклором.

В.Г. Маранцман использует термины «инсценирование» и «инсценировка». Данные термины используются в значении «процесса, деятельности» и «продукта процесса, деятельности». Он приводит несколько аргументов, подтверждающих эффективность данного приема: активизация читательского восприятия, пробуждение воображения и сопереживания, более четкое отпечатывание сюжетных линий в сознании учеников, усиление внимания к изучаемому произведению [Богданова 1995: 196].

Т.С. Зепалова достаточно много исследовала данную тему, результатом данной работы стал ее труд – «Уроки литературы и театр: Пособие для учителей» (1982). В своем труде она, так же как и В.Г. Маранцман, использует термины «инсценирование» и «инсценировка» и выделяет ряд положительных сторон работы с данной формой: расширение круга литературных интересов; пробуждение интереса к искусству и литературе; эмоциональное, нравственное и интеллектуальное обогащение учеников [Зепалова 1982: 4].

Современные педагоги используют театр как форму работы с учениками как на уроках литературы и внеклассного чтения, так и для внеклассной работы с учениками. Мы остановимся на нескольких примерах из журнала «Литература в школе». Учитель Бойкова М.Е. из Тверской области свою разработку по книгам о геноциде еврейского народа во время второй мировой войны называет «спектаклем» [Бойкова 2018: 9–14]. Помимо термина «спектакль», Бойкова использует термины «театрализованные литературные композиции» и «литературная гостиная». Одним из учителей, активно использующих форму театрализации, является Тюрморезова С.А. из Сургута. Одна из ее разработок – театрализованная постановка по произведениям И.С. Тургенева. Стоит подчеркнуть разные задачи

театрализации на примере данных работ: Бойкова акцентирует внимание на воспитательной задаче, а опыт Тюрморезовой направлен на решение образовательных задач. Можно заметить, в работах современных методистов преимущественно используются такие понятия как «театрализованная постановка», «литературная гостиная» и «спектакль».

Таким образом, театрализацию и инсценирование методисты на протяжении нескольких веков рассматривают как удачные формы работы, которые в большей степени могут рассматриваться как синонимы, т.к. процесс подготовки и проведения во многом идентичен, обе формы направлены на решение одних и тех же задач. Они помогают в развитии речи учеников, эмоционально-волевой сферы, преодолении учениками страха публичных выступлений, помогает в определении идейного смысла произведения и раскрытии и развитии творческих способностей учеников.

Библиографический список

- Бойкова М.Е.* Я должна рассказать // Уроки литературы. 2018. №8. С. 9–14.
- Евгеньева А.П.* Словарь русского языка в 4-х т. Т. 1. 3-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 1985. 696 с.
- Евгеньева А.П.* Словарь русского языка в 4-х т. Т.4. 3-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 1988. 800 с.
- Зепалова Т.С.* Уроки литературы и театр: пособие для учителей. М.: Просвещение, 1982. – 176 с.
- Кутьмин С.П.* Краткий словарь театральных терминов // Тюменский государственный институт искусств и культуры, 2003. 35 с.
- Методика преподавания литературы / О. Ю. Богданова., В.Г. Маранцман, В. Ф. Чертов и др. // Просвещение, ВЛАДОС–М, 1995. 286 с.
- Никонова Н.И.* Театрализация как способ «Смыслового чтения» художественного текста // Вестник СВФУ. 2008. №3. С. 100–103.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М.: ООО «А ТЕМП», 2006. – 944 с.
- Рыбникова М.А.* Очерки по методике литературного чтения. 3-е изд. М.: Учпедгиз, 1963. 288 с.
- Тюрморезова С.А.* Из тьмы я вывел женщину на свет... // Уроки литературы. 2017. №8. С. 8–11.
- Ушаков Д.Н.* Толковый словарь русского языка в 4-х т. Т.1. М.: Полиграфкнига, 1935. 1566 с.
- Ушаков Д.Н.* Толковый словарь русского языка в 4-х т. Т.4. М.: Полиграфкнига, 1940. 1552 с.

ФЕНОМЕН ШКОЛЬНОГО БУЛЛИНГА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОПЫТ ОБСУЖДЕНИЯ ТЕМЫ С УЧЕНИКАМИ-ПОДРОСТКАМИ

THE PHENOMENON OF SCHOOL BULLYING IN FICTION: THE EXPERIENCE OF DISCUSSING OF THE TOPIC WITH TEENAGE STUDENTS

Третьякова Екатерина Валерьевна,
магистрант, КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: **Уминова Н.В.,**
канд. пед. наук, доцент, КГПУ им. В.П. Астафьева

Буллинг, подросток, школьный конфликт, внеклассное чтение.

В статье рассмотрена тема школьного буллинга, её традиции и интерпретация в повести А.И. Куприна «На переломе», а также в рэп-комиксе А. Олейникова «Соня из 7 «Буээ». Описан опыт обсуждения темы с обучающимися 7 класса.

Bullying, teenagers, school conflict, extracurricular reading.

The article discusses the topic of school bullying, its traditions and interpretation in Kuprin's story «At the breaking Point», as well as in A. Oleynikov's rap comic «Sonya from 7 «Bue»». The experience of discussing the topic with students of the 7th grade is described.

