

Осенняя научная сессия
КГПУ им. В.П. Астафьева
«СИСТЕМА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ –
РЕСУРС РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА»

ВОРОПАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

**Материалы IV Международной
научно-практической конференции**

Красноярск, 1–2 ноября 2023 г.



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

Осенняя научная сессия
КГПУ им. В.П. Астафьева
«СИСТЕМА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ –
РЕСУРС РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА»

ВОРОПАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы IV Международной научно-практической конференции

Красноярск, 1–2 ноября 2023 г.

Электронное издание

КРАСНОЯРСК
2023

ББК 83.3(0)
В 757

Редакционная коллегия:

Т.В. Мамаева
Т.А. Полуэктова
И.Г. Прудюс (отв. ред.)

В 757 Воропановские чтения: материалы IV Международной научно-практической конференции. Красноярск, 1–2 ноября 2023 г. / Т.В. Мамаева, Т.А. Полуэктова, И.Г. Прудюс (отв. ред.). – Электрон. дан. / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2023. – Систем. требования: РС 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 978-5-00102-667-9

ББК 83.3(0)

ISBN 978-5-00102-667-9

(Осенняя научная сессия КГПУ им. В.П. Астафьева
«Система педагогического образования –
ресурс развития общества»)

© Красноярский государственный
педагогический университет
им. В.П. Астафьева, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ЧИТАТЕЛЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Викторук Е.Н., Мышковская А.И.

Человек читающий на современном этапе развития общества 7

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ ЗАРУБЕЖНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Ерофеева Н.Е.

Комическая опера и комедия урока в английской и русской драматургии XVIII века 12

Стулов Ю.В.

Легенда – вымысел – миф – поп-культура
в романе Колсона Уайтхеда «Дни Джона Генри» 16

Лукманова О.Б.

Возвращение к корням: Дороти Л. Сэйерс, Уилки Коллинз и детективный роман 19

Назаренко Н.И.

Роман «Городок» Ш. Бронте как городской текст 22

Николина Н.Н., Каяво В.А.

«Недетские» проблемы: травма в речи рассказчиков-детей
(на материале романов Room Э. Донохью и Infinite Jest Д.Ф. Уоллеса) 25

Кашкан Т.А.

Жанровый код в романе «Дом листьев» М.З. Данилевского 28

Щукина М.С.

Ключевые концепты дидактического кода в романе Г.Л. Олди «Войти в образ» 30

Кашина Д.М.

Влияние культурного кода России на формирование образа персонажей
на примере дилогии «Шестерка воронов» Ли Бардуго 33

Лобанова А.А.

Рассказ «Бывшая сказка» Д. Горчева в контексте литературной традиции ОБЭРИУ 36

Кочекова Е.А.

Сенсационный роман XIX в.: истоки формирования жанра 39

Нагорная Е.В.

Пространство памяти в романе Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» 42

Пудова О.А.

Создание культурной модели героев через разные векторы наррации
в романе Томаса Лава Пикока «Усадьба Грилла» 45

Титова А.В.

Французское влияние на творчество Дж. Рочестера 48

Комарова Д.В.

Влияние творчества Ф.М. Достоевского на роман В. Вулф «Волны» 50

Стоцкая Е.В.

Роман С.С. Заяицкого «Красавица с острова Люлю»
в аспекте жанра авантюрного романа 1920-х годов 54

Гречкина В.В.	
Трансформация шекспировского сюжета в романе Т. Шевалье «Новенький»	57
Журавлев М.А.	
Рецепция античной культуры в сериале НВО «Наследники»	61
Лунькова С.А.	
Особенности перевода названий произведений Шекспира на русский язык	65
Соколова В.А.	
Специфика интерпретации романа Дж. Р. Р. Толкина «Хоббит, или туда и обратно» в одноименном графическом романе Ч. Диксона и Ш. Деминга.....	68
Казакова А.М.	
Рецепция скандинавской мифологии в подростковом фэнтези (на примере цикла «Магнус Чейз и боги Асгарда» Р. Риордана).....	72
Фур А.В.	
Фигура Иуды Искариота: русская и зарубежная версии «предателя»	75
Васильева Г.С.	
Мотив игры в романе Т. Гарди «Взор синих глаз»: сущность и значение	79
ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА	
Грачев А.В.	
Пространство зоопарка в русской поэзии XX века	83
Овчинников А.Г.	
«Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого и «Архиерей» А.П. Чехова: преодоление отчуждения и смыслы трансценденции.....	87
Завалова Д.С.	
Нарративное устройство книги А.Н. Архангельского «1962. Послание к Тимофею»	91
Шонова Е.Г.	
Акакий Акакиевич в Париже, или образ «маленького человека» в романе Р.В. Сенчина «Дождь в Париже»	94
Лысюк Е.А.	
Релятивность страдание-несчастье как элемент парадигмы героя-юродивого (на материале прозы Е. Водолазкина)	97
Моцаренко М.В.	
Образ русской женщины в романе Г. Маркова «Соль земли»	102
Григорьева А.В.	
Своеобразие хронотопичных образов в русской рок-поэзии	106
Камалетдинова К.И.	
Образ женщины в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня»	109

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ

Уминова Н.В.	
Развитие эмоционального интеллекта на уроках литературы	113

Гришечкина Е.А. Использование современных образовательных технологий на учебных занятиях по русской литературе как одно из средств повышения мотивации учащихся	117
Фадеева А.Е. Стихотворные формы на уроке литературы как актуальный подход к постижению лирики школьниками	121
Азарова А.А. Музеализация как путь к смыслу художественного текста	123
Митрошенко Т.А. Тема «особого» детства в подростковой литературе (урок внеклассного чтения в 7 классе).....	126
Кондрашина М.П. Урок внеклассного чтения по циклу Н. Щерба «Часодеи»: поисковый эксперимент в 6–8 классах	129
Покусина Л.А. Современная отечественная драматургия в чтении подростков: методические рекомендации к уроку внеклассного чтения по произведению К. Драгунской «Рыжая пьеса»	132
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	136

ЧИТАТЕЛЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ЧЕЛОВЕК ЧИТАЮЩИЙ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА

A READING PERSON IN MODERN STAGE OF SOCIETY DEVELOPMENT

Е.Н. Викторук, А.И. Мышковская

E.N. Viktoruk, A.I. Myshkovskaia

Чтение, человек читающий, социально-философская практика, социально-культурная практика, самообразование, философский текст.

В статье рассматривается проблема Человека Читающего в современном обществе с позиций культуры и философии. Обсуждаются возможности чтения как философской и культурной практики и необходимость чтения как инструмента самообразования, самопознания, самосовершенствования.

Reading, person reading, socio-philosophical practice, socio-cultural practice, self-education, philosophical text.

The article examines the problem of the Reading Person in modern society from the standpoint of culture and philosophy. The possibilities of preserving reading as a philosophical and cultural practice and the need to teach reading as a tool of self-education, self-knowledge, self-improvement, and exclusive leisure are discussed.

Все течет, все изменяется, утверждал Гераклит, но есть «вечные» ценности, которые формируют человеческое в человеке: это культура и один из механизмов ее сохранения и воспроизводства – работа с текстом, чтение. При этом современные исследования демонстрируют серьезные негативные перемены в области чтения, в том числе детского: жанровое упрощение, обеднение репертуара, поглощение детьми и подростками цифрового развлекательного контента, снижение количества читающих взрослых [4]. Поток «информационного шума» в Интернете и социальных сетях создает лишь ощущение обширного знания, по факту являясь квазичтением, основанным на вторичном пересказе, без возможности самостоятельного анализа первоисточника, выводов. Социологи давно отмечают эти негативные сдвиги. Например, Борис Дубин раскрывает изменения в читательских предпочтениях и указывает на негативные черты феномена чтения для представителей поколения Z («зумеров»): предпочтение «легких» журналов, чтение в Интернете, чтение подборок материалов, сделанных кем-то [2]. В непрекращающемся потоке текстов сообщений, твитов и электронной почты современные читатели постепенно теряют навык вдумчивого чтения, а постоянное переключение между несколькими источниками информации снижает концентрацию внимания, тем самым «отупляя», уводя от важного, существенного.

Деградация в цифровом обществе «человека читающего» до «человека кликающего» является актуальной проблемой для социологических, экономических,

психологических, культурологических, антропологических, технологических, образовательных и, конечно, философских исследований. Так кто же такой Человек Читающий и какова роль чтения на современном этапе развития общества? Рассмотрим эти вопросы с двух концептуальных позиций – чтение как фундаментальный социокультурный феномен и социально-философская практика.

Культура, дословный перевод которой обозначает «возделывание», по определению академика В.С. Степина, – это система исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности (деятельности, поведения и общения), обеспечивающих воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее основных проявлениях [5]. Работа с текстом, чтение – один из наиболее эффективных и исторически оправданных способов «окультуривания». Культурный текст в широком смысле – это семантика и ее знаково-символическое и материальное воплощение, ценностно-нормативные системы, идеи, цели, представления, знания, а также различные способы их знаково-символического и предметно-материального воспроизводства, представленные разными эпохами и культурами. Навык качественного чтения как надбиологическая программа – это процесс декодирования символов с целью извлечения смысла для их использования на практике. Человек становится человеком, имея коды к знаковым системам (музыка, живопись, архитектура, ландшафты и т. д.), где способом расшифровки знаков становится чтение, что формирует умение жить со значением, продуцируя смыслы. Таким образом, программирование Человека Читающего как носителя культуры – общая культурная задача общества, способная обеспечить новые элиты, новые коммуникативные структуры, где инновационные группы передают, транслируют идеи или культурные коды от групп «первого прочтения» другим группам и слоям, владея тонким искусством расшифровки знаково-символических систем и закладывая новые образцы отношений, моральных оценок, представлений о реальности.

Если культурная функция чтения однозначна и выражается в способе передачи, воспроизводства и изменения социальной жизни и ее основных проявлений на основе расшифровки кода, символов, то философский взгляд определяет множество функций чтения, в том числе одну из фундаментальных – функции самообразования и самопознания.

Гуманитарные науки всегда имеют своим предметом тексты, в которых зафиксированы мысли, смыслы, волеизъявления, ценности, значимые для человека. Личность выражает себя, высказывается, создавая текст, а читая – реконструирует, разворачивает свернутые смыслы. Любой продукт человеческой деятельности, который подлежит прочтению, восприятию и пониманию, можно определить как текст. Текстами являются знаково-символические системы произвольной природы, которые возникают в результате познавательно-созидательной деятельности живых существ. Одним из лучших и эффективнейших способов самообразования следует признать формирование новых смыслов в ходе диалогического взаимодействия с отраженными в текстах сознаниями Других

(философский концепт того, кто находится за пределами опыта субъекта, создавая условия для различения), то есть в процессе чтения. В диалогических концепциях устанавливается существенная роль Другого для самопознания и самообразования: Другой активизирует самопознание и является его элементом. Диалог «Я – Другой» есть постоянная смена говорящих субъектов и попеременное проигрывание ими роли «Другого» [6]. Опыт инаковости, признание его «своим иным», узнавание его, ощущение невозможности существования без него заключаются в диалоге. Человек Читающий должен и способен выйти из границ собственного мировоззрения, кругозора, чтобы узнать Другого как иную личность, иное сознание.

Обращение к текстам классиков в философии способно выработать умение видеть мир как целостную систему, проблематизировать обыденное и привычное, искать решения при всей неочевидности их существования. Работа с философским текстом, медленная, вдумчивая, в силу специфики текста направленная на понимание смыслов и значений текста, приучает обострять и концептуализировать актуальные вопросы, позволяет перевести их на язык категорий, вооружая тем самым средствами для решения этих проблем [1]. Медленное чтение, с напряжением душевных сил, интеллектуальных способностей и эмоциональной сферы приводит к выявлению и созданию новых смыслов [3]. Без такого чтения невозможны подлинное понимание и самопознание, образование и самообразование.

В чем эффективность философского текста как средства самообразования? В его диалогической природе, способной организовать партнерскую, не предполагающую иерархии, встречу Человека Читающего с Автором, что позволяет сменить угол зрения, сравнить свои представления с представлениями авторитетного Автора с позиции равных партнеров. Диалог как форма самопознания, способ достижения более глубоких уровней мышления в процессе общения становится инструментом развития личности, возможностью самоопределения [7]. Философский диалог может стать средством для исследования внутреннего мира личности с целью развития философской установки, позволяющей эффективно справляться с личностными и жизненными трудностями [8].

Помимо самообразования, обращение к философскому тексту имеет терапевтический потенциал, позволяя восстановить целостность, задавая перспективу, которая помогает человеку определять его собственное присутствие и смысл [7]. Философское чтение способно помочь в достижении внутреннего равновесия, организации взаимодействия с окружающими, гармонизации с миром, преобразовании отношений с миром, с существованием как таковым [7].

Таким образом, чтение как социально-философская практика представляется диалогом «философа со страждущим», сутью процесса и итогом которого становится самопознание «от автора», встреча и анализ мыслей которого приводит рефлексирующего читателя к формированию новых мыслительных конструктов, когнитивных основ мышления и деятельности, поведения, взглядов на себя, общество и мир.

Человек Читающий – воспринимающий, познающий, анализирующий и воспроизводящий социокультурный опыт, закодированный в особой знаково-символической системе, открывающий в себе в ситуации рефлексии возможности к расшифровке смысла мира, самопознанию, анализу и практическому воспроизводству опыта Других.

Библиографический список

1. *Викторук Е.Н., Черняева А.С.* Прикладная философия в подготовке магистрантов-педагогов // Образование и социализация личности в современном обществе: материалы X Международной научной конференции; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. Красноярск, 2016. С. 28–33.
2. *Дубин Б.* Читатель в обществе зрителей // Очерки по социологии культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 912 с.
3. *Мамченко А.А., Макаров М.И.* Культура чтения в эпоху постграмотности: стратегии чтения и задачи общеобразовательной школы // Ценности и смыслы. 2021. № 4 (74). С. 100–112.
4. Результаты исследования «Отношение российских детей и подростков к чтению» ВЦИОМ по заказу РГДБ [электронный ресурс] // Аналитический отчет по результатам опроса, проведенного по заказу Российской государственной детской библиотеки, 2021. URL: <https://www.calameo.com/books/001280108c0f23e69a400> (дата обращения: 08.10.2023).
5. *Степин В.С.* Цивилизация и культура. СПб.: СПбГУП, 2011. 408 с.
6. Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. 1248 с.
7. *Frunzã S.* Philosophical Counseling and the Practices of Dialogue in a World Built on Communication. Postmodern Openings. 9(3). P. 1–19.
8. *Marinoff L.* Philosophical practice. San Diego. USA: Academic Press, 2002. 411 p.

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ
ЗАРУБЕЖНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА И КОМЕДИЯ УРОКА В АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XVIII ВЕКА

COMIC OPERA AND COMEDY-LESSON IN ENGLISH AND RUSSIAN DRAMA OF THE XVIII CENTURY

Н.Е. Ерофеева

N.E. Erofeeva

Комическая опера, комедия урока, фарс, комическое, мольеровская традиция.

В статье рассматриваются особенности комической оперы и комедии урока в английской и русской драматургии XVIII века на материале пьес Г. Филдинга «Урок отцу, или Дочка без притворства», А. Попова «Анюта» и др. В контексте особенностей национальной истории дается представление об особенностях образов персонажей и реализации через них авторских задач. Особое внимание уделяется развитию мольеровской традиции.

Comic opera, comedy lessons, farce, comedy, Moliere tradition.

The article deals with the peculiarities of comic opera and comedy of the lesson in English and Russian drama of the XVIII century on the material of G. Fielding's plays «An Old Man Taught Wisdom, or The Virgin Unmasked», A. Popov's «Anyuta» and others. In connection with the peculiarities of the national history, the author gives an idea of the peculiarities of the character's images and the realisation of the author's tasks through them. Special attention is paid to the development of the Moliere tradition.

Комическая опера занимает особое место в английской и русской драматургии XVIII века. Продолжая традиции французской оперы комик, она какое-то время сохраняла фарсовое начало и продолжала традиции сентиментализма, заложенные в «Деревенском колдуне» Ж.-Ж. Руссо. У английских драматургов комическая опера быстро приобрела черты социальной драмы, о чем свидетельствовала «Опера нищего» Дж. Гея, известная балладная опера, в которой звучали острые политические и сатирические характеристики служителей закона. Сочетание текста и узнаваемых мелодий, а позже и авторских музыкальных вставок, заметно оживляло действие и привлекало зрителя своей легкостью и особой атмосферой веселья. Постепенно просветительская философия и пуританская идеология стали давать интересные результаты: в текстах драматургов расширились темы, появились актуальные проблемы, комическая опера получила несколько вариантов содержания – от водевильного до драматического. Наиболее знаковыми в этом плане стали произведения Г. Филдинга и Р. Шеридана.

Комические оперы Г. Филдинга служили своеобразным отражением общественных взглядов драматурга, использовавшего собственный опыт магистрата (мирового судьи). При этом необходимо отметить и его ориентацию на мольеровскую традицию. Г. Филдинг нередко обращался к комедиям французского автора, по-своему прочитывал его сюжеты. Он буквально следует за утверждением Ж.Б. Мольера: «Не будем принимать к себе то, что присуще всем, и извлечем по возможности больше пользы из урока, не подавая виду, что речь идет о нас»

[1, с. 506–507], когда в пьесе «Исторический календарь за 1736 год» Медли, отвечая на вопрос издателя, говорит: «Моя цель – невзирая на лица, высмеять порочные и глупые обычаи нашего времени, без лести или злопыхательства, без непристойностей, банальности и шутовства. Я хочу высмеять глупость, свойственную всем нам, таким манером, чтобы люди избавились от нее, прежде чем поймут, что смеются над собой» [3].

Уже в пьесах «Урок отцу, или Дочка без притворства» (1734) и «Мисс Люси в столице. Продолжение фарса “Урок отцу, или Дочка без притворства”» (1735) Г. Филдинг успешно использует формы фарса, комической оперы и закладывает новую – комедия урока. Ее признаками становятся сочетание дидактики и сатиры, подлинного добродетельного начала и образца глупости или порока, которые всегда оказываются побежденными по законам просветительской эстетики. Оригинальное заглавие «An Old Man Taught Wisdom, or The Virgin Unmasked» – «Старик, учивший мудрости, или Дева без маски» Р. Померанцева переводит как «Урок отцу, или Дочка без притворства», что не нарушает общую концепцию текста английского драматурга, хотя и смещает акцент в сторону дидактики и переносит центр на образ Люси.

В фарсе «Урок отцу» Г. Филдинг явно ориентируется на комедии Ж.Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» и «Мнимый больной», когда изображает женихов. В отличие от господина Журдена, Гудвил не спешит получать образование и не стремится стать дворянином. Отец Люси уверен, что его деньги помогут удачно выдать дочь замуж за одного из родственников, чтобы накопленное осталось в семье. С этой целью он и приглашает кузенов и каждому обещает руку Люси. Здесь и учитель пения Квейвер, и учитель танцев Купи, и аптекарь Блистер, и стряпчий (адвокат) Вормвуд. Учителя теперь не скрывают своей корысти и огромного желания поскорее завладеть приданым Люси.

Люси тоже пользуется моментом, раздает свое согласие всем, но выбирает мужем умного и трудолюбивого лакея Томаса. А в разговоре с отцом возникает полное ощущение глупой девицы, которую в браке привлекают только церемония и наличие экипажа, причем можно даже и без жениха. Об этом она и поет:

Коль можно поехать в карете,
Кто сдуру пешком побредет?
Мы знаем – ведь мы же не дети! –
Что к браку карета ведет.
А если супруг по болезни
Не сможет кататься со мной,
Ну что ж, я одна буду ездить,
Пусть дома томится больной [4].

Экипаж – символ достатка, но вряд ли он получит свое реальное выражение в браке с двоюродным братом отца аптекарем Блистером или другими родственниками. Да и отношение к аристократам у Люси тоже неоднозначно. При знакомстве с Купи она язвительно замечает: «Он, наверное, из высшей знати – в разговоре ни капли смысла» [4].

Более едкая характеристика со стороны автора пьесы звучит в адрес стряпчего. Когда Гудвилл спрашивает Вормвуда, не бросит ли тот практику после свадьбы, потому что он получает за дочерью большое приданое, тот откровенно заявляет: «Нет, сударь, не брошу. Не станете же вы равнять меня с какими-то скрипачами да танцмейстерами? Выдать дочь за правоведа – никому не позор. Что стали б вы делать без адвокатов? Кто знал бы тогда, что ему в самом деле принадлежит?» [4].

Внешняя наивность девушки обезоруживает ее женихов, которые как раз и показывают свои «таланты» в полной красе. Но больше всех зрителям веселил образ аптекаря Блистера, который постоянно хочет прописать то клистир, то «небольшое кровопускание и микстуру, в которую входит легкое слабительное и рвотное» [4]. При этом также откровенно называет свою будущую супругу деревенщиной, но делает вывод, что «деньги еще никому не шли во вред» [4]. Куплеты, сопровождающие сцены сватовства, оттеняют меркантильные мотивы женихов и откровенно веселят зрителя.

Пьеса завершается неожиданным для отца финалом, но достаточно поучительным – Люси становится женой лакея Томаса, который, судя по его признанию в финале, из обедневших дворян, но при наличии средств, готового вернуться в свой круг: «Послушайте меня, сударь. Это верно – я лакей, но у меня хорошие знакомства. Я встречался за ломберным столом с благородными господами, и, когда сменю платье и в кармане у меня зазвенят монеты, они снова примут меня в свою компанию» [4].

В русской драматургии комическая опера XVIII в. оказалась более социальной по своему содержанию. Комический элемент отходит на второй план. На первый выступает критика и защита чести и достоинства простого человека. Русская комедия урока получила свое развитие в рамках этого жанра. Она прочно вошла в репертуар национального театра наряду с водевилем и комедией, вполне отвечала дидактическим задачам своего времени: воспитание общества посредством сценического представления. При этом драматурги ставили более острые вопросы, фактически бросая вызов обществу, в котором обозначали конфликт между добродетелью подлинной, от природы присущей простолюдину, и мнимой, светской, носителями которой выступали герои из дворян. Антикрепостническое начало принципиально отличало содержание русской комической оперы XVIII века от европейских образцов. В то же время она не была лишена сентиментальности. Например, в комической опере А. Попова «Анюта» (1772) история девушки-сироты привлекала зрителей, потому что до последней сцены сохранялась загадка ее рождения. Анюта тянулась к Виктору, который владел половиной деревни, где жила ее приемная семья. Мирон вырастил ее как родную дочь, но теперь планировал выдать замуж за батрака Филата: нужны рабочие руки. Ухаживаниям недалекого Филата, готового ее и палкой проучить после свадьбы, Анюта сумела противостоять, как и страсти Виктора, тем самым сохранив свое достоинство. По ходу развития действия в диалогах звучала острая критика городской жизни и рассуждения о настоящих заботах и трудах крестьянина. Конфликт, основан-

ный на борьбе за руку и сердце Анюты, решается на этом фоне в сентиментальном ключе. В финале пьесы Виктор объявляет, что Анюта не крестьянка, а дочь дворянки и полковника Цветкова, который был гоним недругами, но теперь готов вернуть свою дочь и сделать ее свободной и счастливой.

Более острой оказалась комическая опера Н. Николева «Розана и Любим» (1776). В ней звучат критика нравов светского общества и прямое противопоставление подлинной и мнимой добродетели:

Да и слух идет об вас,
Что любовь у вас на час,
А крестьянские сердца
В ней не ведают конца [2].

Комическая опера нередко идеализировала образы крестьян, о чем свидетельствует и «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» В. Майкова (1777). Однако в этот период русский зритель уже был знаком и с творчеством Г. Филдинга благодаря переводу его романа Н. Ознобишиным в 1750, и с творчеством Р. Шеридана, чья «Школа злословия» (1775) привлекла внимание императрицы Екатерины Великой. Под влиянием просветительской концепции добродетели комедия урока получает дальнейшее развитие, потому что сочетает дидактику с актуальными вопросами российской жизни. Воспитание общества через смех, обращение к семейной тематике, протест против житейской глупости – все это найдет отражение в первых образцах комедии урока у Г. Р. Державина в его пьесах «Кутерьма от Кондратьев» и комической опере «Дурочка умнее умных», ассоциативно близкой по решению образов к «Уроку отцу» Г. Филдинга. Наиболее ярким образцом русской комедии урока станет «Урок дочкам» И. А. Крылова, затем «Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. Шаховского и др.

Библиографический список

1. *Мольер Ж.Б.* Собр. соч.: в 2 т.: пер. с фр. / под ред. Н. М. Любимова и С.С. Мокульского. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 1.
2. *Русская комедия и комическая опера XVIII в.* Редакция текста, вступительная статья и комментарии П.Н. Беркова. М.-Л.: Искусство, 1950. URL: http://az.lib.ru/n/nikolew_n_p/text_0080.shtml (дата обращения: 06.11.2023).
3. *Филдинг Г.* Избранные произведения: в 2 т. / пер. с англ. Ю. Кагарлицкого. М.: ГИХЛ, 1954. Т. 1. URL: http://lib.ru/INOOLD/FILDING/fielding1_5.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 06.11.2023).
4. *Филдинг Г.* Фарсы / пер. с англ. Ю. Кагарлицкого. М.: Искусство, 1980. URL: http://lib.ru/INOOLD/FILDING/fielding4_6.txt (дата обращения: 06.11.2023).

ЛЕГЕНДА – ВЫМЫСЕЛ – МИФ – ПОП-КУЛЬТУРА В РОМАНЕ КОЛСОНА УАЙТХЕДА «ДНИ ДЖОНА ГЕНРИ»

LEGEND – FICTION – MYTH – POP CULTURE IN “JOHN HENRY DAYS” BY COLSON WHITEHEAD

Ю.В. Стулов

Yu.V. Stulov

Афроамериканская литература, Колсон Уайтхед, жанр, коммерциализация мифа.

Роман известного афроамериканского писателя Колсона Уайтхеда «Дни Джона Генри» обращается к легенде о Джоне Генри – чернокожем рабочем, который после освобождения из рабства принял участие в строительстве железной дороги Чесапик – Огайо, победил в соревновании с паровым буром и тут же умер. Многоуровневое повествование рассматривает ее с разных сторон, противопоставляя ей реальные факты, делая проекцию в настоящее и показывая технологию мифологизации и использования поп-культуры для извлечения прибыли. Метод исследования – культурно-исторический. В жанровом отношении это сатирический литературный коктейль, где сталкиваются прошлое и настоящее сельской и городской Америки.

African American literature, Colson Whitehead, genre, commercialization of myth.

The novel “John Henry Days” by the well-known African American writer Colson Whitehead addresses the legend of John Henry, an African American freedman who took part in the construction of the Chesapeake – Ohio railroad, defeated the steam drill and died immediately after. The multi-layered narration looks at it from different angles and is juxtaposed with real-life facts projecting it into the present and showing the technology of mythologization and using pop culture for commercial profit. The cultural historical method of research is used. As for genre characteristics, the novel is a satirical literary cocktail where the past and present of the rural and urban USA clash.

Роман известного афроамериканского писателя, дважды Пулитцеровского лауреата Колсона Уайтхеда «Дни Джона Генри» сразу привлек внимание читающей публики своей многоуровневой структурой, тематическим богатством и сложным сочетанием мифа, прошлого и настоящего и разительным контрастом между жителями мегаполиса и сельской Америки.

В содержательном отношении роман представляет собой пересекающиеся или переплетающиеся сюжеты, которые при этом не теряют целостности. Его жанровые характеристики размыты. К тому же почти все повествование, за исключением отдельных лирических сцен, носит сатирический характер. Автор прибегает к различным повествовательным приемам, и перед читателем открывается не только полная драматизма история афроамериканца Джона Генри, воспетого в балладах, песнях и рассказах на протяжении почти полутора столетий, но и возникают фигуры сегодняшних американцев, которые в какой-то степени оказались погруженными в обстоятельства его жизни. Это и фиктивные персонажи вроде бульварного журналиста Дж. Саттера, разъезжающего по стране,

или молодой женщины Памелы, которая хочет подарить создаваемому музею Джона Генри коллекцию артефактов, собранных ее покойным отцом и связанных с героем легенд. В отдельной главе героем выступает великий афроамериканский актер, певец, спортсмен, общественный деятель Поль Робсон. В повествование включается и молодой чернокожий ученый, исследующий миф о Джоне Генри и пытающийся отделить реальные события его жизни от мифологических. Ряд персонажей создают картину американской желтой журналистики, нацеленной на «жареные» факты, благодаря чему более выпукло представлены политики провинциального масштаба, над которыми иронизируют нью-йоркские газетчики. В результате создается аутентичная атмосфера американской провинциальной жизни, которая взрывается неординарным событием. Писатель признается: «Историки должны опираться на факты, а я как писатель люблю придумывать вещи, люблю создавать собственных персонажей и смотреть, как они действуют в разных мирах» (здесь и далее – перевод автора статьи) [1].

Книга состоит из серии виньеток, что позволяет услышать голоса разных людей с травматическим опытом памяти. Они с трудом пытаются избавиться от мыслей о прошлом; роман перескакивает с опыта одного поколения на травмы другого, из одной географической местности в другую, тем самым подчеркивая связь времен в истории страны, где на протяжении столетий расовая дискриминация оставалась главным вопросом для всех американцев. Не случайно все концентрируется на фигуре Джона Генри, раба, получившего свободу в результате Акта об эмансипации рабов 1 января 1863 г., но попавшего в новое экономическое рабство на строительстве железной дороги: другой работы он найти не смог. Опять над ним стоит надсмотрщик в виде мастера, жестко контролирующего рабочих и безжалостно наказывающего их штрафами за малейшие провинности. Многие из них умирают, не выдержав тяжелых условий труда, находя упокоевание на склоне холма вдоль строящегося тоннеля. Соревнование между человеком и только появившейся бурильной машиной должно отвлечь внимание разгневанных рабочих от безрадостной повседневности. Джон Генри, самый мощный из рабочих, соглашается вступить в соревнование, понимая, что, если он проиграет, рабочих заменит эта машина, и люди лишатся работы. Для писателя важно проникнуть в сознание человека, который, по сути, знает, что его ждет смерть. По его признанию, «паровой бур более эффективен, но что станет с тружеником?» [2, с. 396], и он создает портрет человека, который, пережив травму рабства, стал жертвой рабства капитализма и расовой несправедливости: его товарищи – такие же чернокожие, как и он. Именно поэтому его образ столь живуч в памяти людей в разных американских штатах, и потому он оказался востребованным в сегодняшней Америке, где его героическому поступку будет посвящена почтовая марка, выпускаемая к Дням Джона Генри с разнообразными фестивалями, ярмарками и прочими развлечениями, которых не знают жители сельской Америки – т. н. *rednecks*, т. е. неотесанная голытьба. А сам Джон Генри, этот мифологический герой, уязвим, как и любой человек: получая большее вознаграждение за труд,

чем остальные, он получает и зависть со стороны остальных рабочих – не только нищих белых ирландцев, но и своих чернокожих братьев: «Он их всех знал. Одни были друзьями. А другие были врагами» [3, с. 384]. И у него есть любимая женщина и ребенок, ради которых он готов на любые испытания.

Однако каждый из пришедших на праздник видит в герое только какую-то часть этого персонажа. Глядя на толпы людей на ярмарке вокруг памятника, воздвигнутого Джону Генри, Памела понимает: «Все эти люди, которые слышали песню по радио или слушали рассказ, который им читали из детской книжки, – у них у всех свой Джон Генри» [3, с. 262]. Вся мифологизация Джона Генри как со стороны белого большинства, так и афроамериканцев, показывает, как плохо выучены уроки истории, и для Уайтхеда важно показать последствия исторической травмы как в индивидуальном, так и коллективном сознании. Настоящий Джон Генри, каким он был – личность и человек, остается загадкой для сегодняшнего поколения: «Он открыт для любой интерпретации. Он говорит по обе стороны от себя. Ты слышишь только то, что хочешь услышать» [3, с. 263].

Понятие двойственности усиливается и за счет противостояния природы и человека: гора не хочет раскрывать свои секреты человеку, а человек пытается преодолеть ее сопротивление, но неминуемо гибнет, хотя и выигрывает соревнование с машиной. И погребен он будет где-то на склоне тоннеля.

Вся эта история раскручивается бульварной прессой, которая стремится нажиться на человеческих драмах и страданиях, и описание всей группы журналистов, прибывших на праздник, носит сатирический характер. Однако именно они, циничные и равнодушные, вносят свой вклад в мифологизацию героя, популяризируя его и мистифицируя историю.

Роман похож на литературный коктейль, в котором перемешаны разные составляющие, тематически включающие скетчи Америки прошлого и зарисовки современной сельской Америки, сатирическое описание медийного пространства и нравов бульварной журналистики, когда печатная пресса проигрывает соревнование с социальными сетями. Писатель заостряет внимание на проблеме коммерциализации культуры, ее влияния на поведение человека, столкновения снобизма нью-йоркцев и провинциализма южан. Книга имеет открытый финал; автор не дает прямых ответов на поставленные вопросы, но заставляет читателя самого искать ответы, без которых современная Америка не может быть понята.

Библиографический список

1. Author Colson Whitehead on “The Nickel Boys” and fantasy vs realism // PBS Newshour. URL: [youtube.com/watch?v=mr_xgWPcF1A](https://www.youtube.com/watch?v=mr_xgWPcF1A) (дата обращения: 08.04.2023).
2. *Whitehead C., Selzer L.* New Eclecticism: An Interview with Colson Whitehead // *Callaloo*. Vol. 31. No. 2. Spring 2008. P. 393–401.
3. *Whitehead C.* *John Henry Days*. New York: Harpercollins, 2002. 400 p.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К КОРНЯМ: ДОРОТИ Л. СЭЙЕРС, УИЛКИ КОЛЛИНЗ И ДЕТЕКТИВНЫЙ РОМАН

BACK TO THE ROOTS:
DOROTHY L. SAYERS, WILKIE COLLINS,
AND THE DETECTIVE NOVEL

О.Б. Лукманова

O.B. Lukmanova

Дороти Сэйерс, Уилки Коллинз, детективный жанр, полифония.

В статье рассматривается вклад Дороти Л. Сэйерс в развитие детективного жанра и ее роман «Документы в одном деле» как экспериментальная попытка следовать заложенным в романах У. Коллинза стандартам классической детективной прозы, используя прием нарративной полифонии с целью более глубокой характеристики персонажей и включения в роман нравственного и социального комментария.

Dorothy Sayers, Wilkie Collins, detective novel, polyphonic narrative.

The article looks at the contribution of Dorothy L Sayers to the detective genre in terms of elevating it to the status of “serious literature” and focuses on *The Documents in the Case* as Sayers’ experimental attempt to follow the standard of classic detective fiction established in the work of Wilkie Collins and to use his signature technique of first-person polyphonic narrative for deeper characterization and broader social commentary.

Выбрав для своего творчества жанр детективного романа, английская писательница Дороти Ли Сэйерс (1893–1957) невольно оказалась участницей и предметом давней и весьма бурной дискуссии среди литераторов, авторов и читающей публики относительно того, где пролегает граница между «великой литературой, которая будет изучаться и обсуждаться интеллектуалами всех времен и станет важной нравственной основой общественного развития, и популярными произведениями, которые являются лишь бездумным развлечением и быстро забываются» [1, с. 72], и, соответственно, можно ли считать «легкий» детективный жанр серьезной литературой. Несмотря на то что в защиту детективного жанра выступали такие высокоинтеллектуальные мастера-модернисты, как Г. Стайн и Т. С. Элиот. Кстати, в своем эссе «Уилки Коллинз и Диккенс» (1927) последний подчеркивал необходимость избавиться от ложной дихотомии между «высокой» (*highbrow*) литературой и неприятной (*lowbrow*) детективной прозой, ссылаясь на викторианцев как на «золотой век мелодраматической литературы, где такого различия не было» [2, с. 409], – Сэйерс не только постоянно ощущала необходимость обосновывать легитимность и подлинную вескость этого «легкого» жанра, но и последовательно возвращала детектив к его викторианским корням. Опираясь на традиции, заложенные У. Коллинзом, Ш. Ле Фаню и отчасти Г. К. Честертоном, она и в литературоведческих эссе, и на примере

собственных романов призывала коллег по цеху, во-первых, отойти от шаблона детектива как чисто интеллектуальной загадки и писать «романы о нравах» (*novels of manners*) и, во-вторых, придерживаться максимально высокого литературного стандарта, прилагаемого к художественной прозе.

С этой целью Сэйерс тщательно изучала форму и традиции детективного жанра, и одним из первых серьезных ее попыток «произвести на свет нечто большее похожее на роман, чем на традиционный детектив» [8, с. 208], стал роман «Документы по одному делу» (*The Documents in the Case*, 1930), о котором сама она писала: «Мне очень хотелось бы в качестве эксперимента написать книгу в виде серии нарративов от первого лица, а ля Уилки Коллинз» [9, с. 288]. Сэйерс как раз работала над биографией Коллинза и была большой почитательницей литературного приема, который он использовал в «Лунном камне» и «Женщине в белом», «ангажируя читателя так, чтобы тот функционировал в роли условного метаповествователя, собирающего разные точки зрения, представленные в гетерогенных текстах, в единое гомогенное повествование» [7, с. 74]. В предисловии к изданию «Лунного камня» 1944 г. она называла этот роман примером той лучшей классики жанра, которая устанавливает золотой стандарт для всех последующих авторов, и в качестве параметров этого стандарта перечисляла принцип «справедливой игры», масштабность и завершенность повествования, «детали, значимость, сенсацию», а также многообразие и целостность образов персонажей [9, с. v–xi]. Неудивительно, что для своего эксперимента она выбрала именно ту форму, которая импонировала ей у Коллинза более всего: рамочную конструкцию в виде 53 «документов» (писем, воспоминаний и т. п.), написанных от первого лица разными героями романа и объединенных в досье одним из персонажей.

В критическом анализе истории развития детективного жанра Г. Хейкрафт называет «Документы в одном деле» Сэйерс прямым пересказом «Лунного камня» и усматривает в нем «изящно выполненную дань его [Коллинза] повествовательному методу» [3, с. 39]. В романе Сэйерс тоже нет детектива-сыщика как такового (хотя сама она отмечала, что дала своему герою куда более убедительный мотив для сбора улик, чем Коллинз). Детективный мотив здесь также является, скорее, «катализатором для смешения разных элементов»: Сэйерс (и ее читателя) интересует даже не то, кто именно совершил убийство, а то, получится ли доказать, что это действительно было убийство и главная интрига опирается на одну из центральных загадок науки: тайну происхождения органической жизни. Но если Коллинз «уравновешивает острые ощущения [сенсационного романа] серьезным социальным комментарием, заложенным в его сложных персонажах» [1, с. 130], то Сэйерс, следуя по его стопам, включает в свой роман глубокие философские и богословские рассуждения как «о Божьем возмездии за убийство», так и о современных научных открытиях и формулировках, позволяющих понять, что именно произошло, когда «Дух носился над водою» [10, с. 295; 277].

Сэйерс также считала, что романы Коллинза «задают верное направление еще и в том, чтобы в детективных романах глубже и многостороннее прорабатывались человеческие эмоции», и «в конечном итоге сама попыталась совместить

страстную любовь с детективной лихорадкой» [5, с. 109]. «Включение в роман любовной связи даст много поводов для проявлений человеческой натуры, яростной фрустрации и всего такого», – писала Сэйерс соавтору и консультанту Ю. Р. Бартону [9, с. 288]. Более того, наряду с сюжетообразующей преступной и нездоровой любовной связью она ввела в роман еще одну, легитимную и здоровую любовную линию, обогатив повествование пространством комментарием о природе супружеской любви, верности, равенстве супругов и т. п. Возможно, эта тройная любовная асимметрия (законный, но несчастный брак; незаконная и неупорядоченная страсть; законная и здравая любовь на равных) является у Сэйерс еще одним проявлением «органической» человеческой жизни, и, подобно свету полярископа (в конечном итоге доказывающего наличие преступления), выявляет истинную природу и подлинную сущность этих отношений.

Сразу после публикации романа Британская книжная гильдия назвала его «детективом года», и, пожалуй, можно согласиться, что «он был лучшим из всего, что Сэйерс успела написать на тот момент» [4, с. 142]. Сама Сэйерс была, скорее, недовольна результатом, а ее биограф и близкий друг Барбара Рейнольдс, даже признавая достижения «Документов в одном деле» в рамках детективного жанра, считала, что письма персонажей слишком поверхностны в плане стиля и создания образов персонажей, а «постоянная смена точек зрения ослабляет общее воздействие» [5, с. 221–222]. Однако Дж. Манн, исследовавшая женскую детективную прозу, напротив, признавала «Документы в одном деле» романом «безупречным в техническом отношении», так в его эпистолярной форме «в полной мере проявляются острый слух и талант писателя к имитации» [5, с. 172]. Остается надеяться, что сама Сэйерс, ценившая полифонию во всех ее проявлениях и сознательно стремившаяся воплощать ее в своих произведениях, не ожидала ничего другого и нисколько не удивилась бы таким полярным оценкам ее работы и тех приемов, к которым она прибегала.

Библиографический список

1. *Colón C.* Writing for the Masses: Dorothy L. Sayers and the Victorian Literary Tradition. Routledge, 2019. 246 p.
2. *Eliot T.S.* Selected Essays. Harcourt, 1964. 460 p.
3. *Haycraft H.* Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story. Bilbo and Tannen, 1984. 409 p.
4. *Kenney C.* The Remarkable Case of Dorothy L. Sayers. Kent State UP, 1990. 321 p.
5. *Mann J.* Deadlier Than the Male: An Investigation into Feminine Crime Writing. David & Charles, 1981. 256 p.
6. *Reynolds B.* Dorothy L. Sayers: Her Life and Soul. New York: St. Martin's Griffin, 1997. 398 p.
7. *Sandberg E.* Dorothy L. Sayers: A Companion to the Mystery Fiction. McFarland, 2021. 231 p.
8. *Sayers D.L.* "Gaudy Night" / The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays. Simon & Schuster, New York, 1946. P. 208–221.
9. *Sayers D.L.* Introduction / Collins W. The Moonstone, 1994. P. v – xi.
10. *Sayers D.L.* The Letters of Dorothy L. Sayers: 1899 to 1936: The Making of a Detective Novelist. New York: St. Martin's Press, 1996. 421 p.

РОМАН «ГОРОДОК» Ш. БРОНТЕ КАК ГОРОДСКОЙ ТЕКСТ

THE NOVEL “VILLETTE” BY CH. BRONTE AS AN URBAN TEXT

Н.И. Назаренко

N.I. Nazarenko

Топос, автобиографизм, художественный образ, самоидентификация, религия.

В статье рассматривается топос города как ведущего элемента художественной структуры романа «Городок» Ш. Бронте. Компонентами городского текста выступают художественно осмысленные архитектурные, ландшафтные и социально-культурные урбанистические реалии. Также раскрывается тема одиночества человека – в обществе, городе, жизни.

Topos, autobiographical style, artistic image, self-identification, religion.

The article examines the topos of the city as the leading element of the artistic structure of the novel “Villette” by Ch. Bronte. The components of the urban text are artistically meaningful architectural, landscape and socio-cultural urban realities. The theme of human loneliness is also revealed – in society, in city, in life.

Последний роман Ш. Бронте «Городок» (“Villette”, 1853) – еще одна история о женской судьбе. Отличительные черты этого произведения – драматическая, иногда даже трагедийная общая тональность романа, автобиографизм, глубокий психологизм образа главной героини – сироты Люси Сноу, усматривающей смысл своей жизни не только в любви и браке, но прежде всего в труде как неотъемлемой части жизни.

Не случайно роман называется «Городок», ведь одной из ведущих тем, раскрывающихся в нем, является тема сосуществования человека и города. Поэтому это произведение следует рассматривать еще как урбанистический роман. Город становится формой жизни человечества, аккумулирующей в себе цвет нации. «Города с первого момента их возникновения были пространственными точками, несущими огромную нагрузку, не только функциональную, но и смысловую. Город по отношению к деревне изначально мыслился как центр по отношению к периферии, что сформировало особую мифопоэтику города, до сих пор оказывающую влияние на восприятие даже самых современных из них» [3, с. 9].

На страницах романа «Городок» появляются сразу четыре урбанистических пространства, неравноценные по своей сюжетной значимости и эмоциональной насыщенности: провинциальный городок Бреттон, гордость каждого англичанина – Лондон, портовый город Бумарин и столица королевства Лабаскур Виллет. Введение в холст художественного текста сразу четырех городских образов, два из которых представляют Родину, а остальные два – чужбину, позволяет подчеркнуть разницу восприятия городских топосов сознанием героини романа Люси Сноу, усилить контраст и выделить общие черты общего образа города.

Городская топоника получает все большее значение в литературе по мере развития промышленного капитализма. Она актуализируется реалистами (Диккенс,

Дизраэли, Теккерей, Бальзак, Достоевский, Некрасов). Вместо помещицкой усадьбы, замка, деревни в литературу приходят урбанистические элементы пейзажа: машины, фабрика, железная дорога, толпа на городских улицах. Акцентируются контрасты городской нищеты и роскоши, столичные интерьеры и открытые пространства, трущобы, мансарды, городской пейзаж [4, с. 34].

Создание художественного образа Лондона в романе базируется на приеме контраста: ночной, залитый холодным дождем город, «величие и непостижимость которого подвергали тяжелому испытанию все способности к ясному мышлению и непоколебимому самообладанию...», пугает главную героиню, кажется ей пустыней. Дневной Лондон дарит силы и энергию для продолжения борьбы: «Прогулка по Лондону в одиночестве казалась веселым приключением»; «сама не знаю как, но я оказалась в центре города. Я уже прониклась его духом и почувствовала биение его сердца» [1, с. 163; 60].

Эмоции восторга и свободы, ощущение струящейся энергии большого города дают почву для самовыражения и обретения своего Я – именно так воспринимает дневной Лондон главная героиня. Но самую большую смысловую нагрузку в пространстве Лондона приобретает собор святого Павла: «У меня над головой, над крышами, почти касаясь туч, возвышался и таял в тумане величественный, увенчанный куполом, темно-голубой колосс – Собор. Я смотрела на него, и сердце мое трепетало, дух почувствовал свободу от вековых уз, у меня вдруг появилось ощущение, что я, не испытывая истинной жизни, сейчас стою на ее пороге. В то утро моя душа расцвела со скоростью дерева Ионы» [1, с. 163; 59]. Заряд энергии, получаемой Люси, побуждает ее к решительным действиям и риску. У девушки появляется уверенность в том, что она может и должна двигаться только вперед, пробивая свой путь в жизни.

Виллет – иностранная столица – город потенциальных возможностей и скрытых опасностей, является ключевым местом разворачивания событий. Сама писательница почти год провела в этом городе, в пансионе, учась и исполняя обязанности учительницы английского языка одновременно. Собственный опыт, как и в случае с Лондоном, рождает яркий эмоционально насыщенный образ, которому присущи картографическая точность и реалистичность. Доминантными точками [2, с. 21–22] в образе Виллета для Люси являются пансион мадам Бек, католический собор, бульвар Креси, театр, парк. Героиня, даже переживая тяжелейшие душевные мучения, замечает красоту урбанистического пространства, при этом не испытывая отрицательных эмоций к городу и его жителям, общую массу которых с точки зрения иностранки-пуританки не отмечают ни молниеносный ум, ни духовная высота. В микрокосме пансионата мадам Бек, являющемся отражением тогдашнего населения космополитической столицы, как воспитанницы, так и учителя отличаются своей меркантильностью, эгоизмом, безразличием.

Для главной героини город Виллет – это прежде всего пространство становления личности, самоидентификация в обществе и в жизни. Как особенная энергетически заряженная точка, урбанистическое пространство является источником скрытых возможностей, производителем шансов и генератором развития.

Отсутствует какая-либо его идеализация или мифологизация. В романе «Городок» конструируется реалистичный, исторически точный образ космополитической европейской столицы, в развитии которой ярко прослеживаются черты новой буржуазной эпохи. Город становится пространством потенциального развития и определенности.

Однако, не вытесняя чужака за свои пределы, город остается для него закрытой социокультурной единицей. Иностранная культурная доминанта усиливает чувство одиночества главной героини. Религия, помогающая ей сохранять беспристрастность, строит главную стену между ней и городом. Вера для Люси Сноу является указателем, который помогает не потерять чувство собственного достоинства, самоуважения, дарит свободу. Вера – это единственное, в чем она не уступит, и чем сильнее вера, тем сильнее понимание себя как Другого. «Имея досуг для того, чтобы рассмотреть жизнь так, как это следует делать людям в моем положении, я пришла к выводу, что нахожусь посреди бескрайней пустыни, где нет ни песчаных холмов, ни зеленых полей, ни пальмы, ни оазиса. Я не знала надежды. <...> Одиночество, окружавшее меня, побуждало во мне чувство чувствительного духовного голода» [1, с. 163; 167–168]. Одиночество, от которого так страдала Люси, довело девушку до такого крайнего отчаяния, что она пошла на исповедь к католическому священнику – неадекватный и неслыханный поступок для протестантки. Исповедь, раскрывающая отношение человека к собственной жизни, становится символическим знаком для художественной структуры романа. Люси Сноу сама рассказывает читателю историю своей жизни, которая придает всему нарративу исповедальный характер.

Психологизм прозы Ш. Бронте именно в романе «Городок» проявляется с величайшей художественной силой. Переживания героини, которая, по сути, является трудовой мигранткой XIX века и оказывается в чужой иноязычной стране, в окружении другой религии, проявляются в ее эмоциях, мыслях и поведении. Проблематика романа приобретает экзистенциальный характер – одиночество, отчуждение человека от человека, размышления над смыслом бытия.

Библиографический список

1. *Бронте Ш.* Городок. М.: Правда, 1990. 480 с.
2. *Линч К.* Образ города. М.: Стройиздат, 1982. 328 с.
3. *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003. URL: <https://www.rasporin.den-za-dnem.ru/pic-00004/2021-pdf/Mednis-sverh.pdf> (дата обращения: 04.011.2023).
4. *Потанина Н.Л., Гололобов М.А.* Городской текст как теоретическая проблема // Филологическая регионалистика. 2012. № 1(7). С. 32–37.

«НЕДЕТСКИЕ» ПРОБЛЕМЫ: ТРАВМА В РЕЧИ РАССКАЗЧИКОВ-ДЕТЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ ROOM Э. ДОНОХЬЮ И INFINITE JEST Д. Ф. УОЛЛЕСА)

NOT CHILDREN'S PROBLEMS AT ALL:
TRAUMA IN THE SPEECH OF CHILD NARRATORS
(A CASE STUDY OF ROOM BY E. DONOGHUE
AND INFINITE JEST BY D. F. WALLACE)

Н.Н. Николина, В.А. Каяво

N.N. Nikolina, V.A. Kaiavo

Травма, англоязычный роман, рассказчик-ребенок, рассказчик-подросток.

В статье исследуется изображение травмы в речи ребенка и подростка в романах *Room* Э. Донохью (2010) и *Infinite Jest* Д. Ф. Уоллеса (1996). Используется метод лингвистического анализа; сбор материала осуществлялся методом сплошной выборки. В результате выявляются две общие особенности: использование противопоставления «inside» и «outside»; открытый финал и только намек на преодоление травмы.

Trauma, English-language novel, child narrator, teenage narrator.

This article examines the portrayal of trauma in the speech of a child and a teenager in *Room* by E. Donoghue (2010) and *Infinite Jest* by D. F. Wallace (1996). The method of linguistic analysis is used; the material was collected using the continuous sampling method. As a result, two common features are revealed: the use of the opposition «inside» and «outside», an open ending and only a hint of overcoming trauma.

Интерес к теме травмы возник после Второй мировой войны как реакция на насилие и жестокость в XX в. В современной критике этот период называют «веком травмы» или «веком катастрофы» [4, с. 1]. После введения понятия «посттравматическое стрессовое расстройство» травма стала ключевой интерпретационной категорией нашего времени.

В произведениях конца XX – начала XXI вв., посвященных теме травмы, в центре внимания оказывается герой- или рассказчик-ребенок: дети и подростки сталкиваются с «недетскими» проблемами, жертвами которых они становятся по вине взрослых. Вероятно, обращение к теме детства и, соответственно, к рядом идущим травмам и переживаниям стало закономерным на фоне меняющейся исторической и социальной действительности. Дети становятся наблюдателями, жертвами – и творцами – зла в мире, который подчиняется только законам взрослых.

С лингвистической точки зрения такие произведения представляют интерес относительно того, как травма отражается в речи юных рассказчиков, а также, как изображается травматическое событие и его переживание юным героем. В романе *Room* (2010) Эммы Донохью травматическим опытом является жизнь 5-летнего

Джека в замкнутом пространстве (Комнате): он и его мама находятся в плену ма-
ньяка. Такие условия влияют на мировосприятие мальчика. Например, он, лишен-
ный общения с другими детьми, наделяет предметы человеческими характери-
стиками, воспринимая их не только как игрушки, но как товарищей по играм.

Однако для Джека более травмирующей является жизнь вне Комнаты (по-
сле их с мамой побега), где он ничего не понимает, где так много разных правил,
пространства, вещей и людей. Джек воспринимает мир снаружи (Outside) враж-
дебно. Например, он является не агентом, а реципиентом действия от окружа-
ющих его объектов. Он начинает осознавать множественность предметов одно-
го класса, хотя это происходит не сразу. Долгое время новые предметы Джек по-
стоянно сравнивает с теми, которые были в Комнате. В некоторых случаях непон-
ятно, осознает ли Джек вообще, что новые предметы – это не те же предметы
из Комнаты, только почему-то изменившиеся внешне. Сравнение новых предме-
тов и предметов из Комнаты иногда несет явно негативную оценку: Джеку, при-
выкшему к единообразию Комнаты, отличное устройство внешнего мира кажет-
ся неправильным.

Противопоставляя, с одной стороны, Мир Снаружи и Комнату, Джек в то же
время воспринимает их подобным образом. Комната – это замкнутое простран-
ство, и других мальчик никогда не знал. Разделяя Комнату и Мир Снаружи, Джек
все равно считает, что последнее – это тоже некое замкнутое пространство, в ко-
торое можно войти, а не нечто безграничное и разнообразное.

Мы наблюдаем за Джеком в течение года и видим процесс адаптации к миру
Снаружи: он постепенно узнает все больше о мире, привыкает к его странностям
и правилам. В финале Джек посещает Комнату еще раз, поскольку он все еще
скучает по ней, и ему до сих пор не очень нравится жизнь за ее пределами. Одна-
ко когда он видит Комнату снова, он не узнает ее, теперь это не *Комната*. Он про-
щается со всем, что осталось в Комнате, что позволяет предположить, что Джек
встал на путь освобождения от своей привязанности к Комнате, сможет забыть
ее и обрести счастье за ее пределами. Однако подтверждения этому в тексте нет,
мы не видим переживания травмы Джеком во взрослом возрасте.

Роман Дэвида Фостера Уоллеса *Infinite Jest* (1996) начинается с внутреннего
монолога одного из главных персонажей, Хэла Инкаденцы, 17-летнего одаренно-
го теннисиста. На страницах романа постепенно раскрываются основные трав-
матические события, которые повлияли на личность Хэла: самоубийство отца и
измены матери.