Изображение конфликтов в подростковой среде и в целом тема школьной жизни достаточно популярны в художественной литературе. Данный факт свидетельствует о проблемах, существующих в современном обществе. Зачастую подростковые конфликты приобретают массовый характер и приводят либо к вседозволенности и безнаказанности, либо к изгойству. Не случайно к изображению подростков и их школьной жизни обращались писатели разных эпох: А. Погорельский, Л. Чарская, А. Куприн, В. Железников, А. Костюнин, О. Раин, В. Ледерман и другие. В своих произведениях авторы отражали разные аспекты темы. Если в текстах прошлых веков делали акцент на изображении внешних недостатков ребёнка-изгоя и его унижении, гонении, то в современной литературе наблюдается тенденция выхода из конфликтной ситуации при помощи внешнего и внутреннего ресурса подростка [4].

Особым пиком проявления жестокости и агрессии по отношению к другим считается возраст 13-14 лет. В этот период происходит физическое созревание, которое влияет на нервно-психическую деятельность. Подростки очень эмоциональны, изменчивы, заиклены на своих переживаниях. У школьников в этом возрасте наблюдается внутренний конфликт. С одной стороны, существует потребность в обособлении, отделении, утверждении себя как личности, а с другой – потребность

в социализации, потребность быть принятым, быть частью группы, отличной от семьи. Именно в это время подросток не замечает других личностей вокруг себя, не считает нужным уважать других, но требует уважения к себе [1].

Опираясь на психологию подростков и учитывая их возрастные особенности, мы решили, что обсуждение взаимоотношений школьников в коллективе через призму художественной литературы целесообразно именно с учениками 7-го класса.

Урок внеклассного чтения был проведен с учениками 7С (спортивного) класса школы №108 города Красноярска. Отметим, что класс спортивный, преимущественно состоит из мальчиков, каждый из которых стремится показать свою уникальность не только в учебе, но и спорте. На фоне этого нередко возникали конфликты, которые доходили до рукоприкладства, а впоследствии унижения и оскорбления нескольких членов команды.

Так, изучив аудиторию и специфику возраста, в рамках работы с тематикой изгойства мы обратились к повести А.И. Куприна «На переломе», где помимо того, что данная тема является ведущей, действие разворачивается в среде подростков-кадетов.

Урок внеклассного чтения был проведен после цикла уроков по повести «Детство» М. Горького (программа В.Я. Коровиной [2]). На вступительном этапе урока мы обращались к истории России, чтобы сформировать у обучающихся представление о системе образования в XIX-XX веках, были показаны фото учебных заведений, обозначены принципы обучения.

Этап художественного восприятия совмещали с аналитической работой. Повесть изучали фрагментами. Первый фрагмент (глава I), в котором описано появление главного героя в кадетском корпусе и первое унижение, здесь уже видно деление на новеньких и старичков. Для обсуждения ученикам были предложены следующие вопросы: *Что говорит мама о Мише Буланине? Как автор описывает новеньких кадетов и «старичков»? Как приняли кадеты новенького?*

Во втором фрагменте (гл. V) дается подробное описание «угнетателей» и «угнетаемых», а также унижений, от которых страдали все новенькие мальчики, и причины этих унижений. После прочтения продолжаем беседу с учениками по вопросам: *В чём, по вашему мнению, кроется причина такого явления, как изгойство? Возможно ли избежать унижений в такой обстановке, если да, то каким образом? Как вы думаете, к какой категории будет относиться Миша Буланин в конце повести и почему?*

Последним фрагментом выступает глава VII, в которой показано, что стало с главным героем в кадетском корпусе. После прочтения была организована игровая технология «дебаты». Класс методом жеребьёвки был поделён на две команды, каждой из которых необходимо было выдвигать свои аргументы и контраргументы для защиты и опровержения тезиса: *жизнь Миши Буланина безжалостно изломана жестокими взаимоотношениями в гимназической среде.*

На заключительном этапе школьникам был предложен приём «тайные мысли», этот приём помогает обучающимся «достать» наружу вопросы и убеждения, которые беспокоят их и которые они боятся или стесняются высказать [3].

Также в заключение урока ученикам было рекомендовано прочитать повесть полностью, если она вызвала интерес; помимо этого, были названы и другие произведения, изображающие героя-изгоя, например, повесть О. Райна «Человек дейтерия», книги В. Ледерман, роман Сьюзан Хинтон «Изгой», а также другие отечественные и зарубежные произведения.

Отметим, что тема изгойства достаточно перспективна, и помимо уроков внеклассного чтения проблему взаимоотношений в коллективе можно поднимать и на классных часах.

Так, в октябре в 7 классе школы №108 нами был проведён классный час «Учимся строить отношения». За основу было решено взять рэп-комикс «Соня из 7 «Буээ», созданный А. Олейниковым – писателем, журналистом, учителем. В книге описана история Сони, которая отгораживается от окружающего мира и жестокой школьной жизни.

При проведении классного часа мы читали комикс фрагментами, которые наиболее ярко раскрывают образ героини, её одиночество. Разговаривали о причинах, которые повлияли на социализацию Сони, её восприятие мира, и том, как можно из этого всего выбраться и нужно ли вообще выбираться.

Ученикам было предложено поразмышлять над следующими вопросами: *Хотелось бы вам видеть Соню своей одноклассницей? Как бы вы выстраивали взаимоотношения с коллективом, оказавшись на месте Сони? Созвучны ли вам переживания и ощущения Сони? Отстраниться ото всех – это уход или выход? А какой выход видите вы?*

В итоге беседы мы пришли к единому мнению, что насмехаться над человеком из-за его внешности или вкусов неприемлемо. Все мы разные, и у каждого есть право на своё мнение, свои интересы и привычки. Главное, чтобы они не шли наперекор общепринятым нормам поведения и ценностям.