То, что Хэл травмирован и восприятие им действительности (а также то, как
он видит самого себя) искажено, особенно ярко показано в первой главе, «*Year
of Glad*», где Хэл описывает свое пребывание в приемной комиссии универси-
тета Аризоны. Одна из нарративных стратегий Уоллеса здесь – использование
противопоставления «Inside/Outside» или «inner and outer» [2, с. 212; 1, с. 48].
То же самое мы видим в случае Джека в указанном выше романе, но в отноше-
нии Хэла это противопоставление реализуется несколько по-другому. В данном
эпизоде Хэл, как он думает, произносит членораздельную речь перед комиссией,

но в реальности издает животные звуки и крики, в то время как его внутренний монолог полон информации и развернут, а чувства – обострены. Внутреннее Я Хэла не проявляется во внешнем мире; он говорит только «внутри» себя и не понимает, что вызывает ужас своим внешним обликом и поведением.

Так, во внутреннем монологе Хэл несколько раз использует слова «in» и «inside»: то есть, для него внутренний мир безопасен, он раскрывается и говорит в нем. Возможно, Хэл имеет в виду, что он внутри чего-то другого, например, своего тела или сознания, а любое движение тела, произнесенное слово он тщательно обдумывает, будто боится потерять над ними контроль.

Изучив особенности речи рассказчиков-детей и подростков, мы выявили две общие особенности в переживании ими травмы. Во-первых, это использование противопоставления «inside» и «outside» в речи рассказчиков-детей и подростков, причем имеется в виду *как физическое, так и их психическое «местонахождение»*. Во-вторых, рассказчики не завершают процесс преодоления травмы, поскольку либо не осознают ее, либо подавляют воспоминания о ней. Также авторы описывают только периоды детства и подросткового возраста, не открывая перспективы дальнейшего развития персонажей. В этом, пожалуй, заключается новизна их подхода и отличие от произведений, когда детская травма рассматривается только в качестве мотивации поступков или формирования характера уже взрослого героя. В данном же случае писателей интересует именно сама травма и ее переживание детьми здесь и сейчас.

Библиографический список

1. *Baskin J.* Ordinary Unhappiness. Stanford, California: Stanford University Press, 2019. 197 p.
2. *Bell R.H. & Dowling, W.C.* A Reader's Companion to Infinite Jest. Xlibris, 2005. 318 p.
3. *Donoghue E.* Room. London: Picador, 2010. 401 p.
4. *Nadal M., Calvo M.* Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation. New York: Routledge, 2014. 260 p.
5. *Wallace D. F.* Infinite Jest. New York: Little, Brown and Company, 2009. Text: electronic. 2253 p.

ЖАНРОВЫЙ КОД В РОМАНЕ «ДОМ ЛИСТЬЕВ» М.З. ДАНИЛЕВСКОГО

GENRE CODE IN THE NOVEL “HOUSE OF LEAVES” BY M.Z. DANIELEWSKI

Т.А. Кашкан

T.A. Kashkan

Жанровый синкретизм, жанровый код, литература постмодернизма, детектив, комментарий, роман-хоррор, любовный роман, эпистолярный жанр.

Статья посвящена анализу жанровых кодов в романе «Дом листьев» М.З. Данилевского. Приводятся примеры реализации данной концепции в произведении. Автор статьи приходит к выводу, что М.З. Данилевский соединяет в романе разновидности жанра: роман-хоррор, роман-детектив, любовный роман, стихи, эпистолярный жанр, роман-комментарий.

Genre syncretism, genre code, postmodern literature, detective story, commentary, horror novel, romance novel, epistolary genre.

The article is devoted to the analysis of genre codes in the novel “House of Leaves” by M.Z. Danielewski. Examples of implementation of this concept in this work are given. The author of the article comes to the conclusion that in M.Z. Danielewski combines various genres in his novel: horror novel, detective novel, love novel, poetry, epistolary genre, commentary novel.

Термин «синкретизм» ввел А.Н. Веселовский, под которым он подразумевал первобытный синкретизм (нерасчлененность родов и жанров поэзии, слитность различных видов искусства) как свойство ранних стадий развития культурного творчества [1, с. 98]. Другими словами, жанровый синкретизм – трансформация различных жанровых форм внутри одного произведения. Стоит отметить, что синкретичные жанровые формы являются вторичными по отношению к понятию жанра, который рассматривается в контексте трех литературных родов.

Размытие границ жанров и стилей является характерным для постмодернистских произведений. По мнению И.С. Скоропановой, «писатели-постмодернисты активно используют жанровые коды, гибридируя коды художественной и научной литературы, элитарной и массовой культуры, маргинальных жанров и жанров высокой литературы, прибегают ко всевозможным жанровым мутациям, охотно имитируют всякого рода незаконченные вещи, подготовительные материалы к будущим произведениям, наброски, а также жанровые признаки научных работ гуманитарного профиля» [3, с. 157].

На этом утверждении будет основываться наш анализ романа «Дом листьев» американского писателя М.З. Данилевского.

Главный герой Уилл Нэвидсон с семьей переезжает в дом, в котором развешивает камеры, чтобы потом смонтировать документальный фильм. Спустя время, дом меняет свои размеры, становится больше. Нэвидсон решает изучить

данное явление, записывая исследование на камеры в доме. Получившийся фильм «Пленка Нэвидсона» комментирует слепой старик Дзампано, а данную рукопись, в свою очередь, находит татуировщик Джонни Труэнт, который также пишет к этому свой комментарий.

В произведении присутствует код «кошмарного» жанра. Так, первостепенная задача *романа-хоррора* – напугать читателя, создав атмосферу ужаса. Переехав в дом, семья Нэвидсон обнаруживает, что он меняет свои формы и размер и в нем обитает «нечто». Также писатель включает код детективного жанра, который определяется расследованием феномена в доме и наслаиванием публицистических элементов в произведении. В свою очередь, жанр *роман-детектив* представлен включением монографий, книг, статей, интервью и др.

Также можно отметить и черты еще одного жанра массовой литературы – *любовного романа*. Любовная история, непростые отношения между супругами Уиллом и Карен Нэвидсон идут отдельной линией в повествовании: «Что бы ни помогло Карен побороть свои страхи, нет почти никаких сомнений в том, что ее любовь к Нэвидсону послужила главным катализатором» [2, с. 557] (“Whatever ultimately allows Karen to overcome her fears, there is little doubt her love for Navidson is the primary catalyst” [4, с. 522]).

Далее повествование прерывается автором *стихами* Пеликана: «Палимпсест сурового Пеликана Джека», «Ручка Пеликана», «Религиозные размышления Пеликана» [2, с. 608] (“A Palimpsest of Austere Pelican Jake”, “Pelican’s Pen”, “Pelican’s Religious Ruminations” [4, с. 574]) и т. д., которые автор разместил на семи страницах.

Также в романе прослеживается код *эпистолярного* жанра в письмах матери к Джонни Труэнту «Письма из психиатрической лечебницы института «Три Аттик Уэйлстоу» [2, с. 620] (“The Three Attic Whalestoe Institute letters” [4, с. 586]).

Кроме того, произведение можно отнести к *роману-комментарию*, так как писатель включает в произведение тексты в виде комментариев, сносок, которые дает Джонни Труэнт к рукописи Дзампано. В данном случае, М.З. Данилевский смешивает жанровые коды художественной и научной литературы.

Таким образом, М.З. Данилевский включает в произведение тексты различных жанров и жанровых разновидностей. В произведении прослеживаются черты таких жанров, как роман-хоррор, роман-детектив, любовный роман, стихи, эпистолярный роман, роман-комментарий. Все эти они подвергаются пародийному перекодированию, мутируются между собой.

Библиографический список

1. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
2. *Данилевский М.З.* Дом листьев / пер. Д. Быков. Екатеринбург: Гонзо, 2019. 748 с.
3. *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб.: Невский Простор, 2001. 416 с.
4. *Danielewski M. Z.* House of leaves. New York: Pantheon books, 2000. 709 p.

КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ ДИДАКТИЧЕСКОГО КОДА В РОМАНЕ Г.Л. ОЛДИ «ВОЙТИ В ОБРАЗ»¹

KEY CONCEPTS OF THE DIDACTIC CODE IN THE NOVEL “GETTING INTO CHARACTER” BY H.L. OLDIE

М.С. Щукина

M.S. Shchukina

Г.Л. Олди, дидактический код, гамлетовский контекст, евангельский контекст, концепты «наставник» и «слово».

В статье роман Г.Л. Олди «Войти в образ» рассмотрен как часть гамлетовского текстового пространства современной русскоязычной литературы. Выявлена ключевая роль концептов «слово» и «наставник» в репрезентации дидактического кода романа, детерминированного контаминацией гамлетовского и евангельского контекстов.

H.L. Oldie, Didactic code, Hamlet context, Gospel context, concepts of mentor and word.

In the article the novel “Getting into Character” by H.L. Oldie is considered as a part of the Hamlet’s text of modern Russian-language literature. It is established that the concepts of word and mentor are the key elements in the representation of the didactic code of the novel. It is determined by the contamination of the Hamlet and Gospel contexts.

«**В**ойти в образ» (1991) – один из романов, вошедших в цикл «Бездна голодных глаз» писателей-фантастов Д.Е. Громова и О.С. Ладыженского, использующих псевдоним Г.Л. Олди. Ключевую роль в репрезентации дидактического кода, детерминированного в романе контаминацией гамлетовского и евангельского контекстов со сценической действительностью романа, играют концепты «слово» и «наставник».

Главный герой романа – актер Алекс Сайкин, обладающий даром вживаться в исполняемую роль, попадает в мир Витражей, представляющий собой художественное воплощение шекспировского «магистрального лейтмотивного образа» мира-театра [3, с. 561].

Выбор мира Витражей в качестве театральных подмостков обусловлен изначальной властью в нем Слова как основы миропорядка. Концептуальная роль Слова в романе связана с его смыслотворческой функцией, детерминированной христианской антропологией, и функцией культууроформирующей, изложенной в трудах Д.С. Лихачева [1].

Так, в новом для Алекса мире слагаемые из слов городскими Мастерами витражи повелевали сверхъестественным, а песни степных Шаманов управляли Стихиями. (Отметим, что в цикле «Бездна Голодных глаз» под витражами подразумеваются рассказы, стихотворения.) Однако еще до начала действия романа

¹ Данная статья выполнена по гранту Правительства РФ (№ 23-28-00989 от 14.06.2022) «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации».

законы мира Витражей были нарушены в результате столкновения двух враждующих сторон – Степи и Города, после чего слова потеряли свою силу.

Десакрализация Слова привела к утрате веры, которая, по мысли Мома, одного из сквозных героев цикла, связывает религию, отсутствующую в этом мире, с театром. Алекс Сайкин должен приобщить обитателей мира Витражей к театру, вернув им веру в деятельную силу слова, возможность изменить с его помощью себя и окружающий мир. Подобно тому, как в евангельском учении Слово как духовно-телесное единство (Логос), воплощаясь в творческом акте мироустройства, преображает человека, в мире Витражей Слово в устах актера становится созидательной силой, способной вернуть утраченную гармонию.

Сакрализация театра как формы репрезентации действительности в художественном мире романа происходит и в результате трансформации важнейшей в христианской антропологии триады Бог – Христос – Человек в театральную – Режиссер – Актер – Зритель, что сопровождается интерпретацией библейских цитат и аллюзий в театральном ключе (например, «В начале был Занавес» [2, с. 128], «Да хранят нас подмостки!» [2, с. 189]).

Роль режиссера принадлежит Мому, ставящему «Последний Спектакль», центральный конфликт которого – война Города со Степью, интерпретируемая как театральное действие, во время которого Алекс Сайкин, по замыслу Мома, должен войти в образ некой сущности – Бездны Голодных глаз, после чего она получит существование в мире Витражей.

Роль зрителя исполняет герой Сарт, впусивший в себя в финале Бездну, чтобы облечь ее в форму художественного произведения. Центральное место в театральной триаде принадлежит Алексу Сайкину, выполняющему в романе сюжетную функцию наставника. В толковых словарях современного русского языка (мы обращались к толковым словарям под ред. С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой (2006); Д.Н. Ушакова (1935–1940); Т.Ф. Ефремовой (2000); С.А. Кузнецова (2000); Д.В. Дмитриева (2003)) содержится ряд понятийных признаков концепта «наставник»: тот, кто воспитывает, учит, наставляет, руководит; человек опытный, знающий дело в совершенстве. Наставничество, осуществляемое Алексом в мире Витражей с помощью Слова, детерминировано христианским мировосприятием и носит духовный характер, поэтому герою удастся вернуть миру утраченную веру.

Так, кочевники через «Безмозглого» (сценический образ Алекса на стороне Степи), в устах которого слова обретают сакральное значение, получают «дар слова», позволяющий им осознать сопричастность окружающему миру, определить свое место в нем. Для горожан речи «Девоны»² (сценический образ Алекса на стороне Города) – безумие, юродство. Заметим, что слово «Дивана» («девона») обозначает следующее: «юродивый, считающийся святым» (от тадж.-перс. «одержимый духами»). Однако именно Девона помогает трупожогу Скильярду пройти путь духовного самосовершенствования, что позволит ему стать правителем Города.

² Подробнее см.: Басилов В.Н. Девона // Мифологический словарь / под ред. Е.М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 187.

Таким образом, явившись в мир Витражей, герой меняется сам и меняет окружающую действительность, уподобляясь демиургу, возвращая словам магическую силу, осмысляемую Олди как силу созидательную, воплощающую божественную сущность, лежащую в основе мироустройства.

Прямым номинантом концепта «наставник» в тексте романа является «Мастер», что получает обоснование в одноименной вставной новелле. В ней повествуется об Ученике Палача, ставшем Мастером благодаря знаниям и опыту, переосмысленным в евангельском контексте. Поэтому Слово впервые обретает в устах Мастера деятельную созидательную силу, что позволило вершить сверхъестественное. Но война Города со Степью нарушила равновесие между духовно-нравственной составляющей и ее практическим воплощением, когда слово стало оружием. Это привело к всеобщему разладу, репрезентированному в романе в шекспировской теме «расшатанного века».

Стремление Алекса помочь обитателям мира Витражей восстановить нарушенный миропорядок сближает его образ с шекспировским Гамлетом, чья гуманистическая миссия послужила основанием для сравнения образов принца и Христа [4]. Так, на городских подмостках Алекс-Девона ставит спектакль о принце Гамлете, исполняя главную роль. Во время представления горожане, испытав катарсис, преображаются духовно. Таким образом, Гамлет-Девона борется с несовершенством мира с театральными подмостков Словом. Вместе с тем сценическое слово, обретая сакральный смысл, ложится в основу миропорядка, в центре которого – театр, привнесённый в мир Витражей главным героем, исполняющим роль Мессии.

Связь образов Алекса и Христа прослеживается в романе и на идейно-тематическом уровне. Так, спектакль завершается сценической смертью Гамлета-Девоны, воплощающей в романе новозаветную идею искупления человеческих грехов жертвой Христа.

Итак, рассматриваемые концепты «слово» и «наставник» являются ключевыми в репрезентации дидактического кода романа. Они позволяют выстроить художественную действительность «Войти в образ» как сочетание гамлетовского и библейско-евангельского контекстов со сценической действительностью произведения. Алексу Сайкину, чей образ сопряжен в романе с фигурами Гамлета и Христа, удастся вернуть миру Витражей магию Слова, приобщив его обитателей к театру как особенной религии, и таким образом восстановить нарушенный миропорядок.

Библиографический список

1. *Лихачев Д.* Концептосфера русского языка // Известия РАН. Серия: Литература и язык. 1993. Т. 52, № 1. С. 3–9.
2. *Олди Г.Л.* Войти в образ // Г.Л. Олди. Повести, романы, рассказы. М., 1996. С. 99–230.
3. *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971. 606 с.
4. *Oser L.* Christian Humanism in Shakespeare: A Study in Religion and Literature. Washington: The Catholic University of America Press, 2022. 300 p.

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНОГО КОДА РОССИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖЕЙ НА ПРИМЕРЕ ДИЛОГИИ «ШЕСТЕРКА ВОРОНОВ» ЛИ БАРДУГО

THE INFLUENCE OF THE CULTURAL CODE OF RUSSIA ON THE FORMATION OF THE IMAGE OF CHARACTERS ON THE EXAMPLE OF THE DILOGY “SIX OF CROWS” BY LEIGH BARDUGO

Д.М. Кашина

D.M. Kashina

Научный руководитель Ж.Ж. Маратова
Scientific adviser Zh.Zh. Maratova

Культурный код, «Шестерка воронов», фэнтези, образ персонажа, формирование образа.
Культурный код – это ключ к пониманию определенного типа культуры. Автор при создании фэнтези мира использует данное явление как основу мироустройства, а также как основу для формирования образа персонажа. В дилогии «Шестерка воронов» Ли Бардуго личность одной из главных героинь построена на культурном коде России и отражает культурные, исторические и социальные особенности народа страны.

Cultural code, Six of Crows, fantasy, character image, image formation.

The cultural code is the key to understanding a certain type of culture. When creating a fantasy world, the author uses this phenomenon as the basis of the world order, as well as as the basis for forming a character’s image. In the diology “Six of Crows” by Leigh Bardugo, the personality of one of the main characters is based on the cultural code of Russia and reflects the cultural, historical, and social characteristics of the people of the country.

«Шестерка воронов» – серия книг американской писательницы Ли Бардуго. Это история о шести преступниках (Каз Бреккер, Инеж Гафа, Джеспер Фахи, Нина Зеник, Маттиас Хельвар, Уайлен Ван Эк), объединенных обстоятельством и одним амбициозным делом – ограблением, которое поставит на кон не только их жизни, но и судьбу всего мира.

Повествование в дилогии ведется от лица шести персонажей – так называемых мульти-пов (multi-пов – multi point of view), каждую главу повествование передается одному из главных героев. Таким образом, читатель следит за сюжетом не просто со стороны или с точки зрения одного из персонажей, а может взглянуть на события книги от лица каждого в группе. Более того, каждый из героев представляет свой культурный код, так как принадлежит разным национальностям.

Несмотря на то что мир является фэнтезийным, можно провести параллели между вымышленными и реально существующими странами: Нина Зеник – Равка (Россия), Маттиас Хельвар – Фьерда (скандинавские страны), Инеж Гафа –

Сули (кочевые народы), Джеспер Фахи – Новый Зем (Америка), Уайлен Ван Эк – Керчия, высший класс (Нидерланды), Каз Бреккер – Керчия, низший класс (Нидерланды).

Под культурным кодом понимается совокупность знаков, смыслов и их комбинаций, которые заключены в любом предмете материальной и духовной деятельности человека [2, с. 125]. Также культурный код можно определять как «совокупность окультуренных представлений о картине мира данного социума» [4, с. 38]. Это явление позволяет отражать сознание человека через его представления о мире и сопоставлять их у людей разных культур, национальностей и эпох.

Для создания данного мира (начиная с трилогии «Тень и Кость») Ли Бардуго концептуализировала понятие «царь-панк» – поджанр фэнтези, черпающий вдохновение в эстетике, мифологии, политике, социальных структурах и культуре исторической России и славянского мира, обычно царской эпохи [6]. Культурный код России повлиял не только на мироустройство страны, события ее истории и культуры, но и на формирование образов персонажей.

Одним из главных героев «Шестерки воронов» является Нина Зеник – равкианка. В большей мере влияние культурного кода России прослеживается именно на ее личности. Нина – гриша-сердцебитка (то есть ценный член армии Равки), которая тренировалась в столице своей родины и была еще ребенком, когда разразилась гражданская война.

Так как история Равки – это не альтернативная история России, то нельзя в полной мере соотнести гражданскую войну в Гришаверсе с гражданской войной в России 1917–1921 гг. Однако можно считать Нину Зеник вынужденной эмигранткой: на протяжении всей жизни она вспоминает о своей родине, ищет пути вернуться в Равку и остаться там жить, так как ее переезд не был добровольным.

В начале «Шестерки воронов» Нина живет в Кеттердаме – и она не единственный Гриш в этом городе: «Помимо Совета приливов, не так много гришей работали в Кеттердаме. Все они хорошо друг друга знали и с готовностью обменивались информацией. Большинство из них были в бегах и очень не хотели привлекать к себе внимание работоторговцев или равкианского правительства» [1, с. 107]. Читатель понимает, что она является не единственной вынужденной эмигранткой и что за границей образовалась так называемая «равкианская» диаспора из тех гришей, которые бежали от войны. При этом ясно показано, что часть беженцев уехала, потому что воевала на проигравшей стороне, а часть была эвакуирована или украдена из страны.

Если мы обратимся к реальной истории России, после революции, войны и победы большевиков, то вспомним, что многие эмигранты так и не вернулись в Россию (так называемая «белая эмиграция») и образовали русскую диаспору в некоторых странах, в основном это страны Западной Европы с центрами в Праге, Берлине, Париже, Софии, Белграде, а также Китае [5, с. 498].

После эмиграции, несмотря на невозможность вернуться на родину, девушка сохраняет верность Равке и собирается сделать все возможное для ее восстановления и сохранения народности гришей, на которых ведется охота за границей.

Обращаясь к личности Нины Зеник, можно отследить привычки и черты поведения, которые указывают на ее принадлежность Равке и, соответственно, открывают культурный код, повлиявший на формирование персонажа. Нина Зеник – высокая девушка с пышными формами, у нее длинные вьющиеся каштановые волосы и зеленые глаза. Можно сделать вывод о том, что внешне она похожа на человека славянской национальности. Нина предпочитает носить кефту, сшитую в Равке, потому что на ее родине это является военной формой, а в Керчии – это просто костюм. Кефта (в ориг. kefta, в пер. в «Тень и Кость» кафтан) – парадная или военная верхняя одежда гришей в Равке. В России кафтан – это мужское длинное верхнее платье. Эти два предмета гардероба внешне схожи.

Мировоззрение девушки также было сформировано под влиянием культурного кода России. Сама она «гриша», то есть маг в данной вселенной. Несмотря на то что сами гриши называют свои способности Малой наукой, в некоторых странах (например, Фьерде) это считается магией и проклятием. Достаточно сложно соотнести это с конкретным явлением в реальном мире, однако на Руси к ведунам (колдунам), то есть людям, наделенным сверхспособностями, относились всегда с уважением и обращались к ним за советом и помощью [3, с. 467]. Именно такого отношения к гришам Нина Зеник хочет добиться во всем мире, поскольку она росла в подобной культуре в Равке.

Таким образом, культурный код России повлиял на формирование фэнтезийной вселенной Гришаверса, отразившись как в общем облике Равки, так и в личностях равкианцев, особенно в одной из главных героинь дилогии – Нине Зеник. Ли Бардуго использует культурные, исторические, социальные явления России и сочетает их с фэнтезийными элементами мира для формирования многостороннего образа персонажа, в котором считывается культурный код России.

Библиографический список

1. *Бардуго Ли*. Шестерка воронов: роман / пер. с англ. А. Харченко. М.: АСТ, 2021. 576 с.
2. *Кононенко Б.И.* Большой толковый словарь по культурологии. М.: Вече: АСТ, 2003. 509 с.
3. *Левкиевская Е.Е.* Колдун // Мифы русского народа. М.: Астрель: Аст, 2000. 527 с.
4. *Ольшанский И.Г.* Лингвокультурология в конце XX в.: Итоги, тенденции, перспективы // Лингвистические исследования в конце XX в. М.: Изд-во Московского ун-та, 2000. С. 14–30.
5. *Полян П.* Эмиграция: кто и когда в XX веке покидал Россию // Россия и ее регионы в XX веке: территория – расселение – миграции / под ред. О. Глезер и П. Поляна. М.: ОГИ, 2005. С. 493–519.
6. Urban Dictionary. URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Tsarpunk> (дата обращения: 15.04.2023).

РАССКАЗ «БЫВШАЯ СКАЗКА» Д. ГОРЧЕВА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ ОБЭРИУ

D. GORCHEV'S STORY "A FORMER FAIRY TALE" IN THE CONTEXT OF THE LITERARY TRADITION OF OBERIU

А.А. Лобанова

A.A. Lobanova

Научный руководитель **О.В. Замятина**
Scientific adviser **O.V. Zamyatina**

Д. Горчев, ОБЭРИУ, Хармс, сетевая литература, сюжетообразующие принципы.

На примере рассказа Дмитрия Горчева «Бывшая сказка» показано влияние литературных традиций ОБЭРИУ на творчество современного автора. Рассмотрены основные литературные категории творчества обэриутов и их отражение в произведении Дмитрия Горчева. Также проанализированы сюжетообразующие элементы логики и сходство и отличия проблематики произведений.

D. Gorchev, OBERIU, Kharms, net literary, plot-forming principles.

Dmitry Gorchev's short story "The Former Fairy Tale" demonstrates the influence of the literary traditions of OBERIU on the work of the modern author. The main literary categories of OBERIU's creativity and their reflection in the work of Dmitry Gorchev are considered. Plot-forming elements of logic and similarities and differences of the problematic of the works are also analyzed.

Дмитрий Горчев в первую очередь известен как прозаик-блогер, писавший в 1990–2000 гг. на портале «Живой журнал». В 2005 г. Дмитрий Горчев стал членом Союза писателей Санкт-Петербурга, а в 2017 г. была утверждена премия его имени.

Построение произведений Дмитрия Горчева в первую очередь отталкивается от жанра «сетевой литературы», что уже изучалось горчеведами [2, с. 113]. Однако влияние литературной традиции ОБЭРИУ на тексты современного автора требует исследования.

Художественный мир «Бывшей сказки» Дмитрия Горчева – условный гротескный мир, живущий по законам сказки, куда постоянно проникает реальность, разрушая ее. Вводя в текст историю отношений мамы-королевы и папы-короля, типичную для жанра сказки, автор сразу же вносит замечания, характерные для современной реальности, тем самым разрывая фантастический мир и демонстрируя деструктивный характер современности.

Как и в литературной традиции обэриутов, основой рассказа «Бывшая сказка» является случай, который трактуется двойственно: случаем может быть не только событие, но и случайность [5, с. 11]. Являясь сюжетообразующим событием, *случайное* (курсив автора статьи) знакомство свинопаса и принцессы, вопреки канонам жанра сказки, оборачивается не счастливой развязкой истории

о любви, а, наоборот, нерешенным экзистенциальным кризисом свинопаса и повествователя. Благодаря этому также нарушается автоматизация восприятия, к которой часто обращались обэриуты и которая активизирует внимание и концентрацию читателя [3, с. 41]. Также открывается тема экзистенциального кризиса, являющаяся одной из основных тем позднего творчества обэриутов [4]. Повествователь же, близкий к современной реальности и читателю, уходит в сказочный мир. Он существует между этими двумя мирами, способный одновременно взаимодействовать с героями произведения и читателями.

Вопреки ожиданиям читателя его роль постепенно меняется: вначале это рассказчик истории и ее наблюдатель, впоследствии при перемене плана – ее полноценный участник. Автор сопрягает историю отношений принцессы и свинопаса с экзистенциальным кризисом героя и повествователя. Соответственно, история свинопаса и принцессы введена автором, чтобы у повествователя была возможность погрузиться в саморефлексию.

Внутренний конфликт героев остается неразрешенным, что вновь показывает влияние традиции ОБЭРИУ на творчество Дмитрия Горчева. Однако если экзистенциальный конфликт героев обэриутов был связан с темой смерти и времени [4], то в «Бывшей сказке» поднимается проблема аксиологии любовного чувства в жизни человека и невозможности адекватного осознания этого чувства.

Отметим, что Дмитрий Горчев и один из важнейших авторов ОБЭРИУ – Даниил Хармс обращаются к сходным поэтологическим принципам организации текста. В дальнейшем для аргументации собственной позиции мы будем опираться на работу Ф.В. Кувшинова и выведенные им сюжетобразующие элементы логики произведений Даниила Хармса [5, с. 10].

Необоснованность. Дмитрий Горчев не объясняет действия героев, их цели и мысли. Во время диалога принцессы и свинопаса читатель не способен понять мотивированность реплик каждого из героев, что приводит к нерешенному внутреннему конфликту героя и повествователя.

Стремительность – быстрая смена событий, которая чаще всего имеет деструктивный характер. История любви свинопаса и принцессы развивается невероятно быстро, однако так же быстро она и заканчивается, так и не разрешившись.

Под прерывистостью понимаются «скоки времени» в попытке опередить повествование, причиной которых является желание поймать момент жизни (см. история отношений родителей принцессы; не влияющие на развитие часы с кукушкой и пр.).

Перескакивание как попытка автора найти выход из парадоксальной ситуации путем поиска новой ситуации. Чаще всего это происходит при переносе повествования с одного плана на другой. Пытаясь объяснить, чем закончилась история для принцессы и свинопаса, повествователь обращается к другим персонажам, однако автор оставляет читателя без объяснений.

Из-за перескакивания появляются новые логические проблемы, которые автор пытается преодолеть с помощью повторяемости. Акцентируя внимание на невозможности свинопаса перестать думать «о том, что, в сущности, тут

и думать-то не о чем, но стоит хорошенько подумать, почему он все время об этом думает» [1], автор подчеркивает нерешаемость появившейся проблемы.

В ходе кумулятивности, выражающейся через повторяемость, рождается напряжение, которое автор пытается снизить путем обратности. Однако она демонстрирует деструктивный характер логики: рассказ «стремительно сворачивается в обратном для общепринятой логики построения произведения направлении» [5, с. 14]. Повествователь не способен объяснить читателю, с какой целью он ввел историю свинопаса и принцессы и что произошло с героями, а потому уходит к свинопасу, не разрешив свой внутренний конфликт.

Обратимость. В качестве попытки остановиться и запечатлеть жизнь в моменте автор вводит дополнительные сюжетные арки, не влияющие на развитие сюжета. Появляются такие эпизоды, как отъезд мамы-королевы на воды и наблюдение принцессы за свиньями.

Нарушение симметрии – погрешность, являющаяся причиной движения художественного мира. В «Бывшей сказке» этот принцип проявляется на композиционном уровне.

Из-за симультанности все действия в произведении происходят параллельно друг другу. Одновременно с историей отношений свинопаса и принцессы протекают другие события, не влияющие на идейное содержание произведения.

Связь. Несмотря на разорванность и фрагментарность, которых добиваются вышеуказанные принципы построения произведения, герои, их жизненный опыт и проблемы тесно связаны друг с другом.

Используя те же принципы построения текста, что и обэриуты, Дмитрий Горчев демонстрирует деструктивное начало художественного мира и его алогичность, которые приводят к экзистенциальному кризису главных героев. Однако если у обэриутов внутренний конфликт остается нерешенным, то персонажи Дмитрия Горчева надеются на разрешение их проблем.

Библиографический список

1. *Горчев Д.* Бывшая сказка // Горчев Д. Красота. СПб.: Геликон Плюс, 2000. URL: <http://gorchev.lib.ru/txt/krasota/skazki/former.shtml> (дата обращения: 10.11.2023).
2. *Боева Г.Н.* Инфантильный дискурс в прозе Дмитрия Горчева // Сибирский филологический журнал. 2022. № 1. С. 113–125.
3. *Венкова А.В.* Рецептивные механизмы художественной поэтики группы ОБЭРИУ // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). 2021. С. 37–42.
4. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Акад. Проект, 1995. URL: <http://www.d-harms.ru/library/daniil-harms-i-konec-russkogo-avangarda.html> (дата обращения: 10.03.2023).
5. *Кувшинов Ф.В.* Художественный мир Д.И. Хармса: структурообразующие элементы логики и основные мотивы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кувшинов Феликс Владимирович; ЛГПУ. Елец, 2004. 24 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-di-kharmsa-strukturoobrazuyushchie-elementy-logiki-i-osnovnyemotivu/read> (дата обращения: 13.03.2023).

СЕНСАЦИОННЫЙ РОМАН XIX В.: ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРА

SENSATIONAL NOVEL OF THE XIX CENTURY: THE ORIGINS OF THE GENRE FORMATION

Е.А. Кочекова

E.A. Kochekova

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

Викторианский сенсационный роман, социокультурные факторы, готический роман, Англия.

В статье рассмотрены условия и специфика возникновения и развития «сенсационной школы» английского романа.

Victorian sensational novel, socio-cultural factors, gothic novel, England.

The article considers the conditions and specifics of the emergence and development of the “sensational school” of the English novel.

В 1850-х гг. термин «сенсация» получил широкое распространение и применялся, как правило, для описания всего, что было новым или необычным, будь то цирковые выступления, театральные постановки или нашумевшие преступления и судебные процессы [1, с. 8].

Слово «сенсационный» несколько раз появляется в ежемесячном периодическом журнале «Belgravia» с 1867 по 1876 год, его редактором была Мэри Элизабет Брэддон. В статье о мехах, опубликованной в 1871 году, дефиниция «сенсационный» относится к самому дорогому и новому виду шуб, доступному в магазинах. В другом случае, описывающем раскрытие тайн современной фабрики, этот термин подчеркивает волнение от секрета, стоящего за производственным процессом [3, с. 43].

Хотя сенсационность – довольно широкий термин, который можно использовать для обозначения множества романов, в своей самой строгой форме он относится к литературному жанру, который возник в начале 1860-х гг. и за короткий промежуток стал необычайно популярным.

Авторами, которых можно отнести к школе сенсационного романа, являются Уилки Коллинз (1824–1889), Чарльз Рид (1814–1884), Джозеф Шеридан Ле Фаню (1814–1873), Мэри Элизабет Брэддон (1835–1915), Эллен Вуд (1814–1887).

Понятие «сенсационный роман» появилось благодаря литературной критике второй половины XIX в. (М. Олифант, Г. Мэнсел, У. Филлипс). В настоящее время можно обнаружить множество попыток определить, что же такое сенсационный роман.

Томас Харди очень точно описал роман-сенсацию следующим образом: «длинная и запутанная цепочка обстоятельств», включающая «убийство, шантаж, незаконнорожденность, выдачу себя за другого, многочисленные секреты, намек на двоеженство, детективов-любителей и профессиональных» [6, с. 211].

Однако сюжет, построенный вокруг террора, секретности и загадочности, был присущ не только роману-сенсации. Такого рода запутанный и таинственный сюжет уже был заметным элементом готического романа. Исследовательница А.И. Хотинская утверждает, что сенсационный роман является собой не жанр, а жанровый гибрид, который соединяет в себе черты реализма и романтизма, экзотического и повседневного, готического и бытового. Из заимствованных жанровых характеристик можно выделить мистическую атмосферу, элементы сверхъестественного, смысловую оппозицию героев-антагонистов, лейтмотивы вещей снов и предзнаменований, скитальчества и преследования. Криминальные герои сенсационного романа пришли из зарисовок Нью-гейтского Календаря.

Филолог Майкл Даймонд утверждал, что любовь к сенсациям присуща человеческой натуре: «Любопытство, склонность боготворить и демонизировать выдающихся личностей, склонность погрязать в эмоциях – викторианцы страдали от этих слабостей так же, как и мы» [4, с. 6]. Таким образом, у публики всегда был вкус к сенсациям, и чтобы удовлетворить эту тягу, нужно было всего лишь взять в руки газету.

Часто авторы сенсационных романов использовали газетные сообщения о конкретных преступлениях для своих романов. Например, Чарльз Рид всегда говорил, что находил свои сюжеты на страницах «Таймс», а Уилки Коллинз и Чарльз Диккенс признавались, что некоторые из их работ были вдохновлены реальными случаями убийств [4, с. 153].

В газеты попадали не только сенсационные убийства или преступления, но и современные влиятельные изменения. Например, суд по бракоразводным процессам, основанный в 1858 г., является примером современной «инновации», которая привлекла всеобщее внимание. В газетах можно было найти много репортажей о сенсационных причинах двоеженства и разводов [4, с. 154]. По словам Даймонда, эти различные викторианские сенсации можно разделить на несколько широких категорий – королевская власть, политика, религия и мораль, сексуальные скандалы, загадочные убийства и, в меньшей степени, спорт и катастрофы.

Большинство сенсационных романов действительно являются отражением викторианских проблем и страхов. Это объясняется тем фактом, что роман-сенсация ставил своей целью шокировать своих читателей и был направлен на то, чтобы наэлектризовать нервы читателя, что было наиболее успешным, если описываемые события были злободневными.

Библиографический список

1. *Банк Л.Р.* Романистика Мэри Элизабет Брэддон 1860–1865 годов в историко-культурном контексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Банк Лия Рувимовна. Пермь, 2005. 181 с.

2. *Хотинская А.И.* Английский сенсационный роман как литературное и социокультурное явление // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. 2005. № 6. С. 86–96.
3. *Alberto G.* Reading popular culture in Victorian Print. United States: Palgrave Macmillan, 2009. URL: <http://ndl.ethernet.edu.et/bitstream/123456789/33902/1/17.pdf> (дата обращения: 11.10.2023).
4. *Diamond M.* Victorian Sensation, Or, the Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth-century Britain. London: Anthem Press, 2003. 328 p.
5. *Loesberg Jn.* “The Ideology of Narrative Form in Sensation Fiction” Representations. Vol. 13 (Winter, 1986). P. 115–138.
6. *Pykett L.* “Sensation and the fantastic in the Victorian novel” // The Cambridge Companion to the Victorian Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 192–211.

ПРОСТРАНСТВО ПАМЯТИ В РОМАНЕ ДЖ. УИНТЕРСОН «ХОЗЯЙСТВО СВЕТА»

SPACE OF MEMORY IN THE NOVEL “LIGHTHOUSEKEEPING” BY J. WINTERSON

Е.В. Нагорная

E.V. Nagornaia

Спациопоэтика, онейрика, пространство памяти, память.

В статье рассматриваются разные формы пространств на материале романа Дж. Уинтерсон «Хозяйство света». Исследование охватывает такие черты постмодернистской британской романистики, как онейрическое пространство воспоминаний, а также пространство рассказываемых историй. Анализ показал наличие новых форм онейрического пространства в комплексной структуре постмодернистского романа.

Spaciopoetics, oneirics, space of memory, memory.

The article deals with various forms of space in the novel *Lighthousekeeping* by Jeanette Winterson. The given study covers such features of postmodern British novel, as oneiric space of memory and space of told stories. The suggested analysis reveals new forms of oneiric space in a multi-faceted structure of postmodern novel.

В романе Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» тема памяти и воспоминаний играет важную роль. Многие исследователи, в том числе и С. Андермар, считают, что для Джанет Уинтерсон «искусство представляет собой наивысшую ценность и, как следствие, рассказывание историй становится постоянным выразительным средством в человеческой жизни» [3, с. 25].

Писательница во многих интервью, например, в 2005 г. с Луиз Такер, подчеркивает силу и важность рассказывания историй. По ее словам, «рассказывание историй – это способ создания связей, воображаемых связей для нас самих, для того чтобы соединить разрозненные куски реальности и разобраться, что же происходит на свете. Человеческие существа любят закономерности, им нравится видеть формы и симметрии. Кажется, что нам необходимо внести порядок в то, что нас окружает, потому что обычно наше окружение хаотично и часто в нем отсутствуют какие бы то ни было непрерывность и сюжетная линия» [4, с. 4].

Ежи Фарино среди прочих видов онейрических (подобных сновидению, обладающих чертами как реальной, так и воображаемой реальности) пространств, выделяет пространство памяти и – как подпространство – пространство рассказываемых историй [2, с. 376]. Подобный прием встречается во многих романах Джанет Уинтерсон, в «Хозяйстве света» пространство историй становится сюжеттообразующим и текстопорождающим.

Рассказывание историй, собирание вновь и вновь осколков памяти в единое целое также становится аллегорией света – «вскоре стало понятно, что каждый свет рассказывал свою историю, – нет, каждый свет и был (в тексте выделено

курсивом) историей, а вспышки света сами по себе были историями, выходящими из волн» [4, с. 40–41].

После ухода Пью, его фактической смерти, ритуал рассказывания историй продолжается во внутреннем диалоге Сильвер с Пью. Память Сильвер становится, по сути, полноправной фигурой повествования: «Расскажи мне историю, Пью. Какую историю, дитя? Которая вновь начинается. Это история жизни. Но это история моей жизни? Только если сама расскажешь ее» [4, с. 109]. На что Пью через несколько глав отвечает: «Расскажи мне историю, Сильвер. Какую историю? Историю о том, что произошло дальше. Это зависит. Зависит от чего? От того, как я расскажу ее» [4, с. 129]. В этом примере четко видна онейричность, сновидчество, надмирность пространства рассказа, в котором оживает умерший Пью, продолжая прерванную традицию общения с Сильвер.

Для Сильвер, таким образом, рассказывание историй – это не только продолжение ритуала Пью, в некотором роде придание ему налета бессмертия, но и анализ собственной жизни и того множества историй, с которыми ей посчастливилось встретиться: «Когда я смотрю на водный простор, который я называю моя жизнь, я вижу себя на маяке с Пью или в “Скала и Яма” или на обрыве скалы, собирающей окаменелости, что раньше были чьими-то жизнями. Моя жизнь. Его жизнь. Пью. Бабель Дарк. Все мы были соединены воедино, как приливная волна, управляемая луной, прошлое, настоящее и будущее на гребне волны» [4, с. 134].

Таким образом, истории становятся сквозным мотивом и несущей конструкцией всего романа, а маяк, помимо прочего, выступает как пространство ассимиляции историй, проплывающих мимо моряков. В случае если читатель накапливает в себе все рассказываемые истории, то и его внутреннее пространство становится частью литературного произведения. По словам Р. Барта, «то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении, а в предназначении. Читатель – некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют... текст» [Барт, с. 291].

Другими словами, Уинтерсон занимается «деконструкцией таких бинарностей, как фактическое и выдуманное, при этом она не сталкивает эти бинарности против друг друга в постоянном постмодернистском отсрочивании смыслов, но подчеркивает значимость обеих бинарностей, внедряет иерархию, на вершине которой – рассказывание историй и воображение – в целом искусство, а история и факты уходят на задний план» [3, с. 5].

В этой надмирной географии пространства воображения и реальности размыты, создавая онейрическое пространство совмещения, памяти, придуманных историй и фактов истории. Это пространство и является единственным прибежищем и домом для героев, местом, в котором они могут почувствовать себя по-настоящему свободными.

Роман отличается разнообразием пространственных форм, он успешно сочетает в себе «продолжение и развитие значимых для Джанет Уинтерсон тем

идентичности и реальности» [3, с. 31]. За счет противопоставления стабильности и вертикали (маяк) и изменчивости и горизонталей (водное пространство), света луны и тьмы океана, а также закрытости внутреннего пространства маяка в детстве Сильвер и безграничности океана и ее путешествий в зрелом возрасте Дж. Уинтерсон высвечивает парадоксальную природу и безграничность памяти Сильвер и Пью.

Библиографический список

1. *Барт Р.* Мифологии / пер. с фр. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. 314 с.
2. *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
3. *Andermahr S. Jeanette Winterson.* Palgrave Macmillan, 2009. 194 p.
4. *Winterson J. Lighthousekeeping.* Grove Press: New York, 2004. 252 p.

СОЗДАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ МОДЕЛИ ГЕРОЕВ ЧЕРЕЗ РАЗНЫЕ ВЕКТОРЫ НАРРАЦИИ В РОМАНЕ ТОМАСА ЛАВА ПИКОКА «УСАДЬБА ГРИЛЛА»

THE CREATION OF A CULTURAL MODEL OF HEROES THROUGH DIFFERENT VECTORS OF NARRATION ON THE MATERIAL OF THOMAS LAVA PIKOKA'S NOVEL «GRYLL GRANGE»

О.А. Пудова

O.A. Pudova

Культурная модель наррации, референт наррации, нарратив, роман Томаса Лава Пикокка «Усадьба Грилла».

Статья посвящена рассмотрению культурной модели героев романа Томаса Лава Пикокка «Усадьба Грилла» через анализ разных нарративов в романе. Особое внимание уделено характеристике образов Алджернон Принса и отца Опимиана.

Cultural model of narration, narration referent narrative, novel by Thomas Love Peacock «Gryll grange».

The article is devoted to the consideration of the cultural model of the heroes of Thomas Love Peacock's novel «Gryll grange» through the analysis of different narratives in the novel. Special attention is paid to the characterization of the images of Algernon Prince and Father Opimian.

В современном литературоведении нарратология как дисциплина включает в себя несколько подходов к формированию сюжетно-повествовательного дискурса. Как отмечается в работе Й. Брокмейера и Р. Харре, *нарратив* представляет собой объединение психологических и лингвистических характеристик, передаваемых культурно-историческим путем от нарратора к адресату с учетом определенного уровня мастерства, социально-коммуникативных способностей и лингвистических умений говорящего субъекта [2, с. 30].

В статье И.В. Алещановой дается следующее определение термина «*культурная модель*»: владение стереотипными формами поведения, которые необходимы в рамках социального взаимодействия. *Нарратив*, по мнению ученого, является стереотипным культурно-языковым образованием, представляющим собой социально-сформированную устойчивую речеповеденческую модель передачи накопленного социального опыта от индивида к индивиду [1, с. 38]. Исследователь В.И. Тюпа отмечает четыре культурные модели наррации: 1) социально-психологические; 2) нарративообразующие; 3) формально-нарративные; 4) содержательно-нарративные [7, с. 14].

В рамках статьи мы проанализируем содержательно-нарративные категории, которые представляют собой универсальные культурные элементы, включающие в себя описание референта наррации, сюжета и дейксиса.

Актуальность работы обусловлена необходимостью исследования национально-культурной специфики нарративов. Хочется отметить монографию

О.А. Ковалева «Нарративные стратегии в литературе», в которой описываются культурные модели ситуаций наррации. Особое внимание уделяется описанию событийных эпизодов, организованных по принципу театральной сцены и предполагающих участие актеров, исполняющих свою роль, а также зрителей и комментаторов [3, с. 85].

Цель статьи – анализ имеющейся культурной модели героев через использование Т.Л. Пикоком разных векторов наррации в романе.

Научная новизна работы – рассмотрение разных нарративных векторов в романе Т.Л. Пикока «Усадьба Грилла» и их взаимообусловленность с созданной Пикоком культурной моделью героев.

В работе В. Шмида дается подробное описание орнаментальной прозы, в основе которой лежит мифическое начало, воздействующее на нарративно-прозаический текст [8, с. 148]. Как отмечает О.Г. Почепцов, в нарративе отражается не весь мир, а лишь его значимые элементы, соответствующие языковому мышлению персонажей [6, с. 111].

Обратимся к тексту романа «Усадьба Грилла», в котором повторяется античный мир, мифические герои, что характерно для произведения орнаментальной литературы.

В I главе романа «Парадоксы» помещик мистер Грилл и преподобный отец Опимиан во время обеда обсуждают сложности и странности современного мира, которые находят выражение в процветании мошенничества, предательстве собственных принципов, невежестве и др.

Доктор богословия, преподобный отец Опимиан из соседнего прихода в этой главе выступает в качестве нарратора, который делится своими переживаниями о несовершенстве мира, в котором он живет. Это происходит с помощью цитации пьесы У. Шекспира «Буря», поэмы Вергилия «Георгики», упоминания жанра средневековой романской литературы «тенсон», созданного для обмена лирическими посланиями. Наиболее частотны в этой главе местоимения «мы», «вы», «мой», «наш», «я», что характерно для ролевого дейксиса, указывающего на участников речевого акта [4, с. 136].

В III главе читатель знакомится с одним из главных героев повествования мистером Принсом. Молодой человек, описывая свой образ жизни, при упоминании о главном богатстве во дворце – библиотеке обращается к цитатам из поэмы Гомера «Одиссея», сочинений Д.Х. Тука «Утехи языков», упоминанию произведений Сервантеса, Лопе де Вега, Кальдерона, сатир римского поэта Персия. Анджернон Принс, обращаясь к отцу Феофилу Опимиану, говорит о своем идеале – высокой башне с кабинетом на верхнем этаже. При этом он сравнивает себя с героем английского поэта Джона Мильтона, сидящего у ночника в старинной башне поздней ночью:

И дух Платона возвращаю

В наш мир с заоблачных высот [5, с. 10].

В IV главе «Лес. Рассуждение о волосах. Весталки» автор продолжает знакомство Опимиана с мистером Принсом. В качестве нарратора выступает молодой человек, который делится своей тайной – никого не пускать в «святая

святых» (библиотеку) до тех пор, пока не станет достаточно разочарованным. Рассказывая отцу Опимиану о весталках, он обращается к цитатам из произведений античных авторов, среди которых можно отметить Апулея «Метаморфозы», Менандра «Отрезанная коса», Софокла «Электра», Еврипида «Орест», Теренция «Формион» и др. Референт наррации – Алджернон Принс описывает свои идеальные представления о мире, проводя аналогии с событиями, происходящими в пьесах античных авторов. Это свидетельствует о начитанности, интеллекте и хорошей эрудиции главного героя.

Содержательно-нарративная культурная модель также находит отражение в монологах мистера Принса, адресованных отцу Опимиану, обозначенных в главе XI: «*Я жалуюсь на мир, который наблюдаю сквозь “бойницы уединенья”*», «*Я предан миру мечты. Блуждать мыслию среди образов прошлого или возможного, а порой и невозможного – любимое мое занятие*» [5, с. 31]. С помощью обращений к текстам античных авторов главный герой повествования рассуждает о смысле жизни, своего миропонимания, жизненных, как ему кажется, непоколебимых установках.

Референтом наррации в анализируемых главах выступает мистер Принс, который представлен в образе разочарованного человека, ищущего утешение в античной литературе, в стихотворных и прозаических текстах, опубликованных на разных языках, он читает про героев, подобных ему, сидящих в башне при свете ночной луны. Это герой интеллигент и эрудит, у которого мнение о мире складывается из обращений к текстам античных авторов и современным поэтам.

Обращения героев к чужим текстам, цитации, пьесам античных авторов формируют своеобразное интермедиальное кодирование романа «Усадьба Грилла». Чаще всего дейкис романа указывает на участников речевого акта – ролевой дейкис. Это объясняет мировосприятие персонажей, отражающее не мир в целом, а лишь значимые элементы для каждого персонажа.

Таким образом, через разные векторы наррации в романе создается культурная модель героя романа, который представляет собой образ эрудита, с непоколебимыми жизненными установками, стремящегося к содержательной аллегорической проекции своей жизни с жизнью главных героев разных произведений, преимущественно античных, через обращение к строкам из стихотворений античных авторов, пьесам английских писателей.

Библиографический список

1. *Алещанова И.В.* Нарратив как культурная модель // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2006. Т. 4. Вып. 1. С. 38–43.
2. *Брокмейер Й., Харре Р.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29–42.
3. *Ковалев О.А.* Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского): монография. Барнаул: Изд-во Алтайского государственного университета, 2009. 199 с.
4. *Падучева Е.В.* Высказывание и его соотнесенность с действительностью. М.: Наука, 1985. 288 с.
5. *Пикок Т.Л.* Аббатство Кошмаров. Усадьба Грилла / пер. Е. Суриц. М.: Наука, 1988. 150 с.
6. *Почепцов О.Г.* Языковая ментальность: способ представления мира // Вопросы языкознания. 1990. № 6. С. 110–122.
7. *Тюна В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
8. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

ФРАНЦУЗСКОЕ ВЛИЯНИЕ НА ТВОРЧЕСТВО ДЖ. РОЧЕСТЕРА

THE FRENCH INFLUENCE ON J. ROCHESTER'S CREATIVITY

А.В. Титова

A.V. Titova

Либертинизм, Дж. Рочестер, Н. Буало.

В статье представлен пример стихотворения Джона Уилмота, второго графа Рочестера, в котором видно влияние французской культуры и философии на творчество поэта-либертина. Компаративный анализ показывает, что идеи Дж. Рочестера близки идеям Н. Буало, однако не являются их имитацией.

Libertinism, J. Rochester, N. Boileau.

The article presents an example of the poem by John Wilmot, the 2nd earl Rochester. It shows the influence of French culture and philosophy on the poet's creativity. The comparative analysis proves that J. Rochester's ideas are close to those of N. Boileau but the libertine doesn't imitate them.

Одним из известных представителей английского либертинизма эпохи Реставрации был Джон Уилмот, второй граф Рочестер. Вольтер, знакомя французских читателей с творчеством поэта, характеризует его как талантливую человека, а переводы его сатир, по мнению философа, «не способны адекватно выразить буйную вольность английского стиля» писателя [2, с. 531].

Одним из произведений, вызывающих споры критиков, является «Сатира против Человечества» («*A Satyr against Mankind*»). Литературоведы спорят, является ли это стихотворение имитацией одной из сатир Н. Буало или же это самостоятельное произведение. В начальных строках сатиры упоминаются три животных: собака, обезьяна и медведь:

Were I (who to my cost already am
One of those strange prodigious Creatures *Man.*)
A Spirit free, to choose for my own share,
What Case of Flesh, and Blood, I pleas'd to weare,
I'd be a *Dog*, a *Monkey*, or a *Bear*.
Or any thing but that vain *Animal*,
Who is so proud of being rational. [6, с. 118]

Коль мог бы я (кто ныне человек,
И существо престранное вовек)
Надеть, как дух, свободою мне данной
Любую плоть и облик взять желанный,
То стал бы псом, медведем, обезьяной,
Но только не тщеславной тварью сей,
Гордящейся разумностью своей [3, с. 129].

Однако критики не сходятся во мнении о том, с какой из сатир Николы Буало провести параллель. Так, Пол Дейвис в статье «Рочестер и Буало: новое рассмотрение» приходит к выводу, что цитата, приведенная выше, может быть соотнесена как с IV, так и с VIII сатирами французского поэта [4, с. 348–355]. В частности, в VIII сатире Буало мы находим следующие строки:

Из тварей всех, в земле и на земле живущих,
И зрячих и слепых, безгласных и поющих,
Которые ползут и ходят на ногах,
Летают в воздухе и плавают в водах,
От Лимы до Москвы, от Темзы до Терека –
Нет твари ни одной глупее человека [1].

Как мы можем видеть, главное, что роднит два отрывка – низвержение человека с пьедестала, попытка показать, что человек, несмотря на образование, воспитание, положение в свете, происхождение и регалии, не всегда благороднее и чище животного в своих помыслах. Поэтому те критики, кто склоняются к мнению, что Джон Уилмот имитирует своего французского современника, вероятно, опираются на оценку творчества поэта-либертина, которую Сэмюэл Джонсон дал в «Жизнеописании английских поэтов»: «Rochester can only claim what remains, when all Boileau's part is taken away. In all his works there is sprightliness and vigour, and every where may be found tokens of a mind, which study might have carried to excellence. What more can be expected from a life spent in ostentatious contempt of regularity, and ended, before the abilities of many other men began to be displayed?» [5] («Рочестер мог претендовать только на то, что осталось после Буало. Во всех его произведениях имеются бодрость, мощь и признаки ума. Если бы он обращал должное внимание, все это могло бы довести его мастерство до совершенства. Но что можно ожидать от жизни, потраченной на показное презрение к правилам и закончившейся до того, как способности большинства людей начинают проявляться?») (перевод принадлежит автору статьи.) И хотя английский критик отзывается о творчестве Рочестера весьма нелестно, следует отметить, что он признает за ним поэтический талант. Также в цитате присутствует сожаление, что поэт-либертин прожил короткую жизнь, в противном случае от него можно было бы ожидать большего.

В противовес данной точке зрения критики творчества поэта-либертина утверждают, что знакомство Рочестера с произведениями современника отнюдь не обязательно означает имитацию его стихотворений. В частности, Гарольд Брукс отмечает, что «сатира является самой вольной из возможных имитаций. Рочестер берет за основу тему стихотворения Буало и не только облачает ее в новую форму, но и вдыхает в нее новую жизнь... одним словом, он имитировал Буало настолько, насколько Буало имитировал латинских сатириков» [4, с. 349]. Эта мысль может быть подтверждена еще и тем фактом, что, помимо поэтического таланта, Рочестер был наделен еще и переводческим. До нас дошли его переводы таких древнеримских поэтов, как Вергилий, Гораций и Овидий. Это доказывает тот факт, что у Рочестера была возможность ознакомиться с оригинальными классическими произведениями, что является еще одним доказательством оригинальности идей поэта-вольнодумца.