Таким образом, считаем важным обсуждение с подростками проблемы взаимоотношений в коллективе. Поможет в этом художественная литература: как классическая, так и современная. Школьники узнают себя в героях книг, эта узнаваемость вызывает отторжение у подростков-гонимых. Увидев себя со стороны и то, к чему могут привести подобного рода действия, подростки переосмысливают своё поведение. А на подростков-изгоев данные тексты оказывают психотерапевтическую функцию, показывая, что даже из самых сложных ситуаций можно найти выход, и совсем необязательно поддаваться жестокости и мнению толпы.

Библиографический список

Дычко Л.Н. Психологические особенности подростков. URL: <https://www.b17.ru> (дата обращения: 07.11.2021).

Программы общеобразовательных учреждений. Литература. Под ред. В.Я. Коровиной. М.: Просвещение, 2018. 85 с.

Сухинина Л.А. Дебаты на уроках литературы. URL: <https://nsportal.ru/shkola/literatura/library/> (дата обращения: 03.11.2021).

Третьякова Е.В. Подходы к изучению темы изгоя в детской литературе на уроках внеклассного чтения в 5-9 классах // Актуальные проблемы современной филологии. Материалы X Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и школьников. 2020. С. 126-129.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ

ОСОБЕННОСТИ КОРЕЙСКОГО И РУССКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

FEATURES OF KOREAN AND RUSSIAN SONG FOLKLORE

Макарова Татьяна Викторовна,
обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: Бурмакина Наталья Алексеевна,
канд. филол. наук, доцент, КГПУ им. В.П. Астафьева

Лингвокультурология, песенный фольклор, русский фольклор, культура, корейский фольклор, лирические песни.

Статья посвящена сопоставлению песенного фольклора России и Кореи в нескольких направлениях: историческом, жанровом, лингвокультурологическом. Работа освещает результаты компаративного анализа русской народной песни «Сронила колечко» и корейской народной песни «Arirang», проведенного на разных языковых уровнях и с учетом исторического формирования самих языков.

Linguoculturology, song folklore, Russian folklore, culture, Korean folklore, lyrical songs.

The article is devoted to the comparison of the song folklore of Russia and Korea in several directions: historical, genre, linguoculturological. The work also highlights the results of a comparative analysis of the Russian folk song «Sronila kolechko» and the Korean folk song «Arirang», conducted at different language levels and taking into account the historical formation of the languages themselves.

Фольклор – «традиционное художественное творчество народа» [Аникин 2004: 14]. Это определение включает в себе два важных понятия – это язык и культура, которые преподносятся нам в аспекте их исторического формирования и развития, и являются неотъемлемыми составляющими каждого народа. Эти термины входят и в понятие лингвокультурологии – комплексной лингвистической науки, направленной на описание «проявлений культуры, отразившихся и закрепившихся в языке» [Маслова 2001: 9] и «ориентированной на человеческий фактор в языке и на языковой фактор в человеке» [Гизатулина 2018: 329]. Все вышеперечисленные понятия и их особенности легли в основу данного компаративного анализа песенного фольклора России и Кореи, которые базируются на нескольких направлениях, а именно: историческом, жанровом и лингвокультурологическом. Актуальность этого исследования заключается в дефиците работ и материалов в области сопоставления русской и корейской песенной фольклористики. Результаты данной работы могут пригодиться при углубленном изучении корейского или русского языков, а также при сопоставительном анализе фольклорных песен разных стран.

В направлении жанровой специфики и исторического происхождения и развития песенного фольклора России и Кореи нами были обнаружены и зафиксированы некоторое количество критериев разности сравниваемых песен. Однако

они не лишены и таких общих точек соприкосновения, как, например, отправная точка развития песен и их функциональный аппарат. Так, исторические и археологические корейские хроники дают основание предполагать, что изначально песни сопровождали коллективные ритуальные действия, связанные с жертвоприношениями, или народные празднества по случаю начала и окончания полевых работ [У Ген-Ир 2011]. В Древней Руси до принятия христианства также существовало жертвоприношение и поклонение языческим богам, а также обряды и ритуалы, во время которых исполнялись характерные песни.

Что касается отличий, то в Корее музыка, танец и драма фактически составляли единое целое. Такое слияние видов народного творчества можно увидеть в наши дни в корейском жанре *пхансори* (музыкально-поэтическое представление, в ходе которого говорят и поют – *сори*, на определенной площадке – *пхан*) [У Ген-Ир 2011]. В России тоже можно усмотреть явление сочетания песни и танца, но жанровое и видовое деление здесь более строгое, нежели в Корее, что подкрепляется и невозможностью перехода песен из жанра в жанр, кроме некоторых песен дуального характера, где «обрядовые песни отрывались от обряда и исполнялись в быту как произведения несбрядовые...» [У Ген-Ир 2011: 9]. В Корее жанровый переход песен был возможен. Например, популярная песня «*Агиранг*» могла быть как лирической, так и посевной. В этом факте есть еще один важный отличительный критерий – это причина такого перехода. Если в русской культуре какое-либо изменение песен связывалось с их историческим развитием и бытованием в народе, то в Корее на переход влияло географическое положение. Так *минсокак* («вульгарная народная музыка») имел поджанр *минъё*, он локально подразделялся на четыре группы: *Кёнъги-минъё*, *Содо-минъё*, *Намдо-минъё*, *Тонъпу-минъё* [У Ген-Ир 2011]. Песни в них отличались строением мелодии, манерой и сложностью исполнения, темпом, ритмом, а также языковыми особенностями.

В направлении лингвокультурологии нами было проведено компаративное исследование корейской песни «*Агиранг*» и русской песни «Сронила колечко» на разных уровнях языка, которые также имели свои сходства и различия.

С точки зрения фонетики на первый план по значимости выступают гласные звуки, которые вокализуют текст. Если в русской песне распев происходит в мягком, плавном движении с добавлением интонации плача и вздыхания, то в корейской наблюдается ступенчатая вокализация – слоги интонационно подчеркиваются, отчего мелодия звучит раздроблено. Причиной такого разного распева являются особенности географического положения стран, где Корейский полуостров представляет гористую местность, обрамленную практически полностью водой. Исходя из этого, плавность исполнения песен, подобно русскому – «с широтой души», отрицается, не соотносится у корейцев на уровнях подсознания и психологии.

Исследуемые песни насыщены разными значимыми культурными образами и символами. В песне «*Ариранъ*», название которой не имеет точного перевода [Park Hyunjin 2011], но воспринимается как символическая преграда между возлюбленными, упоминается образ священной горы «*Пэктусан*» («белоголовая гора»), превращающийся в вещественную преграду между возлюбленными, которую невозможно преодолеть. Однако контекст песни доказывает нам обратное («*Там, где гора Пэктусан, Там даже в середине зимы распускаются цветы*»).

В русской песне важен образ кольца, как символа вечной любви, который относится к свадебной тематике. Интересно то, что «символика, скованная традицией обряда, превратилась в средство передачи переживания, взятого в бытовой правде» [Анникин 2004: 541]. Как выразитель русской культуры, появляется образ «березы», который является символом невинности, чистоты и девичьей красоты, а прилагательное «белая» только усиливает семантику образа. Кроме этого, в обеих песнях упоминаются небесные тела, однако с разными значениями. В русском тексте появляется месяц в роли направляющего (*А месяц дорогу / Укажет к нему*), который персонифицировался в русской культуре с мужем (жена – солнце). В корейской песне упоминаются звезды с целью усиления сравнительного оборота (*Сколько светится звезд / Также много мечтаний в нашем сердце*).

В песнях присутствует элемент обращения лирической героини, но направленность и семантика его различны. В песне «Арирань» героиня обращается к своему возлюбленному с оттенком причитания (*Ты оставил меня здесь и решил уйти*). В русской песне нет конкретного обращения к возлюбленному, но есть описание внутреннего состояния героини (*заныло сердечко/ не знаю искать где/ я жду недождуся/ к милому пойду*). Из-за отсутствия конкретного адресата, можно предположить, что «монолог» обращен природе, как единственному слушателю, утешителю и другу, что указывает на распространенную тематику русских лирических песен о несчастливой судьбе женщин. При этом попытка найти утешение в природе свойственна менталитету русских людей, для которых природа еще с языческих времен являлась источником силы и веры.

В структуре текста «Арирань» ярко выделяются две первые строчки, которые являются рефреном каждого катрена. Цель такого построения – возможность добавления и сочинения новых куплетов, т.е. логически обоснованное продолжение песни. В песне «Сронила колечко» нет повтора строк, однако такой прием достаточно часто используется в разных жанрах русских народных песен.

Таким образом, обозначив лишь некоторые особенности исторического и жанрово-видового образования, происхождения русских и корейских фольклорных песен, а также рассмотрев обе песни в лингвокультурологическом сопоставительном направлении, можно заключить, что, несмотря на обнаруженную разность культурологических особенностей, можно усмотреть и общие точки соприкосновения в каждом пункте и направлении, что может быть доказательством сближения, единения народов на уровне мышления и культуры.

Библиографический список

- Аникин В.П. Русское устное народное творчество: учеб. для вузов. М.: Высш. шк., 2004. 735 с.
- Гизатулина А. Ф. Лингвокультурологические аспекты в лингвистическом анализе статья // Молодой ученый. 2018. №16(202). С. 329–331.
- Маслова В. А. Лингвокультурология: Учебное пособие для студ. высших учебных заведений. М.: Академия, 2001. 208 с.
- У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Изд-во Лань, 2011. 544 с.
- Park Hyunjin. Korean Arirang: History, Genres, and Adaptations. In Edward Niedermaier's Arirang Variations // Arizona State University USA, 2011. [электрон. ресурс]. Режим доступа : https://repository.asu.edu/attachments/56740/content/PARK_asu_001_0E_10620.pdf (дата обращения: 20.05.2019)

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ДИАЛЕКТИЗМОВ И ПРОСТОРЕЧИЙ В СБОРНИКЕ Н.В. ГОГОЛЯ «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»

THE FUNCTIONING OF DIALECTISMS AND VERNACULARS IN NIKOLAI GOGOL'S COLLECTION «EVENINGS ON A FARM NEAR DIKANKA»

Гаврилкова Екатерина Антоновна,
обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева

Научный руководитель: Тимченко А.Г.,
канд. филол. наук, КГПУ им. В.П. Астафьева

Лингвистика, литература, Николай Васильевич Гоголь, диалектизмы, просторечия.

Николай Васильевич Гоголь – величайший мастер слова. Поэтический язык произведений писателя всесторонне иллюстрирует фольклорные возможности описания малороссийского быта. Внедрение в произведение диалектизмов и просторечий повлекло обновление малорусского словаря и внедрение в него новых литературных норм. Специфика использования украинизмов и территориальных диалектизмов Гоголем стала важной частью изменения культурного кода региона. В процессе введения в литературу малороссийского говора Николай Васильевич изменил литературный язык, введя в него просторечные формы общения.

Linguistics, literature, Nikolai Gogol, dialectisms, vernacular.