Библиографический список

1. Аксаков С.Т. 8-я сатира Буало «На человека». URL: http://az.lib.ru/a/aksakow_s_t/text_0170.shtml#12 (дата обращения: 06.11.2023).
2. Вольтер. Философские повести. Философские письма. Статьи из «Философского словаря» / пер. С. Шейнман-Топштейн. М.: Пушкинская библиотека: АСТ, 2005. 748 с.
3. Рочестер Дж.У. Стихотворения, письма / пер. с англ., сост., ст. и прим. А.В. Лукьянова. М.: СПСЛ; Русская панорама, 2014. 704 с.
4. Davies P.C. Rochester and Boileau: A Reconsideration // Comparative Literature. 1969. Vol. 21, № 4. P. 348–355.
5. Johnson S. Lives of the Poets. Vol. 1. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/9823/pg9823.html> (дата обращения: 06.11.2023).
6. Poems by John Wilmot, Earl of Rochester / ed. by Vivian de Sola Pinto. London: Routledge & Kegan Paul, 1953. 247 p.

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО НА РОМАН В. ВУЛФ «ВОЛНЫ»

THE INFLUENCE OF THE LITERARY WORKS OF F.M. DOSTOEVSKY ON W. WOOLF'S NOVEL "WAVES"

Д.В. Комарова

D.V. Komarova

Научный руководитель И.Г. Прудюс
Scientific adviser I.G. Prudius

Достоевский, Вулф, полифония, русская душа, дух, психологизм.

В статье на материале эссеистики В. Вулф анализируется рецепция писательницей творчества Ф.М. Достоевского. На основании критической оценки художественных методов Достоевского Вирджинией Вулф возможно установление типологических связей между авторами. Основными методами исследования являются сравнительно-исторический и типологический. Материалы работы: роман В. Вулф «Волны» и эссе «More Dostoevsky», «Minor Dostoevsky», «The Russian Point of View». Результат исследования – выявление типологической связи между художественным миром Ф.М. Достоевского и романом В. Вулф «Волны».

Dostoevsky, Woolf, polyphony, Russian soul, spirit, psychologism.

The article based on V. Woolf's essays highlights the key points and the writer's reception of F.M. Dostoevsky's work. Based on Virginia Woolf's critical assessment of Dostoevsky's artistic methods, it is possible to establish typological links between them. The main research methods are comparative-historical, typological. The article materials are the novel by V. Woolf "Waves" and the essays "More Dostoevsky", "Minor Dostoevsky", "The Russian Point of View". The result of the research is a typological connection between the work of F.M. Dostoevsky and the novel "Waves" by V. Woolf.

В начале XX в. в английской культуре появляется тенденция обращения к русской литературе. В работе Р. Рубинштейна этот этап получил название «British Russophilia» [6, с. 196–206]. На фоне этого явления выход полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского, переведенного Констанс Гарнетт в 1912–1920 гг., стал значимым для английской литературы событием.

Вирджиния Вулф, одна из центральных фигур европейского модернизма, одновременно была исследователем, проводником русской литературы – в общей сложности она написала 17 эссе, посвященных русским писателям. Особое место среди важных для писательницы русских авторов занимает Ф.М. Достоевский. В эссе «A Minor Dostoevsky» Вулф подчеркивает превосходство художественного метода Достоевского перед английскими писателями, продолжавшими традиции викторианского романа: «Достоевский единственный среди писателей, обладает способностью реконструировать эти молниеносные и сложнейшие движения души, заново продумать всю цепочку мысли в ее нетерпении,

когда она то пробивается на свет, то гаснет в темноте... Это обратный путь по сравнению с тем, каким чаще всего идут наши романисты. Они в мельчайших подробностях воспроизводят все наружное – особенности воспитания, героя, среду, одежду, авторитет у друзей, – но в его душевную смуту заглядывают крайне редко, да и то мельком» [5, с. 5 – здесь и далее: перевод текстов с англ. яз. принадлежит автору статьи].

Вулф полемизирует с традиционным способом повествования, подчеркнуто реалистическим и стремящимся к объективному изображению мира. Цель романиста, по мнению писательницы, состоит в том, чтобы «донести этот изменчивый, неведомый, не знающий никаких ограничений дух» [2, с. 260]. Как считает Вулф, романы Достоевского достигают этой цели: «Душа – вот то вещество, из которого они [романы] целиком и полностью состоят» [9, с. 165].

Вирджиния Вулф видит в творчестве Достоевского общность со своими художественными целями, а романы русского писателя становятся опорой для формирования используемой ею техники потока сознания, новых методов изображения человеческого сознания.

При этом рецепция Достоевского Вулф не была однозначной: после прочтения романа «Преступление и наказание» она называет его автора величайшим писателем из когда-либо родившихся, но ряд ее эссе содержат критические замечания относительно романов Достоевского. Так, например, в эссе «A Minor Dostoevsky» Вулф описывает свое впечатление от прочтения романа «Игрок»: «<...> все персонажи – то есть целая комната, полная русских генералов, их наставников, их падчериц и друзей их падчериц, а также разных людей, связь которых едва ли определена, – с величайшей страстью, во весь голос говорят о своих личных делах. Восприятие текста сбивается. Мы уже не уверены, где происходит действие, что собрало всех этих людей вместе или что заставило их двигаться с такой скоростью, а затем, волшебным образом, посреди вечно усиливающегося шторма повествования, нам бросают веревку: мы хватаемся за монолог <...>» [8, с. 164]. Хотя это замечание содержит критику относительно композиции и художественного пространства, Вулф определила важную особенность Достоевского, которую Бахтин спустя пятьдесят лет опишет как полифоничность: сосуществование в прозе Достоевского множества независимых голосов и их диалогические отношения между собой [1, с. 10].

Вслед за В.Е. Ветловской, следует критически подходить к пониманию романов Достоевского только как полифонических. Очень важно в этом отношении замечание Вулф о присущих Достоевскому, по ее мнению, хаотичной композиции, насыщенности и скорости повествования, лишённого четкой структуры: «Достоевский более неистовый, чем кто-либо, я думаю, двенадцать новых персонажей на каждой странице и разум, совершенно ошеломленный разговорами» [3, с. 66–84]. Вулф описывает такой метод как неконтролируемый и слишком сложный: «Достоевский не способен контролировать повествование <...>. Этот метод влечет за собой страшное, это опасно тем, что сам Достоевский совершает ошибки, поскольку хочет постичь психологию душ, летящих на полной скорости» [7, с. 26].

Отталкиваясь от опыта Достоевского с его хаотичным, по словам Вулф, повествованием, писательница создает роман «Волны», в котором полифония строится как более выверенная, упорядоченная структура. «Волны» состоят из девяти частей, каждый период (кроме последнего) – это череда монологов шести героев, переданных с помощью техники потока сознания.

По отношению к роману «Волны» мы можем с уверенностью сказать, что он построен как множественность равноправных сознаний с их мирами, которые, по словам Бахтина, сохраняют свою «неслиянность» [1]: «Вот они все и ушли, – Луис говорил. – Я один. Все пошли в дом завтракать, а я один, у забора, среди этих цветов. <...> Цветы плывут по темным, зеленым волнам, как рыбы, сотканные из света. Я держу в руке стебель. Я – этот стебель. Я пускаю корни в самую глубину мира, сквозь кирпично-сухую, сквозь мокрую землю, по жилам из серебра и свинца» [4, с. 153].

Герой Вулф существует как независимая личность со своей сложной внутренней жизнью и одновременно находится в единстве с миром. Можно привести еще один пример: «Дверь отворяется, опять меня отшвыривает, как прядь водорослей на воде. Я – пена, в белое одевающая скалы по самому краю; но еще я девушка – здесь, в этой гостиной» [4, с. 180].

Художественное время в «Волнах» субъективно, оно подчинено восприятию его персонажами: «Капля за каплей, – Бернارد говорил, – падают минуты молчания. Натекают под скатом души и плюхают вниз, в лужи. Навеки один, один, один – слушаю, как паузы падают и расходятся кругами, кругами» [4, с. 211]. Таким образом происходит фиксирование персонажа в определенный момент, низкая динамика, которая отличается от Достоевского с его «ускоренным» повествованием.

Вулф преодолевает замеченные ею недостатки полифонического повествования Достоевского: динамизм повествования и «метод Достоевского», который строит «сложные», «неконтролируемые» диалоги. Но в то же время для писательницы важен психологизм Достоевского, его внимание к самым разнообразным состояниям человека, наличие интроспекций в сознание героев. Вулф восторженно отзывается о его способности построить «лабиринт из души»: «Она переполняет, она затопляет, она смешивается с душами других» [8, с. 85]. Эти замечания перекликаются с замыслом «Волн», о которых она писала: «<...> поэтическая идея; идея некоего постоянного потока; не только человеческая мысль течет, но все течет – ночь, корабль, и все сплывается воедино, и поток разрастается» [4, с. 138].

Можно заключить, что Достоевский становится опорой развития модернистской поэтики Вулф. Писательница, с одной стороны, опирается на психологизм Достоевского, а с другой – разрабатывает художественные приемы, отталкиваясь от замеченных ею недостатков повествования в романах Достоевского.

Библиографический список

1. *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960–1970 гг. / ред. Кожин В.В. [и др.]. М.: Русские словари, 2002. Т. 6. 341 с.

2. *Брэдбери М.* Вирджиния Вулф / пер. с англ. А. Нестеров // Иностранная литература. 2002. № 12. С. 260.
3. *Ветловская В.Е.* Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Пушкинский дом, 2007. 622 с.
4. Вулф В. Волны / пер. с англ. Е. Суриц // Иностранная литература. 2001. № 10. С. 137–260.
5. Muchnic H. Dostoevsky's English Reputation (1881–1936). *Smith College Studies in Modern Languages* 20, 3-4. Northampton Smith College, 1939. 350 p.
6. Rubenstein R. *Virginia Woolf and the Russian Point of View*. Houndmills: Palgrave, 2009. 280 p.
7. Woolf V. *The Common Reader* / V. Woolf; ed. Andrew McNeillie. New York, London: Harcourt, Inc., 1983. 333 p.
8. Woolf V. *The Essays of Virginia Woolf 1912–1918* / V. Woolf; ed. A. McNeillie. New York, London: Harcourt, Inc., 1987. Vol. 11. 381 p.
9. Woolf. V. *The Letters of Virginia Woolf* / V. Woolf; ed. N. Nicolson and J. Trautmann. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975–1980. Vol. I. 531 p.

РОМАН С.С. ЗАЯИЦКОГО «КРАСАВИЦА С ОСТРОВА ЛЮЛЮ» В АСПЕКТЕ ЖАНРА АВАНТЮРНОГО РОМАНА 1920-х ГОДОВ

S.S. ZAYAITSKY`S NOVEL “THE BEAUTY FROM THE ISLAND OF LULU” IN THE ASPECT OF THE GENRE OF AN ADVENTUROUS NOVEL OF THE 1920^S

Е.В. Стоцкая

E.V. Stotskaya

Научный руководитель О.В. Замятина
Scientific adviser O.V. Zamyatina

Роман, авантюрный роман, авантюрный герой, псевдопереводной роман, островной текст, пародийное.

В статье предлагается рассмотреть роман С. Заяицкого «Красавица с острова Люлю» в аспекте жанра авантюрного романа 1920-х годов и его пародийных элементов. Особое внимание уделяется теории авантюрного романа и анализу текста.

Novel, adventurous novel, adventurous character, pseudo-translated novel, island text, parody.

The article proposes to consider S. Zayaitzky's novel «The Beauty from the Island of Lulu» in the aspect of the genre of the adventurous novel of the 1920s and its parody elements. Special attention is paid to the theory of the adventurous novel and text analysis.

Сергей Сергеевич Заяицкий – русский прозаик, переводчик и поэт начала ХХ в. В 1920-х гг. им были созданы наиболее известные произведения, которые стали пиком творческой карьеры писателя. Среди них: «Земля без солнца» (1925), «Баклажаны» (1927), «Судьбе загадка» (1927) и «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» (1928). Несмотря на то что современникам было хорошо известно имя Сергея Заяицкого, современный читатель не знает об этом авторе почти ничего. Отметим, что произведения автора не переиздавались, о его творчестве отсутствуют обстоятельные научные работы.

В нашей статье мы бы хотели проанализировать роман С. Заяицкого «Красавица с острова Люлю» в контексте жанровой традиции авантюрного романа 1920-х гг. Прежде всего необходимо обратиться к теоретической базе на основе работ М.М. Бахтина «Эстетика словесного творчества» (1986) и «Проблемы поэтики Достоевского» (1972). Авантюрный роман является особой разновидностью романа, фабула которого образуется с помощью стремительно меняющихся событий [5, с. 120–121]. Самобытность данных приключений создается включением в роман некоторых мотивов: сказочных, фантастических, борьбы

с людьми и природой, интриг, заговоров, преступлений, преследований, мести и похищений [2, с. 445]. В авантюрном романе главенствующую роль играет прежде всего действие, чем обуславливается утрата фундаментальности отображения межличностных отношений и раскрытия духовного мира героев. Для авантюрного романа свойственны: деление героев на положительные и отрицательные типы, идеализация хороших и демонизация плохих, победа добра в финале произведения.

В качестве одного из признаков авантюрного романа можно выделить модель авантюрного героя [1, с. 167]. Нельзя точно сказать, кем он является, ведь он не обладает ни социально-типическими, ни индивидуально-характерологическими качествами. Авантюрный герой может встретить любые приключения на своем пути, так как являет собой чистую функцию приключений. Данный тип героя зависит в большей степени от воли случая или же вторжения высших сил. Авантюрный герой не проявляет инициативу в своих действиях, ему приходится приспособляться к судьбе и предпринимать действия в сложившихся условиях, что сохраняет неизменность образа героя. Более того, авантюрный герой не входит в социальную иерархию и находится вне общества, что дает ему мобильность по сравнению с другими героями и особый взгляд на окружающий мир.

Другим признаком авантюрного романа является особенность сюжета. Авантюрный сюжет не зависит от того, кем является герой, его профессии, положения в обществе, а развивается вопреки этому и опирается на то, что для него неожиданно. События авантюрного романа не включены в историческое, бытовое, биографическое пространство. В таком времени ничего не изменяется. Авантюрное время можно считать пустым, потому что оно не отмечено ни в сюжете, ни в организации жизни героев.

Рассмотрим роман «Красавица с острова Люлю», который вначале был опубликован в московской газете «Круг» в 1927 г. как псевдопереводной роман под авторством Пьера Дюмеля. Позднее С. Заяицкий переделывает роман в пьесу и выпускает под своим именем. Основное действие в романе – это путешествие героев Ламуля, Валуа, Эбьена, Ящикова и Фуко на остров Люлю.

Роман «Красавица с острова Люлю» – это игра с читателем, сатира и пародирование жанра. С. Заяицкий пародирует создание популярного в 1920-е гг. приключенческого романа, одновременно полемизируя с «Красным Пинкертоном», инспирированным после октябрьской революции большевиками [3]. Согласно биографии писателя Заяицкий неоднократно создавал произведения по заказу издательств, приближенных к власти. Можно предположить, что данный роман также был написан по заказу как подражание «плохим» образцам проекта «Красного Пинкертона», которых было немало.

Пародия реализуется в передаче стиля известных западных авторов и переводных романов, часто являвших собой халтурные переводы на русский язык, но имевших также огромный спрос. Сатира раскрывается и в отношении буржуазного общества и зарубежной бульварной литературы.

Сатирическая направленность романа прослеживается с самого начала произведения – в его предисловии. Сергей Заяицкий якобы представляет перевод французского романа Пьера Дюмьеля «непримиримого врага буржуазной культуры» [4] и говорит о том, что произведение «является сатирой на быт и идеологию отжившего класса» [4]. При анализе романа ярко выделяются карикатурные герои, их характеры разворачиваются примитивными и весьма глупыми, несмотря на их высокий социальный статус. Писатель на протяжении всего рассказа сравнивает человека с животным: в его чувствах, эмоциях, движениях.

Место в романе часто меняется: повествование начинается в Париже, герои отплывают на «Геракле» в Гавре, прибывают в порт Буэнос-Айреса, отплывают от него на шхуне «Агнесса» и добираются до острова Люлю. Пройдя через ряд злоключений, все же возвращаются в исходную, однако преобразившуюся точку – во Францию, Париж.

Время разворачивается вполне типичным для романа образом. Авантюрное время проявляется в период путешествия: на корабле оно длится бесконечно, в Буэнос-Айресе пролетает в один миг.

В романе сочетаются все основные классические мотивы авантюрного романа. Герои проходят этапы поиска, случайной встречи, испытания, разлуки, бегства, обретения и потери. Авантюрный герой Заяицкого, в отличие от концепции М.М. Бахтина, полностью встроен в социальную иерархию и только потом насильно выталкивается из нее, он не статичен, меняется по прошествии времени и тех испытаний, которые проходит, инициативен, и хоть воля случая сохраняет за собой определенную силу, герой также может менять вектор направления пути. Стоит отметить, что в романе наблюдается, вполне возможно, случайный, однако закономерный символизм числа три.

Таким образом, в романе «Красавица с острова Люлю» комическое, как и пародийное проявляются во всем тексте: названии романа, форме, языке, стиле, системе персонажей, нелепом сюжете. Данный роман является не только пародией на популярный авантюрный зарубежный роман 1920-х гг., но и реакцией или же даже частью ряда псевдопереводных романов проекта «Красный Пинкертон».

Библиографический список

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Русские словари, 2002. 505 с.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Григорьева Л.П. Пародийный аспект прозы Заяицкого. СПб.: Научные труды Sworld, 2015. С. 91–96.
4. *Заяицкий С.С.* Красавица с острова Люлю // Заяицкий С.С. Повести и романы. М., Л.: Гос. изд-во, 1926. 131 с. URL: http://az.lib.ru/z/zajaickij_s_s/text_0040.shtml (дата обращения: 04.11.2023).
5. *Шмидт О.Ю.* Большая советская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1926. 432 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ШЕКСПИРОВСКОГО СЮЖЕТА В РОМАНЕ Т. ШЕВАЛЬЕ «НОВЕНЬКИЙ»

TRANSFORMATION OF SHAKESPEARE'S PLOT IN T. CHEVALIER'S NOVEL «THE NEW BOY»

В.В. Гречкина

V.V. Grechkina

Научный руководитель И.Г. Прудюс
Scientific adviser I.G. Prudius

Интертекст, трансформация сюжета, шекспировский сюжет, неошекспиризация, Т. Шевалье.

В статье рассматривается проблема трансформации сюжета трагедии У. Шекспира «Отелло» в романе современной писательницы Т. Шевалье «Новенький». Трансформация шекспировского сюжета связана с явлением неошекспиризации. Выделяются основные приемы модификации сюжета художественного произведения, выявляются интертекстуальные связи и проводится сопоставление трагедии «Отелло» и романа «Новенький».

Intertext, transformation of the plot, Shakespeare's plot, neo-shakespearization, T. Chevalier.

The article deals with the problem of transformation of the plot of W. Shakespeare's tragedy «Othello» in the novel of the modern writer T. Chevalier «The New Boy». The transformation of Shakespeare's plot is connected with the phenomenon of neo-Shakespearization. The paper highlights the main methods of modification of the plot of a work of art, identifies intertextual connections and compares tragedy «Othello» and the novel «The New Boy».

Любой устойчивый сюжет в классической литературе в ходе развития литературного процесса претерпевает изменения, за счет чего создается ряд произведений с вариантами исходного сюжета [8, с. 60]. Текст становится смысловым инвариантом, который может быть актуализирован и возрожден в контексте новой эпохи. Смысловый инвариант обладает способностью к эволюции, «развивается», «генерирует» новые смыслы в новых структурных вариантах – интертекстах [5, с. 170], порождая тем самым разнообразные модификации формы и производя индивидуально-авторские трансформации первоначального содержания.

В разных вариациях одной и той же основы трансформация и диссоциация сюжетной структуры – продукты изменяющего и синтезирующего сознания, преобразующего случайное или типическое в закономерное. С одной стороны, в механизме моделирования участвует память, которая позволяет ретроспективно вернуться к архетипу, с другой – проявляется способность сознания к наделению новыми смыслами, что воплощается в новых сюжетных структурах [1, с. 259].

Формально любой текст можно считать интертекстом, и все же для конкретизации в данной работе под интертекстом подразумевается «текст, смещенный во времени и пространстве, с явной децентрацией и ориентировкой на источник, имеющий означаемое, конкретное для той ситуации, в которой он себя проявляет на конкретном историческом этапе, значение, имеющий в своей основе огромный культурно-исторический пласт означаемых, но открывающий их только в процессе чтения/письма» [2, с. 34].

Произведения Уильяма Шекспира довольно часто становились прототекстами. Во второй половине XX в. возникает целое эстетическое течение, которое в 2014 г. в одноименном труде Б.Н. Гайдин называется «неошекспиризацией» [3, с. 345]. Во-первых, для современных произведений характерно влияние шекспировских традиций не напрямую, а через творчество других писателей, обращавшихся к Шекспиру и переосмысливавших его [7, с. 12]. Во-вторых, часто произведения посвящены реальному историческому лицу, которое «может быть как-то связано с шекспировским наследием» [4, с. 17–18].

Так, в 2016 г. издательством «Эксмо» объединяются произведения современных авторов (Э. Тайлер, М. Этвуд, Г. Джейкобсон и др.) в серию «Шекспир XXI века», цель которой – отдать дань творческому наследию английского поэта и популяризировать чтение классических произведений. Роман англо-американской писательницы Трейси Шевалье «Новенький» стал одним из них.

Трансформация сюжетов как явление не обладает строго фиксированным набором приемов модификации, для каждого интертекста применяются свои приемы, но есть наиболее типичные, например: изменение хронотопа, трансформация системы героев, введение и диссоциация мотивов [6, с. 78].

Одним из основных приемов трансформации сюжета в романе Шевалье становится перенесение хронотопа: Венеция эпохи Возрождения трагедии «Отелло» заменяется на городок из северного штата США второй половины XX в., стоит отметить, что точный топоним не дается. Это показывает условность пространства как географической точки. При этом топос постепенно идет на сужение: акцент с представленного закрытого топоса городка, где происходят все события, смещается на дом семьи Осея, а затем все внимание концентрируется на школе и пришкольном пространстве, которые изначально были открытым топосом, т. к. герои могли свободно проникать туда извне и возвращаться обратно, но с приближением кульминации и развязки локация становится закрытой. В трагедии «Отелло» пространство не было ограничено столь сильно, только для некоторых героев.

Основные события, связанные с главными героями романа, происходят в течение одного дня, в то время как в пьесе временной отрезок значительно шире. Художественное прошлое раскрывается через ретроспекцию. Маркерами настоящего времени становятся игры и некоторые социальные течения: панафриканизм, встроенный расизм и др.

Временной акцент обостряет конфликт прототекста через следующие темы: расизма, буллинга, ксенофобии, подростковых взаимоотношений, тему отцов

и детей, первой любви и др. Эти темы образуют канву повествования: «*Чернокожий* мальчик – цвет его кожи имел значение...» (курсив Т. Шевалье) [9, с. 38].

Одним из главных приемов модификации сюжета «Отелло» в этом романе является введение мотивов театрализации и маски и диссоциация мотива убийства. Некоторые из героев романа испытывают влияние своего прототипа на себе, некоторые, например, Иэн – Яго «Новенького», представляют себя кукловодами, которые руководят происходящими событиями: «Они как персонажи в пьесе, которая требует развития, а для этого нужно всех связать одной нитью. И в руках Иэна была такая нить» [9, с. 154]. Отсутствие мотива убийства смягчает кульминацию произведения: Осей в приступе ярости и ревности толкает Ди, из-за чего она сильно ударяется головой, но не умирает. Меняется и развязка. Осей не может реабилитироваться в этом сообществе и не способен справиться с чертами Отелло. Поэтому он начинает крушить все вокруг и вредит другим ключевым героям – Иэну и Мими, которые получают наказание за вмешательство в законы этого мира – действия прототекста. После чего он совершает акт автоагрессии и падает с потолочных балок школьного театра: «Оставался еще Осей, король, который шатался на троне. Ему нужно сделать выбор. Он его сделал, поняла Мими. За секунду до его падения раздался крик мисс Лоуд: «Осей, не надо!» Потом тьма объяла Мими, и свет на сцене погас» [9, с. 250].

Система персонажей также трансформируется. В трагедии Шекспира главными героями являются Отелло и Дездемона, в романе Т. Шевалье на первый план выдвигается фигура антагониста Яго – Иэн. Его биография, мотивы поступков представлены наиболее полно, он управляет Осеем и Ди, которые немного отходят на задний план, и направляет действия романа по сюжету «Отелло». Главным образом именно он реализует мотив театра. Кроме того, к каноническим прототипам добавляется герой-резонер, Мими. Она – наблюдатель всей этой «трагедии» со стороны, поэтому выполняет частично функцию резонера, обличителя театральности действия и медиатора между героями. Своим участием в сюжете она увеличивает время и характер протекания действия.

Течение неошекспиризации в современной литературе приводит к интертекстуализации произведений Шекспира путем трансформации сюжета.

Наследовав шекспировский сюжет, Т. Шевалье представила свой вариант. Для реализации задумки она задействует большое количество приемов, которые меняют сюжет коренным образом, не затрагивая архаичную событийную сердцевину. К ним относятся такие приемы, как изменение хронотопа, которое приводит к изменению образов героев, введение новых персонажей и тем, не имеющих параллелей с трагедией Шекспира, включение и диссоциация мотивов, влияющих на сюжетообразование и др.

Таким образом, сюжет подвергается значительной модификации, поэтому шекспировской в нем остается лишь основа. Главным образом «Отелло» от «Новенького» отличается развязкой, которая становится своего рода альтернативной концовкой.

Библиографический список

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 259.
2. *Безруков А.Н.* Поэтика интертекстуальности: учеб. пособие. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. 70 с.
3. *Гайдин Б.Н.* Неошекспиризация // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 4, С. 345–354. URL: <https://bitly.pw/Lcywn> (дата обращения: 31.10.2023).
4. *Красилова Л.В.* Шекспировский интертекст в европейской литературе конца XX века (в контексте изучения творчества Шекспира в школе): ВКР. Челябинск: ЮУрГПУ, 2020. 108 с. URL: <https://bitly.pw/luEWy> (дата обращения: 31.10.2023).
5. *Кристева Ю.* Семиотика: Исследования по семанализу / пер. с фр. Е.А. Орловой. М.: Академический проект, 2013. 289 с.
6. *Маркова М.В.* Жанровая трансформация сказки в современном американском романе: дис. ... канд. фил. наук / Маркова Мария Владимировна. М., 2021. 78 с. URL: <https://bitly.pw/iLOiU> (дата обращения: 31.10.2023).
7. *Прудюс И.Г.* Герой в поздней драматургии Ж. Ануя (1978–1987): типология и эволюция: дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 190 с.
8. *Радь Э.А.* Механизм порождения сюжетных модификаций (на примере сюжета о блудном сыне) // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2011. № 1. С. 60–64. URL: <https://bitly.pw/zHGtN> (дата обращения: 31.10.2023).
9. *Шевалье Т.* Новенький / пер. с англ. И.И. Климовицкой. М.: Э, 2018. 256 с.

РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ В СЕРИАЛЕ HBO «НАСЛЕДНИКИ»

THE RECEPTION OF ANCIENT CULTURE IN THE HBO'S SERIES «SUCCESSION»

М.А. Журавлев

М.А. Zhuravlev

Научный руководитель И.Г. Прудюс
Scientific adviser I.G. Prudius

Сериал, «Наследники», Аристотель, драма, Рене Жирар, насилие, ритуальная жертва.

Автор статьи анализирует связь сериала HBO «Наследники» с миром античной культуры. Сериал, репрезентирующий сложные отношения между членами современной семьи миллиардеров, оказывается также и носителем античного кода: ее драматургии, мифов и эстетики.

TV series, Succession, Aristotle, drama, Rene Girard, violence, sacrifice.