Nikolai Vasilievich Gogol is the greatest master of words. The poetic language of the writer's works comprehensively illustrates the folkloric possibilities of describing the Little Russian way of life. The introduction of dialectisms and vernaculars into the work led to the renewal of the Little Russian dictionary and the introduction of new literary norms into it. The specificity of the use of Ukrainianisms and territorial dialectisms by Gogol became an important part of the change in the cultural code of the region. In the process of introducing the Little Russian dialect into literature, Nikolai Vasilyevich changed the literary language, introducing vernacular forms of communication into it.

Николай Васильевич – яркий представитель реализма в русской литературе, применяющих в своих произведениях разнообразные языковые средства устной и письменной речи.

Н.В. Гоголь создал облик полтавского человека с его фантазиями, мечтами и вольнолюбивой душой. Все герои повестей цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» говорят на русском, ведь данный язык типичен для ранней гоголевской прозы. Большинство лексики писателя составляет украинский говор в контексте русской речи. Он представлен очень разнообразно, тем самым определяя те фигуры и образы, которые включает Н.В. Гоголь в языковой обиход персонажей.

В начале 20 века русские ученые выделили два объекта исследования языка Н.В. Гоголя: стилистика и поэтика. В данных направлениях работал И. Мандельштам. Писатель провел стилистический анализ прозы Гоголя. Он описал функционирование малорусских просторечий [Мандельштам, 1902].

Вопросами исследования языка Гоголя занималась И.Д. Гажева. В своей работе она написана, что украинизмы в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» устанавливают связь текста Н.В. Гоголя с архаическими сюжетами и описаниями героев [Гажева, 2011, 157]. Академик В.В. Виноградов в работе «Язык Гоголя» упоминал, что Н. В. Гоголь дополнял русскую речь, соединяя в диалектизмах значения, которые можно отнести к обоим яыкам.

Рассказчики в произведении «Вечера на хуторе близ Диканьки» выступают как носители народного начала. Стиль повествования произведения представляет связь фольклора и индивидуальной авторской речи [Степанов Н. Л, Гоголь – Творческий путь, 20].

Использование разговорной речи проявляется в подборе национальных слов рассказа Рудово Панько, отличающихся яркой выразительностью:

«Раз ему насчет этого славную сплел присказку»;

«Такие выкапывал страшные истории, что волосы ходили на голове».

В. Виноградов, анализируя две редакции повести «Вечера накануне Ивана Купала», раскрыл работу писателя над искоренением литературных норм и приближением языка повести к разговорной речи. Он хотел устранить словесные обороты и ввести в обиход диалектизмы[В.В. Виноградов, Язык Гоголя: 1982].

Из лексики полтавских просторечий Н.В. Гоголь берет слова, семантика которых понятна и без уточняющего контекста (например: тулуп, хутор, бублик). Писатель включает в язык «Вечеров» те диалектизмы, которые современному человеку трудно понять без пояснения. Для этого он создал в произведении два словаря:

«На всякий случай, чтобы не помянули меня недобрый словом, выписываю сюда, по азбучному порядку, те слова, которые в книжке этой не всякому понятны».

Писатель включил в произведение глоссарий, в котором объяснил, что означают малоукраинские просторечия. Мы сравнили “гоголевские” значения слов с современными словарями, и выяснили, что из всех перечисленных слов большая часть закреплена в русском языке как национальные.

Слово	Гоголевский словарь	Значение по современным словарям	Различие
1	2	3	4
Батог	Кнут	Батог, -а, м. Палка, толстый прут для телесных наказаний в старину [Шведова: 32].	Отсутствует
Болячка	Золотуха	Болячка, -и, ж. (разг.). Небольшая незажившая ранка, язвочка [Шведова: 55].	В словаре Шведовой слово обрело более обширное значение. Оно также описывает проблему в здоровье, но конкретно ее не уточняет.

1	2	3	4
Бондарь	Бочарь	Бондарь. бондаря-бондаря, -муж. Бочар, ремесленник, выделяющий бочки [Толковый словарь Ушакова, 1940]	Словарь Ушакова конкретизирует область профессии, не меняя ее значение.
Выкрутасы	Трудные па	Выкрутасы, -ов (разг.). 1. Затейливые телодвижения. 2. То же, что вычуры. 3. Причуды, чудачества [Шведова: 130].	В русском словаре слово приобрело вальжное значение. Условная «трудность» заменилась на «чудачество».
Коровай	Свадебный хлеб	Коровай, м. Большой круглый хлеб [Ушаков, 1940].	Ушаков расширил слово, убрав из его характеристики отсылку к праздникам. Лексическое значение не изменилось.
Кухоль	Глиняная кружка	Кухоль, м. местн. Глиняный кувшин [Ефремова].	Кувшин и кружка-разные предметы.
Пейсики	Жидовские локоны	Пейсы, м. Длинные узкие пряди волос, спускающиеся от висков [Шведова: 620].	Отсутствует.
Смушка	Бараний мех	Смушка, -и, ж. Шкурка новорожденного ягненка некоторых ценных пород [Шведова: 905].	Второе определение более конкретное

Например, в тексте «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголь использует разговорные слова – слова, которые, придают речи непринужденный, неофициальный характер [Рахманова, Суздальцева 2010]. В части «Майская ночь, или Утопленница» к разговорным словами относят: «набекрень», «брякнувшим», «дивлюсь», «теперешний». Этот набор слов можно встретить в обиходе деревенской местности. В современных словарях у них есть пометка «разг.», что говорит о частом использовании представленных слов в повседневной жизни. Писатель понимал, что его произведения обращены к русскому читателю. Он писал: «я сам... вряд ли бы уберегся от того, чтобы не вклеить звонкое словцо в русскую речь, в простодушной уверенности, что его и другие также поймут».