The author of the article analyzes the connection between the HBO series «Succession» and the world of ancient culture. The series, which represents the complex relationships between members of a modern family of billionaires, also turns out to be a carrier of the ancient code: it is drama, myths and aesthetics.

Сериал HBO «Наследники», закончившийся в 2023 г., – образец современной телевизионной драмы, получившей признание среди зрителей (рейтинг сериала на IMDB – 8,9) и критиков (263 номинации и 121 победа). Успешность сериала сочетается, или даже напрямую связана, с культурным наследием Античности, одним из основных источников вдохновения команды сценаристов на протяжении четырех сезонов сериала.

Для начала рассмотрим мифологические параллели в сюжете «Наследников». Логан – это Кронос, мешающий детям занять свой престол. Кендалл – это Сизиф, трижды проходящий в сериале один и тот же мучительный и бессмысленный цикл борьбы за власть. Из-за противостояния Кендалла с отцом его неоднократно называют Эдипом (например, Рея, к образу которой мы обратимся далее), но, если рассмотреть модель «Кронос/дети», Кендалла уместно будет сравнить с Зевсом. Впрочем, герою так и не удастся окончательно занять трон своего отца. Рóман или, как скажет в первой серии Логан, «Ромулус» – это легендарный основатель Рима, но, что важнее для нас, – это герой, убивший собственного брата: именно Роман чаще других сиблингов оказывается в оппозиции к Кендаллу.

Рея – эпизодическая героиня, очередная любовница Логана. Ее имя отсылает к мифологической Рее, жене Кроноса, тем самым возвращая нас к уже наметившейся системе отношений: Логан (Кронос)/Кендалл (Зевс). Рея не предпринимает активных действий по свержению Логана, но она верит в успех Кендалла, а также дает обещание в свое время помочь герою.

Том и Грег – пара второстепенных персонажей, отношения которых складываются в русле легенды про императора Нерона и его раба Споруса. В 4 серии 3 сезона Том пересказывает их историю: «Спорус был любимым рабом Нерона. Однажды Нерон убил свою жену, столкнув ее с лестницы, после чего кастрировал Споруса, сделав его своей новой “женой”». В финале сезона мы наблюдаем реализацию данного сюжета: Том спрашивает Грега, готов ли он стать его Спорусом, и, после его согласия, предает свою жену, «сталкивая» ее с социальной лестницы.

Наряду с мифологическими параллелями в сюжете в сериале можно обнаружить черты поэтики классической трагедии. Согласно Аристотелю, сюжет трагедии обязательно должен включать *pathos* («страдание», «страсть»). Автор первой поэтики определяет страсть как «действие, причиняющее гибель или боль, например, смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное» [3, с. 269]. При всей гетерогенности характеров персонажей «Наследников» их связывает одна важная черта: страсть к власти, которая запускает сюжет сериала: Логан Рой отказывается покидать пост главы компании, в то время как его дети (а также многие из сотрудников Waystar) готовы на все, чтобы завоевать эту должность.

Подробнее остановимся на завязке «Наследников». Готовящийся к «коронации» Кендалл Рой приезжает на празднование восьмидесятилетия отца (серия называется «Торжество»), где узнает шокирующую новость: Логан не собирается покидать пост главы компании. Аристотель называл основными приемами построения сюжета трагедии узнавание и перипетию. Узнавание «есть перемена от незнания к знанию» [1, с. 129], а перипетия – «перемена хода событий в свою противоположность» [1, с. 82]. В завязке мы наблюдаем контаминацию данных приемов, при этом использование перипетии и узнавания – характерная черта всего сюжета «Наследников». Более того, категория знания является главным оружием семейства Рой. Напомним, что Waystar Roусo – это медиаконгломерат: они могут создавать и транслировать знания, изменяя в своих целях ход сюжета (так, например, благодаря их новостной компании, кандидат Менкен побеждает на президентских выборах). Для героев важны ситуации «узнавания», ведь от них напрямую зависит успех компании, а также отдельных ее представителей.

Еще более важный повествовательный прием в сериале – перипетия. Благодаря профессиональной работе сценаристов, сериал представляет собой аккумуляцию неожиданных поворотов сюжета: финал каждого сезона резко меняет направление последующих событий сериала, хотя и среди обычных серий можно найти яркие примеры перипетии. Вновь обратимся к первой серии, в конце которой Логан внезапно впадает в кому, так что перед героями встает вопрос, насколько же легитимны распоряжения их отца в данном эпизоде.

Среди прочего характерной чертой античной драмы являлась пространственная ограниченность, так называемое единство места. Сюжет большинства серий «Наследников» происходит в «стенах» ограниченного пространства. Самыми популярными локусами в сериале являются особняки, загородные дома, отели и яхты, офис Waystar и студия ATN.

Теперь обратимся к Аристотелевской характеристике главного героя трагедии. Он «склонен к деятельному, целеустремленному существованию», «добропорядочный», «лучше других», но «не застрахован от ошибок» [3, с. 269]. В «Наследниках», в отличие от античной драмы, нельзя выделить одного протагониста, тем не менее наиболее подходящий на данную роль персонаж – это Кендалл. С повествования о его судьбе начинается сюжет «Наследников», на образе Кендалла он же и завершается. Кендалл более других сиблингов стремится занять должность CEO, ведь для него это цель жизни («I'm like a cog to fit only one machine»). Несколько раз он почти достигает своей цели, но в последний момент в силу различных обстоятельств теряет эту возможность и впадает в депрессию. Если и не он не главный герой, трагическим он, бесспорно, является.

В завязке ошибкой (*гамартией*) Кендалла является решение на время покинуть важные переговоры, чтобы поздравить отца с днем рождения: хотя это и не причина, по которой Логан не оставляет свой пост, но именно поступок становится основой для его решения. Человечность Кендалла еще не раз станет причиной неудач героя, но все-таки наибольшей его ошибкой является попытка стать похожим на своего отца. Если на протяжении трех сезонов Кендалл старается быть порядочным человеком, сопротивляясь аморальному влиянию Логана, в последнем сезоне зритель наблюдает за падением Кендалла. Так, в 9 серии 4 сезона он с гордостью называет себя «Кендалл Логан Рой» и выражает надежду на то, что «великолепная и ужасная сила (отца) есть и в нем самом» («That magnificent, awful force of him, but my God, I hope it's in me»). Он становится Кендаллом, которым его хотел видеть Логан: безжалостным манипулятором, больше не испытывающим раскаяния за непреднамеренное убийство (еще одна ошибка) в финале первого сезона. Впрочем, метаморфоза героя не способна изменить финал истории. Сериал заканчивается катастрофой: даже став ужасной пародией на своего отца, Кендаллу не удастся стать главой Waystar, поскольку компания больше не принадлежит семейству Рой. И если для Романа продажа компании ознаменует новую жизнь – свободу и покой, для Кендалла – это трагический конец, равносильный смерти, поскольку вместе с компанией он потерял цель всей своей жизни: с семи лет он жил с мыслью, что он возглавит компанию отца, после того как в этом возрасте Логан пообещал ему эту должность.

Как уже было сказано выше, Кендалл не обошелся без подражания отцу. Французский литературовед Рене Жирар, занимавшийся исследованием категории подражания, а также категорий насилия и жертвоприношения, в книге «Насилие и священное» отмечал: «Если бы пришлось дать определение трагического искусства в одной фразе, то можно было бы назвать всего одну черту: оппозиция симметричных элементов <...> главным остается трагический агон, то есть столкновение всего двух протагонистов, – ускоряющийся обмен одинаковыми обвинениями и оскорблениями» [2]. Согласно Рене Жирару, «стремление к соревновательности, доминированию, подавлению, экспансии принадлежит к самой сущности жизни, и именно этим живое в первую очередь отличается от мертвого» [2]. Герои «Наследников» находятся в том самом трагическом агоне: то пытаюсь

отличиться перед отцом, то отстаивая свои интересы, то защищая интересы компании. По мысли Жирара, каждый персонаж «заражает» другого насилем, из-за чего между ними происходит бесконечная вражда. При этом единственный способ прекратить (на время) насилие – найти «ритуальную жертву» (вспомним трагедию Еврипида «Ифигения в Авлиде»).

Этот принцип хорошо известен самому Логану Рою, который часто намеренно стравливает героев с целью выявления и следующего за ним «убийства» «козла отпущения», которое обеспечит непродолжительное спокойствие компании Waystar. В частности, в финале второго сезона Логан рассказывает Кендаллу историю о том, как инки в периоды кризисов приносили в жертву своих детей («The Incas in time of terrible crisis would sacrifice a child to the sun»), чтобы Солнце вернулось вновь («...would make Sun rise again» – Логан требует, чтобы Кендалл взял на себя ответственность за все обвинения в сторону компании, при этом лишив сына возможности в будущем занять пост ее главы. Но Кендалл восстает против попытки «убить» самого себя, пытаясь, в свою очередь, принести в жертву Логана. Этот бесконечный цикл заканчивается только потерей компании: логичный исход войны всех против всех.

В заключение автор данного исследования хотел бы предостеречь читателя от возможного недопонимания. Сериал «Наследники» нельзя назвать образцом античной драмы современности, так как он изобилует примерами отступления от канонов драматургии Древнего мира. Однако благодаря шоураннеру сериала, Джесси Армстронгу, в сериале можно обнаружить глубокий слой античной культуры (мифологические параллели, правила сюжетосложения античной трагедии, характер ее героя и мотивы, эстетику), вне которой сериал «Наследники» получился бы совершенно другим творением.

Библиографический список

1. *Армстронг Дж.* Наследники: [телесериал]. 2018–2023. URL: <https://25nov.lostfilma.run/serials/succession/> (дата обращения: 24.10.2023).
2. Аристотель и античная литература / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; [Отв. ред. М.Л. Гаспаров]. М.: Наука, 1978. 230 с.
3. *Жирар Р.* Насилие и священное. URL: <https://predanie.ru/book/200125-nasilie-i-svyaschennoe/> (дата обращения: 22.10.2023).
4. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШЕКСПИРА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

THE FEATURES OF THE TRANSLATION OF THE TITLES OF SHAKESPEARE'S WORKS INTO RUSSIAN

С.А. Лунькова

S.A. Lunkova

Научный руководитель В.А. Мескин
Scientific adviser V.A. Meskin

Специфика перевода, теория перевода, Уильям Шекспир, английский язык, переводоведение.
Цель статьи – выявить особенности и стратегии перевода названий произведений Уильяма Шекспира на русский язык. В работе анализируются различные подходы к переводу названий и приводятся примеры наиболее удачных и неудачных переводов. Особое внимание уделяется сохранению авторского замысла и тонкостям языка, которые могут быть утеряны при переводе. Изучены особенности названий произведений Уильяма Шекспира различных жанров.

Theory of translation, specifics of translation, William Shakespeare, English, translation studies.
The purpose of this article is to identify the features and strategies of translating the titles of William Shakespeare's works into Russian. The paper analyzes various approaches to the translation of names and gives examples of the most successful and unsuccessful translations. Special attention is paid to the preservation of the author's idea and the subtleties of the language that may be lost during translation. The features of the names of William Shakespeare's works of various genres are studied.

В современном мире перевод является неотъемлемой частью культурного обмена и коммуникации между различными народами и культурами. Перевод произведений литературы, особенно классических, является сложным процессом, который требует глубокого понимания культурных и языковых особенностей исходного и целевого языка. Рассмотрим особенности перевода названий произведений Шекспира на русский язык и проблемы, с которыми сталкиваются переводчики при передаче смысла и эмоциональной окраски оригинала. Об особенностях перевода выразительно высказался известный переводчик Д.А. Ольшанский: «На перевод не распространяются правила экономики, потому что на него не распространяются и права собственности. Текст не принадлежит никому, в том числе и языковой традиции, а поэтому прецедент еще не является правилом, а значит, принадлежит всем, кто того пожелает. Бесовские законы перевода позволяют совершать его по несколько раз, в этом случае однажды написанный текст может быть переведен сколь угодно много раз и каждый раз новый перевод будет отличаться от предшествующего» [2, с. 349].

Адаптация (лат. *adapto* – приспособляю) в общем смысле – это процесс приспособления к изменяющимся условиям внешней среды. Адаптация как тактика

перевода – это процесс приспособления определенных элементов переводимого материала с тем, чтобы данный элемент стал доступен, понятен, принят со стороны реципиентов переведенного материала. Тактика адаптации реализуется в различных типах переводческих трансформаций [1, с. 30]. Рассмотрим основные случаи переводческих трансформаций тактики адаптации для оригинальных английских названий и их переводов.

Названия художественных произведений, содержащие имена собственные, представляют особый интерес. В случае если это имя прецедентно, то перевод является наиболее «простым», поскольку в языке, на который переводится название, уже существует необходимый эквивалент прецедентному имени. В случае если имя не прецедентно, оно, несмотря на то что переводится также просто, не указывает какими-либо своими ассоциациями на жанр или сюжет, как это возможно в случае прецедентных имен. Однако именно такое название может стать фактором для будущего процесса становления прецедентности. Рассмотрим ближе примеры на основе произведений Шекспира. Одинокое личное имя – обычно имя главного героя – чаще всего переводится без трансформаций, например, Hamlet – Гамлет, Macbeth – Макбет. Но встречаются и случаи, когда имя заменяется на форму имени, адаптированную под русскоязычный вариант. Так, например, случилось с переводом «Romeo and Juliet». Профессор русской словесности Петр Александрович Плетнев в 1829 г. и литературный критик Михаил Никифорович Катков в 1841 г. перевели название как «Ромео и Юлия».

Одной из особенностей перевода названий произведений Шекспира является то, что они часто содержат игру слов, аллюзии и метафоры, которые не всегда можно точно передать на другой язык. Например, название «Hamlet» содержит в себе игру слов с глаголом «to hamlet», означающим «колебаться, колебать», что отражает внутреннее состояние главного героя. Переводчик должен учитывать эту игру слов и стараться передать ее на русский язык.

Еще одной сложностью перевода названий произведений Шекспира является то, что они часто содержат многозначные термины, устоявшиеся словосочетания, названия праздников, которые можно перевести по-разному в зависимости от контекста. Например, название «Twelfth Night» («Двенадцатая ночь»). Двенадцатая ночь (также известная как Канун Богоявления) – христианский праздник в последнюю ночь Двенадцати дней Рождества, отмечающий наступление Богоявления. При переложении на русскую культуру возможны были бы переводы «Сочельник», «Крещенский вечер». Тем не менее в библиографии русских переводов и критической литературы на русском языке 1748–1962 гг. под редакцией Левидова мы найдем лишь буквальный перевод – «Двенадцатая ночь». В данной плоскости более примечательны переводы «A midsummer night's dream» на русский язык. Если одни интерпретировали и перевели буквально (например, «Сон в летнюю ночь» Григорьева, 1857), то другие адаптировали название под российский праздник – Ивана Купала (например, «Сон в Иванову ночь», перевод Н. М. Сатина, 1851).

Комедии Шекспира имеют гораздо более сложные названия, чем сонеты, поэмы, истории и трагедии, так что их перевод явно сопряжен с различными типами трудностей, особенно потому, что гораздо труднее достичь «эквивалентного эффекта» [3, с. 40] переведенного названия.

Например, если название содержит в себе поговорку, циркулирующую в культуре языка, на который и перекладывается название. Как в случае с «All is well, that ends well» (например, «Все хорошо, что хорошо кончилось» в переводе Н.Х. Кетчера, 1889 и «Конец – делу венец» в переводе М.А. Донского, 1959). Оба варианта разные по структуре предложения, но очень близки семантически. В обоих случаях обратный перевод приведет к оригинальному названию, что подтверждает достижение эквивалентного эффекта переведенных названий.

Единственная возможная проблема с переводом «As You Like It» связана с числом личного местоимения «you», перевод которого в настоящее время может быть либо «вы» (множественное число), либо «Вы» (уважительная форма), либо «ты». Однако во времена Шекспира «you» было вежливой формой обращения или служило во множественном числе, в то время как «thou» было фамильярной формой и служило выражением привязанности между людьми того же ранга, так что все переводчики соответствующим образом выбрали «Вы» (например, «Как вам это понравится» в переводе М. Морозова, 1945).

В ходе проведенного исследования был выявлен ряд особенностей перевода названий произведений Шекспира на русский язык. Было обнаружено, что переводчики часто сталкиваются с проблемой сохранения оригинальной семантики и эстетической ценности названий. Также отмечается влияние лингвистических и культурных особенностей русского языка на выбор переводных вариантов названий. В целом, перевод названий произведений Шекспира на русский язык – сложная и ответственная задача, требующая не только владения обоими языками, но и глубокого понимания культурных и лингвистических особенностей обоих языков. Дальнейшие исследования в этой области помогут совершенствовать методы перевода, чтобы достичь наиболее точной и удачной передачи названий произведений Шекспира на русский язык.

Библиографический список

1. Милевич И.Г. Перевод названий художественных фильмов: коммуникативные тактики // Перевод и сопоставительная лингвистика. 2012. № 8. С. 29–32.
2. Ольшанский Д.А. Pour aborder la question du (transfert/traduction) // Языки профессиональной коммуникации. Челябинск, 2003. С. 345–350.
3. Hatim B., Munday J. Translation: An advanced resource book. L.; N.Y., 2009. С. 373.

СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА ДЖ. Р.Р. ТОЛКИНА «ХОББИТ, ИЛИ ТУДА И ОБРАТНО» В ОДНОИМЕННОМ ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ Ч. ДИКСОНА И Ш. ДЕМИНГА

THE SPECIFICITY OF INTERPRETATION OF J. R.R. TOLKIEN'S
NOVEL «THE HOBBIT, OR THERE AND BACK AGAIN»
IN THE GRAPHIC NOVEL OF THE SAME NAME
BY C. DIXON AND S. DEMING

В.А. Соколова

V.A. Sokolova

*Научный руководитель И.Г. Прудюс
Scientific adviser I.G. Prudius*

Графический роман, жанр, адаптация, «Хоббит».

Цель статьи – определить специфику интерпретации произведения Дж. Р. Р. Толкина «Хоббит» в одноименном графическом романе Ч. Диксона и Ш. Деминга. Сопоставив и проанализировав два текста, справедливым будет вывод, что графический роман может рассматриваться как самостоятельное произведение, дополняющее за счет своей драматургичности оригинальный текст.

Graphic novel, genre, adaptation, «Hobbit».

The purpose of this study is to determine the specifics of interpretation of J. R. R. Tolkien's work «The Hobbit» in the graphic novel of the same name by C. Dixon and S. Deming. Having compared and analyzed the two texts, it is fair to conclude that the graphic novel can be considered as an independent work, supplementing, due to its dramaturgy, the original text.

Комикс как девятый вид искусства зародился в конце XIX в. и активно развивается сегодня. Популярность и тенденция на визуализацию связана с клиповостью мышления современного поколения читателей, поэтому графические адаптации классических художественных произведений становятся все более популярными. Отметим, если понятие «комикс» считается устоявшимся, то понятие «графический роман» остается по сей день дискуссионным; не все исследователи согласны с тем, что он может выступать самостоятельной литературной единицей. Одной из первых эти два понятия разводит Хиллари Шут, исследовательница произведений с графическим нарративом. Она предложила называть графическим романом произведение, сочетающее в себе графический образ и текст, которое по объему приближается к традиционному роману [5, с. 462]. Под традиционным романом в данном случае будет пониматься повествование, имеющее в своей сущности следующие черты: наличие сюжета, историю персонажа, способного к эволюции и к самоопределению, выраженный хронотоп [3, с. 3382].

Другая исследовательница, Моника Шмитц-Эванс, в статье «Графический текст как мировая литература» отмечает, что графические новеллы сопоставимы с линейными текстами, т. к. для описания и тех и других используется один и тот же методологический подход, теория графического нарратива опирается при анализе на теорию семиотики и структурализма так же, как и линейные нарративы [7, с. 386].

Таким образом, мы будем считать графическим романом произведение, «модификацию романа, согласующуюся с веяниями современной визуальной эпохи, где графический компонент – элемент, неразрывно связанный как с формой, так и с содержанием, – соединяется с текстом» [3, с. 3383].

Одним из субжанров [Там же] графического романа будет выступать графический роман-адаптация. Часто данный субжанр характеризуется интерпретацией классических произведений в графической форме, где важной составляющей будет выступать не только текст как таковой, но и визуальная составляющая.

В данном исследовании речь пойдет о графической адаптации поведения Дж. Р.Р. Толкина «Хоббит, или туда и обратно», а именно о специфике интерпретации классического текста в первую очередь в визуальной наррации [1].

Говоря об оригинальной повести, отметим широкое использование в ней визуальных элементов, созданных самим автором для дополнения основного сюжета либо для наглядности [2, с. 897]. В графическом романе мы можем видеть представленные в оригинальной версии иллюстрации, например, карту Средиземья.

Адаптация романа существенно уступает оригиналу по объему и по описательным элементам. Тем не менее это компенсируется визуальным рядом, который так или иначе либо восполняет пробелы, либо дополняет оригинальный текст.

Авторский миф, мотивы и т. д. сохраняются, изменяется лишь хронотоп. В связи со спецификой повествования в графическом романе время как будто «убыстряется». Это связано с тем, что многие описательные и некоторые повествовательные элементы сознательно опускаются, остаются только ключевые для понимания сюжета. Диалоги преобладают над текстом рассказчика, в данном случае рассказчик «дополняет» сюжет (который движется с визуальным рядом и диалогами), где это требуется, например, рассказывает, кто такие хоббиты или эльфы, в отдельных случаях комментирует мысли героев, но происходит это не столь подробно, как в линейном тексте.

Еще одной специфической чертой графического романа в данном случае является его драматургичность. В то время как оригинальный линейный текст может ориентироваться на яркие описания состояния героев классическим вербальным способом, в адаптации преобладают диалоги и действие, восполнение происходит опять же за счет визуального ряда, когда читатель считывает эмоции и чувства героев по их внешнему облику, мимике и жестам.

Отметим, что графический роман берет описательные элементы и адаптирует их под визуальную наррацию, в то время как вербальный нарратив остается чисто драматургическим и «ему свойственна парность героев (чаще всего про-

тивоположных со знаком “+” и “-”») [4, с. 187]. Так, например, построен диалог Бильбо и Голлума, где Бильбо будет условно положительным героем, а Голлум условно отрицательным; саспенс же (применяемый, заметим, чаще в отношении кинематографа термин) достигается сочетанием наглядного и вербального (репликами), что свойственно в первую очередь драматическим произведениям.

Специфической чертой графической адаптации также можно назвать четкую композиционную фрагментарность, отличающуюся от оригинального повествования, что достигается за счет иллюстраций. Мы можем проследить каждую композиционную и сюжетную вехи романа, для этого достаточно поделить его на повествовательные и композиционные части.

Каждому фрагменту свойственна своя цветовая гамма, не только соответствующая настроению повествования в каждом конкретном случае, но и отображающая особенности топоса. Так, Шир изображен в оттенках зеленого, в то время как Мглистые горы и схватка каменных великанов показаны в серых и черных тонах. Это связано не только с особенностями реального ландшафта, но и с психологическим состоянием героя – Бильбо, его отношением к тому или иному месту. Если Шир мы условно можем назвать личным раем героя, где ему все понятно и знакомо, то Мглистые горы оказываются враждебной средой, а переход через них своеобразным испытанием.

Как говорилось выше, популярность графических текстов возрастает, что связано с клиповостью мышления современного поколения читателей, в числе которых особую группу занимают школьники. Данная тенденция диктует новые правила и пути проведения уроков, особенно уроков литературы, т. к. текст является на них главенствующей основополагающей единицей.

В связи со снижением читательского опыта и нежеланием его приобрести по многим причинам – объем кажется неподъемным, повествование медленное, сюжет скучный и пр. – многие учителя стали обращаться к графическим адаптациям на уроках литературы [6, с. 198]. Такие адаптации не могут полноценно заменить прочтение классического текста, но они могут мотивировать школьников к прочтению оригинального произведения.

Так, графический роман «Хоббит, или туда и обратно» может быть использован в качестве материала на уроках внеклассного чтения, дабы мотивировать к прочтению повести Толкина, которая в последующем может обсуждаться на уроках, посвященных зарубежной классике.

Таким образом, графический роман-адаптация «Хоббит, туда и обратно» может рассматриваться как самостоятельное произведение, дополняющее и расширяющее понимание оригинального текста Дж. Р. Р. Толкина за счет своей драматургичности, которая достигается с помощью визуального ряда и особенностей вербального повествования. Отметим, что данный графический роман может изучаться на уроках внеклассного чтения как самостоятельное произведение и мотивировать к прочтению повести, которая, в свою очередь, может быть выбрана учителем в качестве примера текста классической английской литературы.

Библиографический список

1. *Диксон Ч., Деминг Ш.* Хоббит, или Туда и обратно: графический роман / Дж. Р.Р. Толкин; худож. Дэвид Вензел, адапт. Чарльза Диксона и Шона Деминга; пер. с англ. К. М. Королева. М.: АСТ, 2015.
2. *Матвеева А.С.* Функции визуального в художественном мире Дж. Р. Р. Толкина // Вестник ННГУ. 2010. № 4 (2). С. 896–898.
3. *Меркулова М.Г., Прудюс И.Г.* Жанр графического романа: к постановке проблемы (на материале современных франко- и англоязычных текстов) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16, № 10. С. 3379–3385.
4. *Юдин Л.А.* Драматургический потенциал графического романа: поэтика синкретизма // Вестник ЮУрГГПУ. 2016. № 1. С. 186–190.
5. *Chute H.* Comics as literature? Reading graphic narrative // Publications of the Modern Language Association of America. 2008. Vol. 123. P. 452–465.
6. *Kershen Lopez J. E.* Graphic narratives as opportunities for professional learning: a sociocognitive complexity reading of the graphic novel *Queen of the Sea* // Study and scrutiny: research in young adult literature. 2022. Vol. 5 (2). P. 197–219.
7. *Schmitz-Emans M.* Graphic Narrative as world literature // From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of graphic narrative / ed. by D. Stein, & J-N Thon. Berlin: De Gruyter Mouton, 2013. P. 385–406.
8. *Tolkien J.R.R.* *The Hobbit*. HarperCollins Publishers, 2020.

РЕЦЕПЦИЯ СКАНДИНАВСКОЙ МИФОЛОГИИ В ПОДРОСТКОВОМ ФЭНТЕЗИ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «МАГНУС ЧЕЙЗ И БОГИ АСГАРДА» Р. РИОРДАНА)

RECEPTION OF SCANDINAVIAN MYTHOLOGY IN TEENAGE FANTASY (ON THE EXAMPLE OF THE CYCLE «MAGNUS CHASE AND THE GODS OF ASGARD» BY R. RIORDAN)

А.М. Казакова

А.М. Kazakova

Научный руководитель Ж.Ж. Маратова
Scientific adviser Zh.Zh. Maratova

Рецепция, культурный код, фэнтези, Рик Риордан, young adults.

Статья посвящена определению культурного кода и рецепции скандинавских образов на материале творчества Р. Риордана. Цель – выявить иное семантическое значение скандинавских мифов в контексте вторичного мира фэнтезийного цикла. Были использованы такие методы, как герменевтический, чтобы практически обнаружить древнегерманские образы, а также культурно-исторический для обоснования терминов.

Reception, cultural code, fantasy, Rick Riordan, young adults.

The article is devoted to the definition of the cultural code and reception of Scandinavian images based on the material of R. Riordan's creativity. The aim is to identify a different semantic meaning of the Scandinavian myths in the context of the secondary world of the fantasy cycle. In the work, such methods as hermeneutical were used to practically detect ancient Germanic images, as well as cultural and historical to substantiate the terms.

В контексте литературного процесса термины культурного кода и рецепций традиционных образов являются актуальным материалом для исследований. Так, рецепция – это «усвоение и приспособление данным обществом социологических и культурных форм, возникших в другой общественной среде» [Ушаков, с. 1098]. Для демонстрации данного явления в современной литературе можно рассмотреть фэнтезийный цикл романов авторства американского писателя Рика Риордана.