В исследовании мы изучили слова, обозначенные Гоголем как малороссийские диалектизмы. Они в современных словарях представлены как русские. Это означает, что произошла интеграция языков.

В заключение важно отметить, что внедрение Гоголем украинских просторечий и диалектизмов привело к их дальнейшему использованию в русской речи, и закреплению их в национальном обиходе.

Библиографический список

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 485-486.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 15–16.

Виноградов В.В. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка. М. 2003. С. 65-66.

Гажева И.Д. Украинизмы как имена культурных концептов в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Вестник Запорожского национального университета. Филологические науки. 1982. 431 с.

Виноградов В.В. Язык Гоголя. М., 1936. С. 290-291.

Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57000 слов / Под ред. чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой. 17-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 1985.

Черкашина Е.В. Лексические средства создания образа Украины в цикле Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Молодой ученый. 2009. № 9 (9). С. 105-107. Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/9/673/> (дата обращения: 31.10.2021).

Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки, 1984. 319 с.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ БЕЛОГО ЦВЕТА В РОМАНЕ Н.В. ГАЙДУКА «ВОЛХИТКА»

THE FUNCTIONING OF THE LEXICO-SEMANTIC GROUP OF WHITE COLOR IN THE NOVEL BY N.V. GAJDUK «VOLKHITKA»

Бебриш Надежда Николаевна,
канд. филол. наук,
доцент, КГПУ им. В.П. Астафьева

Лексико-семантическая группа цвета, колоратив, белый цвет, цветовое пространство художественного текста, Н.В. Гайдук, «Волхитка».

В статье рассматривается употребление лексико-семантической группы белого цвета в романе «Волхитка» известного сибирского писателя Н.В. Гайдука, отмечается ведущая роль лексики белого цвета в формировании художественного пространства произведения, определяются основные образы-символы и функции белого цвета.

Lexico-semantic group of color, colorative, white color, color space of a literary text, N.V. Hajduk, «Volkhitka».

The article examines the use of the lexico-semantic group of white color in the novel «Volkhitka» by the famous Siberian writer N.V. Gaiduk, the leading role of the vocabulary of white color in the formation of the artistic space of the work is noted, the main images-symbols and functions of white color are determined.

Изучение цветового пространства художественного текста, его роли в реализации замысла автора актуально в современной лингвистике: «Цвет является значимым компонентом ментального пространства художника слова, поэтому анализ цветосемантики, цветописи, светописи помогает проникнуть в философско-мировоззренческую концепцию автора» [Цегелик 2007: 3].

В романе Н.В. Гайдука «Волхитка» зафиксировано 1067 колоративов, которые составляют восемь лексико-семантическая групп: белый цвет – 476 слов, 44,6% от общего количества употреблений; красный цвет – 210 слов, 19, 7%; синий цвет – 109 слов, 10,1%; черный цвет – 100 слов, 9,4%; желтый цвет – 82 слова, 7,7 %; зеленый цвет – 47 слов, 4,4%, серый цвет – 36 слов, 3,4%; коричневый цвет – 7 слов, 0,7%.

Р.М. Фрумкина считает, что «... в русском языке «наивная картина» мира цвета включает «семь цветов радуги», а также розовый, коричневый и так называемые ахроматические цвета – черный, белый и серый» [Фрумкина 2007: 64]. Все названные выше цвета живут в художественном пространстве романа «Волхитка», воплощая двоемирие, в котором существуют герои.

Белый цвет – самый распространенный в романе, составляет около 45 процентов всех цветоупотреблений, причем в 437 словах выступает как основной

цвет, выполняет существенную смысловую нагрузку. Оттенки белого цвета: седой – 21 слово, серебряный – 14 слов, молочный – 2 слова, снежный, белесый – употребляются по одному разу, как правило, связаны с частными обозначениями реалий романа: выразительные картины природы («ручей серебряным жгутом сбегал по камням» [Гайдук 1994: 282]), передача состояния человека, природы («седея от страха» [Гайдук 1994: 13]).

Белый цвет входит в состав названия благодатной земли – Беловодья, легендарной страны свободы в русских народных преданиях. Автор пишет: «...сказка проживает на некой беловодской стороне, какую наш народ искал и находил в минувшие века, – на Алтае, в Индии и в иных местах, отмеченных небесной благодатью...» [Гайдук 1994: 8].

Слова *беловодский* (158) и *Беловодье* (23), почти половина всех употреблений белого цвета, образуют географическое, духовное и историческое пространство романа «Волхитка», обозначая территорию – *сторона, земля, округа, край*; ландшафт – *горы, долина, кручи, поля, река, волна, вода, берег, бухта, дорога*; населенные пункты – *городок, кремль, город, деревни, деревенька, селение*; жителей – *бабы, бабенки, графини, принцессы, короли, караванщики, ямщики*; духовную жизнь – *Богоматерь, Богородица, икона (образ) Богоматери, королева, пращур, сказка*, а также наступление разрушительного нового, приведшего к опустошению беловодской земли – *море, водохранилище, канал, порт, тракт, лагерь, пустыня*.

Усиливают оппозицию *было – стало* эпитеты: с одной стороны, *родная беловодская земля, родное Беловодье, заповедная, легендарная, могучая беловодская сторона, волшебная беловодская влага, неприступные беловодские кручи, трепетная беловодская река*, с другой – *неперспективная беловодская деревенька, беловодское рукотворное море, ближайšie беловодские лагерь*.