Романы «Магнус Чейз и боги Асгарда» – трилогия, представляющая собой спин-офф подросткового цикла «Перси Джексон и Олимпийцы». Главный герой – сын скандинавского бога лета и плодородия Фрейя и человеческой женщины. Действие начинается со следующих строк: «Меня зовут Магнус Чейз, мне шестнадцать. И это история о том, как после моей смерти вся моя жизнь пошла под откос» [4, с. 1]. Юноша теперь живет в Отеле Вальхалла как эйнхерий (воин, павший геройской смертью в бою и живущий в небесной Вальхалле, где они составляют дружину бога Одина) [6, с. 125].

Кроме того, в качестве примера культурного кода выступает древнескандинавский миф в преломлении американского сознания. Данный термин рассма-

тривается как «перспектива множества цитаций, мираж, сотканный из множества структур... единицы, образуемые этим кодом, суть не что иное, как отголоски чего-то, что уже было читано, видено, сделано, пережито: код является следом этого “уже”» [1, с. 21]. Н.В. Девдариани и Е.В. Рубцова указывают, что код как метакатегория существует в русле духовной жизни общества [2, с. 51]. Подобное определение культурного кода важно в контексте исследования, поскольку отсылает к мифологизированности художественного пространства, обусловленного культурной памятью, «с его открытостью к трансформации и бесконечными креативными возможностями» [2, с. 52]. Писатель раскрывает перед читателем иную вселенную, «использует мифологизацию в качестве инструмента семантической и композиционной организации текста» [3], что дает возможность с другой стороны рассмотреть известные образы.

Р. Риордан изображает в центре героев-подростков, которые являются существами из системы скандинавской мифологии. Главный герой представляет собой полубога. Полубоги – это раса существ, рожденных в смешении союза человека и бога. Подобные дети обладают человеческими душами и уязвимы до самой смерти, но их кровь наделяет особыми способностями, которые позволяют им делать вещи, невозможные для обычных людей. Магнус Чейз – бостонский подросток, который после смерти матери остался на два года жить на улице. Божественная кровь, которая наделила его сверхъестественными способностями, помогала выживать. Вопреки его силам над ним одерживает победу Сурт, когда пронзает огненным мечом. Сурт – это антагонист первого романа, в скандинавской мифологии является владыкой огненной страны, Муспельхейма. Его имя обозначает «Черный», вероятно, в сравнении «черный, как уголь». Данному персонажу необходим магический говорящий клинок, который ранее принадлежал отцу Магнуса. Авторский миф Рика Риордана отсылает нас к уже существующему: с помощью клинка Сурт должен убить Фрейра во время Рагнарека.

Главный герой погибает, но его душу успевает «подхватить» Самира аль-Аббас. Она является валькирией и дочерью бога обмана, Локи. Ее появление связано с тем, что в скандинавской мифологии «Сэм» выступает как девовоительница, которая ведет наблюдение на крылатом коне над полем битвы и решает, кому из воинов, павших в бою, попасть в небесный чертог – Вальхаллу. Так, главный герой отправляется в отель «Вальхалла», где ему даруют новое тело. Кроме силы полубога, которой обладает Магнус Чейз, он наделяется и нечеловеческими физическими способностями.

В системе персонажей есть герои, которые приходят на помощь Магнусу. Так, первый друг – это Блитцен – гном, а также сын богини Фрейи и гнома Били. Он обладает способностью сооружать предметы, его подручный инструмент – это гарпун из костяной стали. В свою очередь, Харт – эльф, который наделен рунической магией. Эльфы и гномы представляют собой второстепенные божественные фигуры в скандинавской мифологии. Данных персонажей объединяет то, что оба они обратились к старейшему богу Мимир, являющемуся источником знаний и способностей. Так, испив его воды, он предложил каждому «дары» за плату в виде заботы о главном герое.

Рик Риордан, опираясь на античный претекст, создал авторский миф, который позволил выявить новое семантическое значение скандинавского культурного кода в контексте вторичного мира романа. Примером подобного иного значения является создание интерпретации образа полубога и воина, который, восходя к традиции, впитал в себя каноны мифологизированных персонажей. Кроме того, культурный код древнескандинавских мифов дан в преломлении американского сознания XXI века, поэтому можно говорить о том, что Магнус Чейз – это типичный представитель американской молодежи.

Библиографический список

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. *Девдариани Н.В., Рубцова Е.В.* Культурный код как способ формирования эстетического вкуса // Ассоциация «Профессиональные аналитики аутопойэйзисных систем». 2019. Т. 8, № 1 (26). С. 51–53.
3. *Пьянзина В.А.* Авторский миф как жанр современной литературы // *Universum: Филология и искусствоведение*. 2017. № 9 (43). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/5111> (дата обращения: 05.11.2023).
4. *Риордан Р.* Магнус Чейз и боги Асгарда. Меч Лета / пер. с англ. А.Б. Ена, А.Л. Сагаловой. М.: Эксмо, 2016. 560 с.
5. *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940. Т. 3. 1939. 1424 стб.
6. *Щеглов Г.В., Арчер В.* Мифологический словарь. М.: Астрель, Транзиткнига, АСТ, 2006. 364 с.

ФИГУРА ИУДЫ ИСКАРИОТА: РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ВЕРСИИ «ПРЕДАТЕЛЯ»

THE FIGURE OF JUDAS ISCARIOT: RUSSIAN AND FOREIGN VERSIONS OF «THE TRAITOR»

А.В. Фур

A.V. Fur

Научный руководитель И.Г. Прудюс
Scientific adviser I.G. Prudius

Иуда Искариот, Иисус Христос, библейский сюжет, Андреев, Берджесс, сравнение.

В статье приведен сравнительный анализ образа Иуды Искариота в художественных произведениях мировой литературы. Проблема заключается в неоднозначном восприятии образа Иуды Искариота. Основными методами исследования являются сравнительно-исторический, мифопоэтический и формальный. Материалами работы являются повесть Л.Н. Андреева «Иуда Искариот» и роман Э. Берджесса «Человек из Назарета». Результат исследования – сопоставительная характеристика Иуды Искариота в произведениях мировой литературы.

Judas Iscariot, Jesus Christ, biblical story, Andreev, Burgess, comparison.

The article provides a comparative analysis of the image of Judas Iscariot in works of art of world literature. The problem lies in the ambiguous perception of the image of Judas Iscariot. The main research methods are comparative historical, mythopoetic and formal. The materials of the work are the story “Judas Iscariot” by L.N. Andreev and the novel “The Man from Nazareth” by E. Burgess. The result of the study is a comparative description of Judas Iscariot in works of world literature.

Иуда Искариот – известный библейский персонаж, который жил во время первого пришествия Иисуса Христа. Имя Иуды давно стало олицетворением порочных качеств человека. Например, Иудушка из романа М.Е. Салтыкова-Щедрина, по словам литературоведа А. Бушмина, «персонифицирует всякого рода предательство, лицемерие, замаскированное злодейство» [3, с. 146]. В стихотворении П.Ж. Беранже «Господин Искариотов» высмеиваются отрицательные черты библейского Иуды, который «Расстиляется как кошка / Выгибается как змей...» [5, с. 100]. Здесь лирический герой наделен качествами, указывающими на несовершенство образа Предателя: скрытность, двуличие, любопытство. Каждая часть этого стихотворного памфлета заканчивается призывом:

Тише, тише, господа!
Господин Искариотов,
Патриот из патриотов,
Приближается сюда.

Произведений, репрезентующих данный библейский образ, немало как в русской, так и в зарубежной литературе. Одни из наиболее известных художественных текстов, ключевая роль в которых отводится фигуре Иуды Искариота – повесть Л.Н. Андреева «Иуда Искариот» и роман Э. Берджесса «Человек из Назарета». В данном исследовании мы сопоставим образ Иуды в вышеназванных произведениях.

В 1978 г. в Египте было найдено Евангелие от Иуды, оправдывающее его предательство. Тогда же появляются версии, согласно которым поступок Иуды Искариота – исполнение тайного поручения Иисуса Христа [6, с. 5]. В связи с обнаружением данной рукописи интерес к фигуре Предателя возрастает, и его образ рассматривается писателями иначе.

Так, в 1979 г. Э. Берджесс создает роман «Человек из Назарета», в котором анализирует поступок Иуды. Герой изначально разделяет позицию Учителя: «Среди насмешников и придир был один молодой фарисей, которому не очень-то хотелось отмахиваться от этого высокого, могучего проповедника как от глупца. В его проповедях он находил здравый смысл... Вопросы, которые задавал этот фарисей, не выглядели пустыми придирками...» [2, с. 204].

Его действия направлены исключительно в пользу Учителя и группы Учеников. Иуда – часть этого «движения», его единомышленник, а его поступок, осуждаемый в Библии, в романе Берджесса – роковая случайность, которую, однако, предчувствовал Учитель. Иисус говорил: «Поскольку вы верите, что я Сын Бога Живого, вы должны принять то, что я вам сейчас скажу, без удивления и потрясения. И без неверия, Фома. Я должен быть убит...» [2, с. 240].

Иуда Берджесса хотел защитить Учителя от давления тех, кто был против него и называл Иисуса богохульником. Пытаясь найти безопасное место для Учителя и апостолов, Иуда попросил у своего однокашника Зары ключ от Гефсиманского сада, в котором и случилось взятие Христа под стражу. Поцелуя Иуды не было ни в данном фрагменте произведения, ни в романе в целом, Ученик не указывал таким жестом на Учителя, дабы помочь врагам, напротив, он был поражен поступком того, кому доверился.

Ища способ искупить вину, Иуда Искариот в конце произведения решает прийти к Иисусу в тюрьму, однако его не пускают к Учителю. Мы можем заметить влияние экзистенциальных идей на Берджесса: будто следуя за Сартром, он представляет человека, которого калечит не только собственный поступок, но и мнение о нем и невозможность этому мнению противостоять [4, с. 145]. Понимая свое бессилие и безвыходность ситуации, герой решает совершить самоубийство. Но даже в финальной части, после ошибки Иуды, его «предательства», Берджесс в очередной раз показывает читателю положительные качества и глубокий внутренний мир героя через яркую художественную деталь – котенка: «С веревкой на плече голый Иуда побежал за город. Вдруг он увидел на дороге котенка, совсем крошечного, который лежал с перебитой лапкой и жалобно мяукал. Иуда поднял бедное создание и, ласково поглаживая его, произнес: – Чем я могу помочь тебе, чем? Полижи лапку, и скоро тебе станет легче...» [2, с. 296]. В Священном Писании о котенке нет никаких упоминаний, и этому есть два объяснения: во-первых, акцент ставился

на божественном; во-вторых, котов в христианстве считали символом тьмы и некоторых смертных грехов. Можно сказать, что Берджесс дополняет трактовку христианского символа болезнью котенка: животное вызывает сострадание, не ассоциируется напрямую с пороками и адом, показывает безвыходное положение и обреченность на гибель. И ту же обреченность можно рассмотреть в фигуре Иуды, спешившего совершить самоубийство. И котенок, и Иуда Искарот – символы порочности, сближающиеся в безысходной ситуации.

Переходя к анализу образа Иуды в повести Л.Н. Андреева, стоит отметить, что это произведение было написано намного раньше обнаружения Евангелия, оправдывающего поступок апостола. Андреев создал свою повесть в 1907 г., но уже тогда фигура Иуды начинает переосмысляться писателями. Так, автор представляет эпизоды из библейского мифа, которые позволяют читателям посочувствовать главному герою, понять мотивы его поступков и отношения к другим ученикам Иисуса. Согласно Андрееву, Иудой движет жажда любви Учителя, признание Ученика Иисусом, однако Христос в интерпретации Андреева не обращает внимания на преданного Ученика, и так «преданный» трансформируется в «предающего». Модификация библейского сюжета у Андреева представлена детализацией образа Предателя.

С первых строк повести можно увидеть различие Иуды Андреева с берджессовским Иудой: рассказчик описывает неприятную наружность Искарота, называя его «рыжим и безобразным иудеем», а также цитирует слова окружающих об Иуде: «Он ссорит нас постоянно, – говорили они, отплевываясь, – он думает что-то свое и в дом влезает тихо, как скорпион, а выходит из него с шумом... Иуда смеется над ворами, как и над честными, хотя сам крадет искусно, и видом своим безобразнее всех жителей в Иудее. Нет, не наш он, этот рыжий Иуда из Кариота» [1, с. 170]. В живописи Иуда Искарот часто изображается с рыжими волосами, этим же цветом волос Л.Н. Андреев наделяет героя своей повести. Волосы Предателя указывают на его связь с нечистой силой, дьяволом, адом – местом, где все в красно-оранжевых тонах, в огне.

Далее в повести описывается присоединение Иуды к группе учеников. В отличие от романа Берджесса, в «Иуде Искароте» группа апостолов неохотно принимает нового ученика в свой круг, видя в нем исключительно плохие качества. Рассказчик акцентирует внимание на следующих деталях фигуры Иуды: «...часто слова Иуды хотелось вытащить из своих ушей, как гнилые, шероховатые занозы. Короткие рыжие волосы не скрывали странной и необыкновенной формы его черепа... он явственно делился на четыре части и внушал недоверие, даже тревогу: за таким черепом не может быть тишины и согласия... Двоилось также и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная... На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая... казалась огромною от широко открытого слепого глаза» [1, с. 172–173]. Данные детали внешнего облика героя помогают увидеть в его портрете двуликость: его череп, имеющий несколько граней, и двоящееся лицо впоследствии раскроют неоднозначный характер и двойственность поступков героя.

Главная сцена повести – предательство Иуды, которое в романе Берджесса представлено как случайность, ошибка Ученика. У Андреева здесь описывается и момент разговора Иуды с первосвященниками, и взятие 30 «серебренников», и поцелуй Иуды – все в точном соответствии с библейским сюжетом. Однако сцена распятия Иисуса Христа показывает неоднозначность образа Иуды, герой сомневается в правильности своего поступка: «...Иуда закрыл глаза и целую вечность не дышал, не видел, не жил... Одна рука. Еще не поздно. Другая рука. Еще не поздно. Нога, другая нога – неужели все кончено?» [1, с. 232]. Далее Иуда во внутреннем монологе рассуждает о том, что Иисуса еще можно спасти, он жив, его глаза открыты, возможно, люди, окружившие тело на кресте, помогут ему. Но никто не помогает Иисусу, и тогда Иуда встает с колен, рассказчик отмечает: «Осуществился ужас и мечты Искарриота, – он поднимается с колен, на которых стоял зачем-то, и холодно оглядывается кругом. Так смотрит суровый победитель...» [1, с. 233].

Финал, как и у Э. Берджесса, – самоубийство, совершая которое Иуда обращается к Учителю в надежде встретиться с ним в другой, неземной жизни: «Так встретить же меня ласково, я очень устал, Иисус» [1, с. 244].

Затем Иуда прыгает, веревка выдерживает его, и он умирает. Андреев приводит сравнение Иуды с качающимся «чудовищным плодом», с которым жестоко обращаются жители Иерусалима: «Всю ночь, как какой-то чудовищный плод, качался Иуда над Иерусалимом... А на утро кто-то зоркий увидел над городом висящего Иуду и закричал в испуге. Пришли люди и сняли его и, узнав, кто это, бросили его в глухой овраг, куда бросали дохлых лошадей, кошек и другую падаль» [1, с. 245]. Параллель с запретным плодом, который вкусили Адам и Ева, в финале произведения неслучайна: в Библии плод – олицетворение греха. Также и Иуда в повести Л.Н. Андреева символизирует греховные поступки – предательство и самоубийство.

Таким образом, сопоставив тексты Э. Берджесса и Л. Андреева, можно отметить амбивалентность образа Иуды в анализируемых произведениях. Несмотря на то что главный герой в романе Берджесса – Иисус, автор уделяет особое внимание и образу его Ученика, наделяя его человечностью, состраданием, раскаянием; в повести Андреева, в которой центральное место занимает уже не Иисус Христос, а Иуда из Кариота, образ главного героя не наделен теми же чертами, что и его зарубежный «двойник»: здесь мы видим образ, приближенный к библейскому тексту, образ Иуды-предателя.

Библиографический список

1. Андреев Л.Н. Иуда Искариот. М.: АСТ, 2022. 448 с.
2. Берджесс Э. Человек из Назарета / пер. с англ. В. Бублика. М.: Текст, 2000. 365 с.
3. Бушмин А.С. М. Е. Салтыков-Щедрин. М.: Просвещение, 1970. 240 с.
4. Прудюс И.Г. Переосмысление традиционного сюжета в драме Ж. Ануя «Медея». Любовь Медеи и Ясона в трактовке Жана Ануя // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. № 2–2. С. 144–147.
5. Тхоржевский И.Ф. Полное собрание песен Беранже в переводе русских писателей. Тифлис: Типография К.П. Козловского, 1893. 419 с.
6. Щедровицкий Д.В. Один из Двенадцати. Об Иуде Искариоте. М.: Теревинф, 2017. 66 с.

МОТИВ ИГРЫ В РОМАНЕ Т. ГАРДИ «ВЗОР СИНИХ ГЛАЗ»: СУЩНОСТЬ И ЗНАЧЕНИЕ

THE MOTIF OF THE GAME IN T. HARDY'S NOVEL "THE GAZE OF BLUE EYES": ESSENCE AND MEANING

Г.С. Васильева

G.S. Vasilyeva

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

Мотив игры, Т. Гарди, «Взор синих глаз», театр жизни.

В статье проводится мотивный анализ с целью выявления мотива игры. По результатам исследования сущность мотива предстает перед нами в нескольких вариациях: театральная игра, шахматная, игра на музыкальных инструментах, игра «в фанты». Перед нами – спектр мотивных воплощений, с помощью которых Т. Гарди приводит нас к своему видению мира как игры и игры в игре.

The motive of the game, T. Hardy, the novel "The Gaze of blue eyes", the relationship of the characters, the theater of life.

In this article, a motivic analysis is carried out in order to identify the motive of the game. According to the results of the study, the essence of the motif appears before us in several vestments: a theatrical game, a chess game, a game of musical instruments, a game of "forfeits". Before us is a spectrum of motivational incarnations, with the help of which T. Hardy leads us to his vision of the world as a game and a game within a game.

Роман Т. Гарди «Взор синих глаз» (A Pair of Blue Eyes) вышел в свет в 1873 г. Его публикация на русском языке осуществилась Д. Ченской в 2018 г. в электронном формате и в 2020 г. – в печатном. Роман входит в Уессекский цикл романов Т. Гарди.

Мотив игры вводится автором в самом начале романа, который открывается афишей с перечислением всех действующих лиц. Становится очевидным плотное переплетение с драмой. Обозначены место действия («по большей части – окраины Нижнего Эссекса»), список действующих лиц, ремарки – все это подготавливает читателя к тому, что перед нами не что иное, как сцена большого театра жизни.

С первых страниц романа наше внимание обращено к юной Эльфриде, главной героине, девушке из разорившегося дворянского рода. Она достаточно умна и любознательна, охотно учится и обладает широким кругозором и собственной точкой зрения на вещи. Важной чертой ее внешности являются глаза, позволяющие нам постичь ее внутренний мир: «Одну ее отличительную черту

вы замечали непременно: то были ее глаза. Любуясь ими, вы смело выносили суждения и о ее натуре; не было нужды вглядываться дальше: сама ее душа представляла пред вами», «взгляд этих глаз устремлен скорее ВГЛУБЬ, чем ВОВНЕ» [3, с. 8–9]. Подобным образом Т. Гарди дает нам представление о главной героине романа «Взор синих глаз». Именно ее взору предстоит встретиться с мировой ложью в тщетной попытке разглядеть правду.

Героиня показана нам в нескольких ролях: дочь сельского священника, несостоявшаяся невеста двух мужчин, жена лорда Люкселлиана. Это позволяет читателю проникнуть в ее мысли и чувства.

Для Эльфриды все по-настоящему: она не желает думать, что все происходящее вокруг лишь игра. Тем не менее ее жизнь – это театр, в котором окружающие играют свои роли. Сочинение проповедей отцу для нее – игра: «Вы когда-нибудь играли в фанты с заданиями «Когда это было? Где это было? Что это было?» – Нет, никогда не доводилось. – Ах, вот досада, поскольку сочинение проповеди напоминает эту игру» [3, с. 38].

В одной из сцен девушка играет на фортепиано, чем и очаровывает при встрече Стефана Смита, юношу-архитектора и сына каменщика. Она прекрасно знает, что он не так осведомлен в музыке и в некоторых других вещах, поэтому наслаждается своей властью над ним. Кроме навыка игры на музыкальном инструменте, она много читает, даже пишет собственный роман, а также владеет шахматной игрой, что для девушек того времени было несвойственно.

Игра в шахматы является важным символом отношений в парах, она становится основой для реализации мотива игры. В партии со Стефаном Эльфрида полностью руководит процессом, она сама решает, когда поддаться, а когда наступить. Они играли несколько раз, и Эльфрида в основном выигрывала, а когда она нарочно проиграла, Стефан был уязвлен в своей гордости и серьезно обиделся. Шахматная партия является практически зеркальным отражением их отношений. Эльфрида влюбляется в Стефана за его покорность и за то, что он сам влюблен в нее.

Отношениям юноши и единственной дочери священника не дано развиваться в «правильном» русле. Происхождение Стефана открывается отцу Эльфриды, для которого самыми главными достоинствами мужчины были благородство крови и богатство. В руке Стефану Смиту-Фицморису было отказано в силу его бедности и низкого социального статуса (лишь позднее он станет известным и состоятельным «лондонским архитектором»).

Стефану и Эльфриде не удается обвенчаться. Герои в итоге расстаются, условившись о времени встречи и дав обет писать друг другу. Стефан уезжает в Индию зарабатывать имя и состояние, а она возвращается домой и погружается в меланхолию.

Девушка с готовностью соблюдала обет и верность своей первой привязанности. Однако в ее жизни появляется второй мужчина, Генри Найт – умудренный опытом мужчина, умный, прямолинейный, спокойный, с чувством собственного достоинства и высокими нравственными требованиями,

являющийся абсолютной противоположностью наивного мечтательного юноши-архитектора: «Его глаза, хоть они и острые, можно скорее назвать понижающими, чем понимающими: что утратили они, так это свой яркий блеск мальчишеской поры» [3, с. 247].

Показательно, что ситуация с шахматной игрой повторяется. На этот раз партия разыгрывается между Эльфридой и Найтом, но теперь девушка проигрывает раз за разом, не имея возможности отыграться. Ее женская гордость уязвлена. В реальных же отношениях Генри ведет себя абсолютно так же: он влюбляется не в Эльфриду, а в свое собственное представление о ней, что является причиной ее страданий. В момент горечи Эльфрида наконец восклицает, уставшая от всех ролей, предписанных ей обществом в лице всех героев-мужчин романа: «Неужели я такая... просто безвольная игрушка... что во мне нет никакой привлекательности, кроме... кроме свежести? Разве у меня нет мозгов? Ты говорил... что я сообразительна и оригинальна в своих мыслях и... разве это ничего не значит?» [3, с. 420]. Девушка понимает, что она – только игрушка в руках великой силы человеческой игры – лжи.

За «человеческим спектаклем» наблюдают мужчины в доме Генри Найта, когда Стефан приходит навестить друга. Генри представил своему ученику его любимый личный театр, сцены и герои которого меняются каждый день. Это окно в доме Найта. Героев забавляет неосознанность людей, их неосмысленная игра, Т. Гарди обращает наше внимание на вдвойне драматичную ситуацию. Двое взрослых мужчин, наблюдая игру других, не осознавали собственной игры друг перед другом.

Таким образом, представлена настоящая драма. Все события романа, действия героев и влияние этих действий друг на друга усиливаются мотивом игры. Т. Гарди каждой строкой его драматического романа показывает, на какой сцене живут люди, как они играют друг с другом, играют в самих себя, в социальные роли, которые предписало им общество, играют в чувства, привязанности в тщетной попытке найти настоящее, не игру, но им это не удается.

Библиографический список

1. *Абилова Ф.А.* Викторианский роман и уэссекские романы Т. Гарди: поэтика финала // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. № 1(25). С. 24–33.
2. *Васильева Г.С.* Женские образы Т. Гарди на примере романов «Взор синих глаз» и «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» // Актуальные проблемы филологии: XIV Международная научно-практическая конференция студентов, аспирантов и молодых ученых. Красноярск, 2023. С. 57–59.
3. *Гарди Т.* Вдали от обезумевшей толпы. 2005. URL: https://librebook.me/far_from_the_madding_crowd/vol1/1 (дата обращения: 10.03.2023).

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

ПРОСТРАНСТВО ЗООПАРКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

THE SPACE OF THE ZOO IN RUSSIAN POETRY OF THE XX CENTURY

А.В. Грачев

A.V. Grachev

Научный руководитель И.Г. Прудюс
Scientific adviser I.G. Prudius

Зоологическое пространство, палимпсест, монтаж, зверинец, самоидентификация.

В статье рассматриваются особенности функционирования зоологического пространства в русской поэзии XX века на материале хрестоматийных, эмигрантских, неподцензурных, непопулярных и других стихотворений. Оказывается, что выбранное пространство в представленных текстах чаще всего функционирует как способ самоидентификации лирического героя, в частности по национальному признаку.

Zoological space, palimpsest, montage, menagerie, self-identification.

The article examines the features of the functioning of zoological space in Russian poetry of the 20th century on the material of textbook, emigrant, uncensored, unpopular and other poems. It turns out that the chosen space in the presented texts most often functions as a way of self-identification of the lyrical hero, in particular, on a national basis.

Прецедентным текстом для осмысления зоологического пространства в XX в. стала поэма «Зверинец» Велимира Хлебникова, написанная в 1909 г. Особенности построения пространства в поэме В. Хлебникова напоминают технику палимпсеста, описанную Жераром Женеттом применительно к прустовскому художественному миру: «Прустовское видение мира как раз и заключается в этом пространственно-временном палимпсесте, в дисгармонирующих кадрах, которые беспрерывно противоборствуют и сближаются друг с другом в неустанном процессе болезненных различий и безнадежного синтеза» [3, с. 90].

Нина Рудник (Сегал) в работе «“Зверинец” В. Хлебникова: слово и изображение» также использует термин кинематографии «монтаж». Она сравнивает структуру отдельных стихов с построением плана и отношением к нему в «кинороликах» начала XX в., где «объектом был не короткий отрезок времени, а скорее целостное действие, разворачивающееся в однородном пространстве» [4, с. 210].

Однако, если в случае с Прустом мы имеем дело с метафорическим переносом, развитым до стирания сущности изначального объекта и конструирования миража, искажающего время, то у В. Хлебникова сталкиваемся с явлением «комполитных объектов» [4, с. 209]. В «Зверинце» каждый стих является результатом сложного преобразования: контаминации, перифраза, рождения неологизма и т. п., из-за чего речь идет не столько о стирании, сколько о конструировании нового пространства, чья сущность требует дешифровки.

Зоологическое пространство в поэме В. Хлебникова представляет собой место осмысления национальной идентичности в историко-культурной перспективе и в дантовской иерархии миров во время социальной нестабильности. Наименования животных практически лишаются своего означаемого, остаются лишь эмблемы, отсылающие нас к тому или иному образу либо создающие новый. Так, например, образ тигра объединяет в себе человеческие черты, религию и нацию Востока, что под конец первой части поэмы обобщается до всех зверей, как таковых:

«Где в лице тигра, обрамленном белой бородой и с глазами пожилого мусульманина, мы чтим первого последователя пророка и читаем сущность ислама» [6, с. 44].

«Где мы начинаем думать, что веры – затихающие струи волн, разбег которых – виды.

И что на свете потому так много зверей, что они умеют по-разному видеть Бога» [6, с. 44].

Нам представляется, что данная поэма связана с одним местом из «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева, а именно: «Понял теперь я; наша свобода / Только оттуда бьющий свет. / Люди и тени стоят у входа / В зоологический сад планет» [1, с. 82].