С помощью лексико-семантической группы белого цвета в начале романа создается выразительная картина беловодской зимы, когда человек, природа и душа находятся в гармонии: «*Сколько лет прошло, а всё перед глазами та картина: кругом зима, она там королева – деревья перед ней склоняются в поясных поклонах, гнутые студёным серебром. И в седловинах гор тяжёлые снега засели грузно, прочно – до весны. На берегу стоит просторный дом в белоснежной огромной папаче, надетой на лихой манер. Неподалеку церковь, белёная спокойным лунным светом, льющим откуда-то из-за реки*» [Гайдук 1994: 15]. В конце романа беловодская сторона, по словам одного из персонажей, представляет опустошение и безнадежность: «*Море высохло. Пески там теперь, брат. Пустыня. Самая настоящая*» [Гайдук 1994: 327].

С белым цветом в романе Н.В.Гайдуга «Волхитка» связаны почти все образы-символы: *белый храм во ржи* – вначале средоточие духовной жизни белогорцев, место душевного равновесия, затем образ самого Беловодья, сохраняемый в сердцах покинувших родную землю героев; образ *Беловодской Богородицы, Богоматери, королевы, женщины в белом платье, в золотой короне, царевны, Вечной странницы* – хранительницы души Беловодья; *белая шляпа* – от знака «красивой

жизни» до символа связи поколей, хранителя, помощника в трудных жизненных обстоятельствах; *мальчик в белой рубахе с горящей (негасимой) свечой в руках* – невинность, защита. Все эти образы так или иначе сопряжены с образом *волхитки*. «*Волхиткою когда-то в Сибири называли колдунью, превратившуюся якобы в волчицу*» [Гайдук 1994: 8]. И неоднозначный образ *белой волчицы* (в ряде случаев *шкура белой волчицы*) также вплетен в ткань повествования: «*Два главных полюса романа – противоборство души царицы и души волчицы*» [Гайдук 1994: 2]. Имплицитно само название романа несет в себе представление о белом цвете.

Белый цвет взаимодействует практически со всеми другими лексико-семантическими группами цвета в романе: *серебристо-синяя вершина горы, янтарный беловодский берег, белая тройка с багряно-зелеными лентами, черно-белая махина с красными колесами* и др.

Колоративы белого цвета выполняют в тексте романа номинативную (изображение зимних пейзажей, снега, льда, описание внешности героев и пр.), символическую, выразительно-изобразительную и психологическую функции. Н.В. Гайдук мастерски вплетает цвет в повествование, психологически усиливая изображаемую картину. Так, в сознании похищенного Грибони вся природа смеётся над ним, помогая разбойникам: «*Дробящееся эхо долго хохотало над Грибоней, затихая в вершинах между скал, где криво, по-разбойному скалился, разгораясь, белозубый месяц*» [Гайдук 1994: 186].

Лексико-семантическая группа белого цвета, наряду с другими средствами, выстраивает художественное пространство текста романа, помогает другим колоративам создавать выразительную ткань произведения. Цветовые образы представляются своеобразными скрепами, соединяющими сюжетную нить повествования.

Библиографический список

Гайдук Н.В. Волхитка. Красноярск: Красноярское книжное изд-во, 1994. 429 с.

Фрумкина Р.М. Психоллингвистика. 3-е изд., испр. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 320 с.

Цегелик И.Г. Цветовая картина мира Иосифа Бродского: когнитивно-функциональный подход: автореф. дис. ...канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2007. 22 с.

К ОБЗОРУ ШКОЛЬНЫХ УЧЕБНИКОВ В АСПЕКТЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ И НАРИЦАТЕЛЬНЫХ В 5 КЛАССЕ

TO THE REVIEW OF SCHOOL TEXTBOOKS IN THE ASPECT OF TEACHING PROPER NAMES AND COMMON NOUNS IN THE 5TH GRADE

Бурмакина Наталья Алексеевна,
канд. филол. наук, доцент, КГПУ им. В.П. Астафьева

Исупова Анастасия Алексеевна,
обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева

Методика русского языка, общеобразовательная школа, урок русского языка, дидактический материал, имена собственные и нарицательные.

Работа посвящена лингвометодической проблеме изучения имен собственных и нарицательных на уроках русского языка в 5 классе общеобразовательной школы. Особое внимание уделено анализу учебно-методических комплексов под ред. С.И. Львовой и В.В. Львова; В.В. Бабайцевой и Л.Д. Чесноковой; М.М. Разумовской, рекомендованных ФГОС.

Russian language methodology, secondary school, Russian language lesson, didactic material, proper and common names.

The work is devoted to the problem of studying proper names and common nouns in the lessons of the Russian language in the 5th grade of a secondary school. Special attention is paid to the analysis of educational and methodological complexes edited by S.I. Lvova and V.V. Lvov; V.V. Babaytseva and L.D. Chesnokova; M.M. Razumovskaya, recommended by the Federal State Educational Standard.

Цель предпринятого исследования – познакомить с результатами анализа учебно-методических комплексов по русскому языку, а также разработать дополнительный дидактический материал, которым можно воспользоваться в практике обучения русскому языку в школе.

В учебнике под редакцией С.И. Львовой и В.В. Львова для удобства восприятия информации теоретический материал дан на фоне желтого цвета, подробно дано определение понятий, приведен богатый иллюстративный материал, указана роль составных имен собственных в предложении. особенности их правописания. Два первых упражнений параграфа учебника включают себя повторение пройденных тем (орфография, пунктуация). В параграфе указана возможность перехода имен существительных из одного разряда в другой, однако упущены некоторые разряды имен собственных (космонимика, названия божеств, зоонимика). Переход имен существительных из одного разряда в другой представлено в четырех упражнениях, два из которых относятся к упраж-

нениям повышенной сложности, где нужно объяснить, «какую роль играет прописная буква для быстрого чтения и правильного понимания смысла» [Львова, 2007, с. 72], и указать, «в чем нелепость данных предложений», например, такого: «На полке лежит только что купленный Роман» [Львова, 2007, с. 72]. Кроме того, упражнение № 758, являясь заданием повышенной сложности, входит в группу типовых упражнений учебника в рубрике «Проводим наблюдение». Вторая часть упражнения повышенной сложности под номером 760 содержит коммуникативное задание открытого типа, направленного на развитие речи: «придумайте небольшой текст (рассказ, стихотворение, сказку) шутовское содержание которого объясняется неправильным употреблением прописной и строчной букв» [Львова, 2007, с. 73]. В третьем упражнении параграфа, которое посвящено рассмотрению перехода имен существительных из одного разряда в другой, коммуникативное целеполагание вынесено в название его типа: «Устное высказывание». Четвертое упражнение этого грамматического аспекта входит в рубрику «Русский язык на других уроках», в подтип «Язык и литература». Из десяти упражнений параграфа 4 упражнения позволяют устанавливать межпредметные связи. Заканчивается параграф итоговым упражнением, способствующем развитию речи «Сочинение-миниатюра», где ученикам нужно начертить карту воображаемой страны, обозначить названия населенных пунктов, провести экскурсию по достопримечательностям государства, описав один из географических пунктов [Львова, 2007, с. 73].

В учебнике под редакцией В.В. Бабайцевой предложена более обширная статья. Кроме определения имени существительного, имен собственных и нарицательных с привлечением примеров, в статье указывается мотивация возникновения имен собственных. О причинах появления имен собственных написано понятным языком: «Чтобы из всей группы однородных предметов выделить какой-то отдельный предмет, ему дают специальное название. Например, чтобы из всех рек, впадающих в Азовское море, выделить самую большую реку, ее назвали Дон» [Бабайцева, 2011: 99]. Теория также дополнена различными примерами, но среди имен собственных автор выделяет еще и зоонимику, чего мы не нашли в первом учебнике; в параграфе указана роль составных онимов в предложении.

Авторы учебника под редакцией М.М. Разумовской предлагают детям самостоятельно определить, какие имена существительные обозначают названия однородных предметов, а какие – единичных (рубрика «Понаблюдайте»). Это задание мотивирует учеников самостоятельно разобраться в теме (как мы знаем, самостоятельно добытое знание запоминается лучше, нежели знание, которое нам кто-то дал). Стоит обратить внимание на сноску, которая указывает на наличие словаря Ф.Л. Агеенко – «Словарь собственных имен русского языка». Благодаря этой сноске учитель может организовать самостоятельную работу на уроке. Обращаем внимание, что большинство предложенных заданий в параграфе являются творческими. К сожалению, в данном параграфе тоже не сказано о возможности имен существительных переходить из одного разряда в другой.

Однако задания устанавливают межпредметные связи, а также связи между разделами языкознания: обучающимся предлагается создать разные формы имен собственных с помощью использования уменьшительно-ласкательных суффиксов, что актуализирует полученные знания по морфемике. Следующее упражнение так же, как и предыдущие, дает возможность ученикам раскрыть свой творческий потенциал (составление предложений как с предложенными именами, так и с теми именами персонажей из русских сказок, которыми обучающиеся дополнили предложенный ряд). Другое задание повышенной трудности: «Обратившись к интернет-порталу «Грамота.ру», определите, как правильно употреблять в речи данные ниже имена собственные. С каждым из них составьте и запишите предложение, затем произнесите правильно вслух». Актуализирована потребность в развитии творческих способностей и развитии речи (в том числе устной – большое внимание уделяется правильной постановке ударения, следовательно, выражается связь с еще одним разделом лингвистики – орфоэпией).

Можем подытожить, что в учебнике под редакцией М.М. Разумовской упражнения развивают творческий потенциал ребенка. Стоит отметить небольшое количество заданий и некоторую их однотипность («составьте», «запишите»), однако ряд упражнений предусматривает дифференциацию и межпредметные связи, а также связи с другими разделами языкознания.

Проведен обзор наиболее распространенных в школе учебников по русскому языку в 5 классе в области изучения имен собственных и нарицательных. Отличительной особенностью современных программ по русскому языку является реализация принципов развития речи. Необходимость в разработке раздаточного дидактического материала появляется в связи с потребностью углубления представлений учеников о лексико-грамматических связях в русском языке. Учитывая возрастные особенности учеников 5-го класса, разработан красочный и иллюстративный раздаточный материал, который предлагается каждому ученику, чтобы была возможность добавлять туда свои заметки, которые позволяют лучше понять тему.

Библиографический список

Бабайцева В.В. Русский язык. Теория. 5-9 кл.: учеб. для общеобразоват. учреждений / В. В. Бабайцева, Л. Д. Чеснокова. 20-е изд., стереотип. М.: Дрофа, 2011. 319, [1] с.: ил.

Львова С.И. Русский язык. 5 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений. В 3 ч. Ч. 2 / С. И. Львова, В. В. Львов. 9-е изд., перераб. М.: Мнемозина, 2012. 167с.: ил. и 2007. 173с.: ил.

Разумовская М.М. Русский язык: 5 класс: учебник / М.М. Разумовская, С. И. Львова, В. И. Капинос и др. 8-е изд., стереотип. М.: Дрофа, 2020. 287 [1] с.: ил.

ВОРОПАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы II Международной
научно-практической конференции

Красноярск, 13 ноября 2021 г.

Электронное издание

В авторской редакции
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 11.01.22.

Формат 60x84 1/8.

Усл. печ. л. 18,25