Если воспринимать поэму в качестве смыслового фона для этой строфы, то получается, что источником свободы для лирического героя данного стихотворения становится историко-культурная перспектива из «Зверинца» в отношении России, осложненная христианской парадигмой, когда у Хлебникова актуальной остается только спиралевидное устройство мира «Божественной комедии»: «Верной твердынею православья / Врезан Исакий в вышине» [1, с. 83]. Справедливость этого сближения усиливают пушкинские мотивы как выражения культурных связей в 10, 11 и 13 строфах «Заблудившегося трамвая». Вместе с тем в этом тексте проступает мотив поиска истины на Востоке – в 6 строфе: «Видишь вокзал, на котором можно / В Индию Духа купить билет?» [1, с. 81], однако пространственно он отдален от «зоологического сада».

Со стихотворением Н. Гумилева в контексте зоологического пространства соотносимо одно из последних стихотворений Н. Тэффи – «Когда я была ребенком» 1952 г. В нем мы встречаемся с самоидентификацией лирической героини с животным – тигром. Первая и вторая встречи между ними, характеризующиеся как внешне антитетические, реализуются как переход из сна в реальность. Причем в случае «Заблудившегося трамвая» сон может выступать как принцип построения всего стихотворения. Во второй встрече лирическая героиня отрицает качественные изменения в отношениях с животным и встает на позицию, обозначенную в строфе Н. Гумилева, которую мы соотнесли со «Зверинцем»: «Все, что было и будет с нами, / Сновиденья, и жизнь, и смерть. / Слито все золотыми звездами / В Божью вечность, в недвижимую твердь» [5, с. 54].

Вместе с тем в поэзии XX в. составляющими зоологического пространства становятся и такие компоненты, как «неволя» и «неполноценность».

Так, в единственном сборнике стихотворений сына С. Есенина – А.С. Есенина-Вольпина – «Весенний лист» есть стихотворение «В зоопарке». В нем мы также можем заметить самоидентификацию лирического героя с животным, на этот раз – с крокодилом, однако в данном случае зоологическое пространство характеризуется травмой невозможности сближения: «Он ко мне захотел и дополз до стекла, – / Но сорвался и больно ушибся глазами / О неровные, скользкие стены угла» [2, с. 26]. Данное событие в стихотворении предшествует отказу от небес, а посредником для переноса лирического героя в положение травмированного крокодила становится сон: «Но решил уж не мстить, а спокойно заснул (...) Я проснулся и долго стучался глазами / О холодные, жесткие стены угла...» [2, с. 26].

У Нины Берберовой в стихотворении «В зоологическом трагическом саду» зоологическое пространство и вовсе концентрирует в себе увечность: «Каждый второй – хромает с палкой. / Каждый пятый – сидит в колясочке» [5, с. 364]. В то же время в данном тексте актуализуется национальная тема, отмеченная нами в поэме В. Хлебникова. Происходит это при идентификации лирического героя как русского фольклорного персонажа с инородными компонентами, отнесенными к западным странам: «А зовут меня Илья-Муромец, / Протезы у меня американские, / Челюсти – швейцарские. / Слуховой аппарат – французский, / А стеклянный глаз – английский» [5, с. 364–365]. Примечательно, что лирический герой напевает «немецкую песенку», содержание которой устанавливает связь с Россией через фольклорную номинацию, ритм, близкий к народному стиху, язык (что парадоксально) и память. Категория памяти, объединяющая культурный и исторический опыт в данном стихотворении, вновь отсылает нас к особенностям осмысления зоологического пространства в «Зверинце» В. Хлебникова и «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева.

В контексте поэмы В. Хлебникова хотелось бы вспомнить еще одно стихотворение – «Дай бог памяти вспомнить работы мои» Сергея Гандлевского 1981 г. Несмотря на временную отдаленность, два этих текста содержат несколько точек пересечения. Обратим внимание на образ «воспоминаний-киноленты»: «Мельтешит предо мной одиссея моя / Кинолентою шосткинского комбината» [5, с. 936]. Мы уже отмечали выделяемую Н. Рудник категорию «монтажности» как принцип художественного мира поэмы. Однако в стихотворении С. Гандлевского, как представляется, не происходит ни стирания сущности объектов, ни конструирования новой сущности взамен старой. Лирический герой данного стихотворения скорее оглядывается на пройденную жизнь и посредством выделения деталей в разных пространствах создает «кадры-воспоминания», скрепленные «кинолентой-стихотворением». Опосредованно и здесь возникает мотив Востока через образ «очарованного странника»: «Вот и стал я в неполные тридцать годов / Очарованным странником с пачки “Памира”» [5, с. 936]. Как и в других стихотворениях, зоологическое пространство реализует функцию отождествления героя с животным: «(...) Форменный зоомузей посетителям на удивленье: / Величанский, Сопровский, Гандлевский, Шаззо – / Часовые строительного управленья» [5, с. 936].

Подводя итог, мы можем сказать, что зоологическое пространство в поэзии XX в. в первую очередь связано с поиском способа самоидентификации, в частности по национальному признаку. В разных модификациях это пространство характеризуется травматичностью, осознанием национальной идентичности или внешней самоидентификацией. Разумеется, отобранный материал не исчерпывает поставленного вопроса, и данная статья представляет собой лишь обзорное знакомство с ним.

Библиографический список

1. *Гумилев Н.С.* Пол. собр. соч.: в 10 т. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; ред. коллегия: Н.Н. Скатов (гл. ред.) и др. Стихотворения. Поэмы (1918–1921) / отв. ред. тома Ю.В. Зобнин. М.: Воскресенье, 2001. Т. 4.
2. *Есенин-Вольпин А.С.* Весенний лист / пер. на англ. Д. Риви. Нью-Йорк: Изд-во Фредерик А.Прегер, 1961.
3. *Женетт Ж.* Пруст-палимпсест / пер. Е. Гальцовой // *Фигуры*: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1.
4. *Рудник (Сегал) Н.* «Зверинец» В. Хлебникова: слово и изображение // *Toronto Slavic Quarterly*. 2011. Vol. 35. С. 197–256.
5. *Строфы века: Антология русской поэзии* / сост. Е. Евтушенко. М.: Полифакт. Итоги века, 1999.
6. *Хлебников В.* Собр. соч.: в 6 т. Стихотворения в прозе. Рассказы, повести, очерки. Сверхповести. 1904–1922 / под общ. ред. Р.В. Дуганова. М.: Наука, 2004. Т. 5.

«СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА» Л.Н. ТОЛСТОГО И «АРХИЕРЕЙ» А.П. ЧЕХОВА: ПРЕОДОЛЕНИЕ ОТЧУЖДЕНИЯ И СМЫСЛЫ ТРАНСЦЕНДЕНЦИИ

L.N. TOLSTOY'S "DEATH OF IVAN ILYICH" AND A.P. CHEKHOV'S "BISHOP": THE OVERCOMING ALIENATION AND THE MEANINGS OF TRANSCENDENCE

А.Г. Овчинников

A.G. Ovchinnikov

Смерть, отчуждение, экзистенция, трансценденция, преодоление.

В статье анализируется тема отчуждения и его преодоления в рамках экзистенциальной ситуации «перед смертью», в которой оказываются герои рассказов, а также смыслы трансценденции, возникающие в этой связи в финалах произведений.

Death, alienation, existence, transcendence, overcoming.

This article analyzes the subject of alienation and its overcoming within an existential situation “before death” in which there are main characters of stories; and also the meanings of transcendence which arise in this regard in the finals of works.

Рассказ А.П. Чехова «Архиерей» и повесть Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» хорошо изучены в исследовательской литературе, однако довольно редко сопоставлялись. В статье рассматривается тема отчуждения и его преодоления на материале этих текстов, проблематика которых очень похожа и в то же время во многом противоположна.

В литературе о толстовском рассказе можно выделить две позиции: одни исследователи считают, что отчуждение героя на пороге смерти приводит к переоценке им собственной жизни и духовному перерождению [2; 5]. Другие считают, что, помимо социальной дидактики, в сюжете рассказа присутствует новый – экзистенциальный ракурс: обыкновенный человек перед лицом смерти. В этом смысле не анализируется мотив пробуждения героя: «Итог повести безжалостен и бескомпромиссен <...> Иван Ильич умирает не в христианском смирении, но почти в дьявольском бунте» [1, с. 105]. По мысли В.В. Заманской, в финале жизни Ивана Ильича не открылась никакая истина, кроме «огромного обмана, закрывающего и жизнь, и смерть» [1, с. 105].

С нашей точки зрения, отчуждение – центральная тема рассказа, а сам процесс отчуждения показан в разных ракурсах. Прежде всего Толстой выстраивает отчуждение социально-дидактически – как расплату чиновничьего класса за изоляцию от общества, его насущных нужд и проблем. Вместе с тем как представитель своего класса герой не знает других перспектив жизни и таким образом

оказывается в процессе отчуждения чисто психологическом как человек вообще. Кроме того, отчуждение показывается и как физический процесс, и в конечном счете выстраивается экзистенциальный план: встреча со смертью всегда происходит иррационально, невозможно ответить почему.

Толстой, выстраивая ретроспекцию героя, особенно акцентирует формализованность жизни Ивана Ильича как источник отчуждения: еще до болезни герой живет в изоляции от своей семьи и детей, не вмешиваясь в их дела, не выстраивая духовных связей, и одновременно в подобострастном служении судебной системе. Затем герой неожиданно заболевает и постепенно умирает в нарастающей агонии. Толстой показывает: теперь, поскольку он не выполняет своих утилитарных обязанностей, он оказывается никому не нужным, ни в семье, ни на службе: он только всех обременяет; окружающие ведут себя так, как будто ничего не происходит, их жизнь не меняется; и таким образом герою как бы возвращается вся та легкость и беспринципность бездуховной жизни, которую он сам вел: «Страшный, ужасный акт его умирания <...> был низведен на степень случайной неприятности, отчасти неприличия <...> тем самым “приличием”, которому он служил всю свою жизнь; он видел, что никто не пожалеет его, потому что никто не хочет даже понимать его положения» [6, с. 98]. Постепенно герой Толстого начинает понимать, что вся жизнь его прошла во лжи, в служении неистинному, бездуховному миру, построенному по принципу слепого подчинения господству свыше: «И его служба, и его устройство жизни, и его семья, и эти интересы общества и службы – все это могло быть не то. Он попытался защитить пред собой все это. И вдруг почувствовал всю слабость того, что он защищает. И защищать нечего было» [6, с. 110].

Второй и третий план, психологический и экзистенциальный, представляют героя как человека вообще. Психологический план отчуждения возникает из-за того, что ситуация, в которой пребывает герой, не воспринимается другими так, как он видит ее сам. Герой видит свою болезнь как именно «к смерти», с точки же зрения других, он – простой больной, должен больше заботиться о себе, выполнять предписания врачей и прочее. Толстой показывает, как ситуация смерти неожиданно в сознании других перетекает в оптимистические сублимации по поводу ее возможных прогнозов и приводит героя к узнаванию окружающих иным образом: он видит, что они «играют», видит в них функционал социальных масок: «Как доктор выработал себе отношение к больным, которое он не мог уже снять, так она [жена] выработала одно отношение к нему – то, что он не делает чего-то того, что нужно, и сам виноват, и она любовно укоряет его в этом, – и не могла уже снять этого отношения к нему» [6, с. 102]. Третий план – физический и экзистенциальный: происходит узнавание героем «смертности» через понимание происходящего с ним собственного угасания и возникающего ужаса в связи с этим. В конечном счете в результате многообразно выстроенных форм отчуждения герой подведен к экзистенциально неразрешимым вопросам: «Итоговый вопрос, с которым Иван Ильич умирает: “Что ж “то”?”; а ответа на него быть не может: человек не может ответить на вопрос, как надо жить, для чего. На два сопутствующих вопроса он ответил: “все было не то”, “можно сделать то”. А вот что “то” – перед этим изначальным вопросом – бессилён» [1, с. 106].

Преодоление отчуждения показывается в рассказе как этическое непризнание смертности благодаря открытию смысла трансценденции, что не является траекторией религиозного экзистенциализма, доктрина которого утверждает, что придвинутость к отчаянию и Ничто приводит к открытию трансценденции как пути к Богу [3, с. 283]. Религиозно-этический экзистенциализм Толстого предполагает открытость трансценденции (герой увидел свет) как осознание «несмертности», опровержения земного через дарование герою возможности высшего нравственного самоопределения перед другими. Это в какой-то мере сближает Толстого с Ф. Ницше, определившим человеческое как «слишком человеческое», как «грязный поток». Ивану Ильичу удастся неистовыми усилиями в конце своего пути как бы выйти из этого потока, именно поэтому у Толстого интересный акцент в финале: Иван Ильич «пролезает через черную дыру» к свету, в этом смысле «кончена смерть» как именно то, что не возвышало, а уничижало героя, вводило его в пределы человеческого и физического ничтожения [6, с. 112; 114]. С другой стороны, в том числе посредством слуги Герасима, Толстой мог вести и тему единения всего живого в принятии «смертности» как духовного, просветляющего акта, где последнее как бы снимает физический тлен объединением в любви, жалости и доброте [5, с. 59]. Тогда это ближе Кьеркегору периода «Или – или», поскольку и Толстой, и датский мыслитель утверждают путь этического как растворение во всеобщем, противостоящем отчаянию самости [4, с. 308].

У Чехова герой тоже умирает, но умирает скорострительной смертью от тифа. Чехов описывает несколько дней жизни героя перед Пасхой. Так же, как и Иван Ильич, герой чеховского рассказа переживает отчуждение от жизни. Однако его отчуждение не усиливается, не приводит к ситуации, когда герой приходит к переоценке ценности своей прежней жизни. Чехов показывает, что отчуждение – неотъемлемая черта самой жизни: именно поэтому в рассказе наблюдается раздвоенная оценочная позиция: герой в начале произведения узнает, что к нему приехала мать, и сердце его наполняется огромной радостью, вместе с тем мать – источник и определенного отчуждения: она относилась к нему всегда как к духовному лицу высшего ранга, а не как к родному, близкому человеку. На протяжении рассказа она почти не разговаривает с героем, зато весело проводит время с Сисоем, который ей ближе. Постепенно герой приходит к неутешительным выводам: за время, прошедшее после приезда в Россию, он не встретил никого, кому бы он был духовно нужен: он только должен был выполнять определенные утилитарные функции. Та же раздвоенность наблюдается в отношении оппозиции «Россия – заграница»: герою нравилась жизнь в Италии, но там он мечтал о возвращении на Родину; теперь же, когда он на Родине, ощущается его охлаждение: «За границей преосвященный, должно быть, отвык от русской жизни, она была не легка для него; народ казался ему грубым, женщины-просительницы скучными и глупыми, семинаристы и их учителя необразованными...» [8, с. 194]. То же с «верой – безверием»: «Он думал о том, что вот он достиг всего <...> он веровал, но все же не все было ясно, чего-то еще недоставало, не хотелось умирать» [8, с. 195].

По всей видимости, вместе с радостями герой Чехова всегда чувствовал отчуждение. И в этом плане герой чеховского рассказа не похож на Ивана Ильича, поскольку Чехов не лишает своего героя открытых им духовных смыслов бытия: Пасха, пение хора, убранство церкви, природа – все это всегда вдохновляло героя. В отличие от Ивана Ильича, он до конца остается на службе и, пока он на ногах, выполняет свое служение. Жизнь архиерея в этом смысле не прошла напрасно: герой прожил жизнь и прекрасную, и в чем-то тяжелую, одинокую, но так или иначе он «службу долгую свою» (Б. Пастернак) выстоял, – и теперь с приходом смерти он свободен: «...и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» [8, с. 200]. Если Толстой ставит вопрос о смысле жизни в преддверии смерти радикально: есть ли смысл, если она была «не то», ставит человека перед Ничто (и возникают вопросы о бессмысленности жизни, о том, что такое «то»), а посредством трансцендирования приводит героя к истине, то Чехов ставит вопрос о смысле «просто жизни», в которой было все: и смыслы, и бессмысленность. И в этом плане открывающаяся трансценденция в рассказе Чехова иная – связывающая земной мир с внеположенным данному бытию чисто условно – посредством наполнения земного полнотой бытия-здесь, что в реальности невозможно, и потому вопрос о смысле жизни во многом остается открытым. Во всяком случае, для читателя, в соответствии с финалом рассказа [7, с. 47]. Но, как нам представляется, для самого Чехова это был вопрос решенный: трансценденция лишь говорит о недоволенности человеческой жизни, и этот вопрос решить никто не может; человек же в рамках своей экзистенциальной ситуации всегда противостоит отчуждению отысканием духовных смыслов не только своего собственного бытия, но и бытия вообще.

Библиографический список

1. *Заманская В.В.* Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург, 1996. 409 с.
2. *Зверев А.Н., Туниманов В.А.* Лев Толстой. М.: Молодая гвардия, 2007. 781 с.
3. *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти // Кьеркегор С. Страх и трепет / пер. с дат., коммент. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева; общ. ред., сост. и предисл. С.А. Исаева. М.: Республика, 1993. С. 255–304.
4. *Кьеркегор С.* Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал // Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Ростов н/Д: Феникс, 1998. С. 201–378.
5. *Меситова С.А.* Этическая танатология Л.Н. Толстого (Толстовский опыт переживания смерти и его нравственно-религиозный смысл): дис. ... канд. филос. наук : 09.00.05. Тула, 2003. 176 с.
6. *Толстой Л.Н.* Смерть Ивана Ильича // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Художественная литература, 1935–1958. Т. 26. 957 с.
7. *Тюпа В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
8. *Чехов А.П.* Архиерей // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1986. Т. 10. 499 с.

НАРРАТИВНОЕ УСТРОЙСТВО КНИГИ А.Н. АРХАНГЕЛЬСКОГО «1962. ПОСЛАНИЕ К ТИМОФЕЮ»

NARRATORY STRUCTURE OF A.N. ARKHANGELSKY'S BOOK «1962. EPISTLE TO TIMOTHY»

Д.С. Завалова

D.S. Zavalova

Научный руководитель А.Ю. Горбенко
Scientific adviser A.Yu. Gorbenko

А.Н. Архангельский, «1962. Послание к Тимофею», нарратор, исторические события, фикшн, нон-фикшн.

В статье рассматривается нарративное устройство книги А.Н. Архангельского «1962. Послание к Тимофею». Рассматривается проблема художественности текста, принадлежность сразу к двум дискурсам: фикциональному и нефикциональному. Автор дает характеристику нарратора, опираясь на типологию В. Шмида.

A.N. Arkhangelsky, “1962. Epistle to Timothy”, narrator, historical events, fiction, non-fiction.

This article examines the narrative structure of A. Arkhangelsky's book «1962. Epistle to Timothy». The problem of the artistry of the text, belonging to two discourses at once: fictional and non-fictional, is considered. The author characterizes the narrator, based on V. Schmid's typology.

В разножанровом и пестром корпусе произведений А.Н. Архангельского важное место занимает книга «1962. Послание к Тимофею», уже первая часть названия которой – «1962» (год рождения автора) – отсылает к ряду произведений со схожими заглавиями («4338 год» В. Одоевского, «1984» Д. Оруэлла и т. п.) [1]. В этой книге взгляд автора устремлен не в будущее, а в прошлое. Перед читателем – большая ретроспективная панорама событий, случившихся в мире в год его рождения: в 1962 г. Алжир стал независимым, наступил Карибский кризис, Хрущев побывал на выставке в Манеже, в «Новом мире» был напечатан «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына, в Израиле был казнен Адольф Эйхман и т. д. [1].

С определением жанровой природы этой книги возникают существенные проблемы, поскольку в ней явно прослеживаются два дискурса: фикциональный (близость к жанру романа) и нефикциональный. Для последнего (скажем, автобиографии или мемуаров) характерно то, что фабула строится преимущественно на основе реально произошедших в жизни автора и людей, с которыми он в разное время сталкивался, и событий. Синтез художественного и документального начал – вопрос теоретически трудный. Эта проблема вбирает в себя проблему художественности текста, то есть степень соотношения вымысла (фикциональности) и фактуальности (документальности) в литературе.

Еще одна проблема, связанная с границами художественной литературы и ее пересечением с документальным началом, это процесс размывания границ художественного и нефикционального в литературе (в частности, русской) последних десятилетий.

Безусловно, в основе книги А.Н. Архангельского «1962. Послание к Тимофею» лежат ключевые политические и исторические события, пришедшиеся на этот год. Известный историк литературы и критик А.С. Немзер в рецензии пишет: «Книга Архангельского плохо поддается пересказу. Слишком густо она замешана, слишком много рождает ассоциаций» [4]. Немзер также отмечает, что книга далека от фактографического отчета, от культурологической концептуальной конструкции. В ней разворачивается многоходовой семейный роман, «исторические фантазии <...> вольное философствование и попытки заглянуть в тревожное будущее» [4]. Все это не позволяет отнести книгу только к дискурсу нон-фикшн (в данном случае – к жанру романа).

Так или иначе, мы видим, что факты биографии рассказчика совпадают с фактами биографии конкретного автора книги (в терминологии В. Шмида [7, с. 46]). Нарратор изображен эксплицитно: он употребляет местоимения и формы глагола первого лица; имя нарратора мы узнаем тогда, когда его бабушке Анне Иоанновне мерещится «греколюбивый краснодарский владыка», который приговаривает: «Меня не жалеешь, Сашеньку бы пощадила...» [2, с. 133]. Кроме того, в одном из эпизодов имя нарратора называет Горбачев: «Здравствуйте. Это Александр?» [2, с. 209]. Ознакомившись с семейной историей рассказчика, мы можем предположить, что у матери и сына должна быть одна фамилия. Это предположение подтверждается, когда в разговоре матери с кадровиком на работе мы узнаем ее фамилию: «Что случилось, товарищ Архангельская?» [2, с. 183]. Дату своего рождения рассказчик называет прямо: «В самый день моего рождения, 27 апреля 1962 года» [2, с. 21].

Нарратор обладает способностью проникать в сознание героев, например, в сознание президента Франции де Голля: «Готовился де Голль к худшему и думал о ближайшем будущем. О неизбежной мести колонистов; о том, не придется ли бежать из страны, прятаться за спину проклятых американцев...» [2, с. 27] или в сознание своей матери, думающей: «Я мужик. Я сама» [2, с. 66]. Наконец, он с легкостью проникает в сознание Хрущева, на момент появления на свет рассказчика (и автора) еще занимающего пост генерального секретаря: «Где-то на дне сознания вождя мелькает мысль: Новочеркасск поднялся из-за копеечного повышения цен на молоко и мясо, а тут...» [2, с. 199]. Но иногда повествователь ограничивает себя, отказываясь от продемонстрированного до этого всеведения и прибегая к оговоркам: «Если я правильно понимаю [наш курсив], именно это заботило Солженицына больше всего» [2, с. 120].

Опираясь на описанные выше характеристики рассказчика книги Архангельского, можно заключить, что эта книга, несомненно, обладает ключевыми чертами художественного текста, ведь именно всеведение олимпийского нарратора

является, по В. Шмиду, важнейшим признаком фикциональности (Шмид говорит здесь о «всеведении автора», но принципиальной теоретической разницы в данном случае нет) [7, с. 35]. В жанровом отношении книга «1962. Послание к Тимофею» структурирована как огромных размеров письмо к сыну (прототипом которого стал сын А.Н. Архангельского Тимофей), о чем свидетельствуют, помимо всего прочего, обращения типа «вот так оно было, сынок», маркирующие постоянный диалог с адресатом. Однако вдумчивый читатель понимает, что книга Архангельского адресована не только его сыну Тимофею, которому, по точному замечанию А.С. Немзера, «все эти истории можно было рассказать на кухне» [4].

Итак, опираясь на типологию, разработанную Вольфом Шмидом, можно охарактеризовать нарратора книги Архангельского «1962. Послание к Тимофею» следующим образом: перед читателем нарратор диегетический, поскольку присутствует и в экзегесисе, и в диегесисе. Однако при этом повествующее «я» выходит за границы компетентности повествуемого «я», о чем свидетельствуют те ситуации, в которых нарратор рассказывает больше, чем позволяет ему система диегетических мотивировок. Рассказчик является первичным, сильно выявленным, личным, антропоморфным. Кроме того, он обладает чертами олимпийского нарратора (всеведущего и вездесущего), но при этом круг его знаний и компетенций все-таки ограничен: «Напрягаю внутреннее зрение, пытаюсь увидеть тот день и тот год, когда я появился на свет...» [2, с. 10]. Кроме того, нарратор книги принадлежит к разряду ненадежных рассказчиков: «Не исключаю, что все сказанное мною – полная ересь. Спроси на всякий случай у батюшки; если он не благословит, забудь мои рассуждения, и двинемся дальше» [2, с. 16]; «Я, конечно, в основном рассказываю тебе только правду, но иногда смещаю факты, переставляю акценты, делаю картинку поярче, меняю имена, кое-что привираю, каюсь» [2, с. 99].

Такая конфигурация инстанции рассказчика и позволяет книге Архангельского балансировать между фикциональным и нефикциональным дискурсами.

Библиографический список

1. *Агеев А.* Рожденные в года глухие // Новый мир. 2007. № 1. URL: <https://new.nm1925.ru/articles/2007/200701/rozhdannyye-v-goda-glukhie-1905/>
2. *Архангельский А.* 1962. СПб.: Амфора, 2007. 252 с.
3. *Гедройц С.* Полное собрание рецензий. СПб.: Симпозиум, 2019. 744 с.
4. *Немзер А.* Окликакая будущее // Ruthenia. 20 июня 2006. URL: <https://ruthenia.ru/nemzer/1962.html>
5. *Рязанова М.И.* Анализ лингвокультурного концепта «политик» // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. 2011. С. 487–493.
6. *Чернцова Е.В.* Когнитивная семантика парентез *оказалось, оказывается* в разных дискурсивных контекстах // Rocznik Instytutu Polsko-Rosyjskiego. 2014. № 1. С. 75–82.
7. *Шмид В.* Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.

АКАКИЙ АКАКИЕВИЧ В ПАРИЖЕ, ИЛИ ОБРАЗ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В РОМАНЕ Р.В. СЕНЧИНА «ДОЖДЬ В ПАРИЖЕ»

АКАКУ АКАКІЕВИЧ ІН ПАРИС, ОР ТЕ «LITTLE MAN»
ІН ТЕ НОВЕЛ БУ Р.В. СЕНЧІН «RAIN ІН ПАРИС»

Е.Г. Шонова

E.G. Shonova

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

«Маленький человек», Сенчин, «Дождь в Париже», Топкин, герой.

В статье представлен анализ образа главного героя романа Р.В. Сенчина «Дождь в Париже», в котором прослеживаются классические черты «маленького человека». Проведено сравнение современного прочтения образа и традиционных представлений о нем. Современный «маленький человек» ощущает неполноту жизни, не видит себя в завтрашнем дне, но уже не вызывает сочувствия автора, ибо герой не способен к действию, изменению собственного положения в мире.

“Little man”, Senchin, “Rain in Paris”, Topkin, hero.

The article analyzes the main character of the novel by R.V. Senchin “Rain in Paris”. Attention is paid to changing the type of “little man” in comparison with traditional images. The modern “little man” feels the incompleteness of life, does not see himself in the future and does not cause sympathy, because with the existing possibilities he is not capable of action.

Тема «маленького человека» традиционна в русской литературе: от повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель», Н.В. Гоголя «Шинель», бедных людей Ф.М. Достоевского до героев Ф.К. Сологуба и И.С. Шмелева. Остановимся на творчестве современного автора – Р. Сенчина. Его как представителя «нового реализма» активно изучает современная литературная критика, академическое литературоведение. Героев писателя называют «маленькими людьми» настоящего. Детально остановимся на романе «Дождь в Париже», который вышел в 2019 г., попал в шорт-лист «Большой Книги».

Цель статьи – увидеть отличие образа «маленького человека» Р. Сенчина в сравнении с персонажами русской классики.

По мнению исследователей, в современной литературе нет места *культурному герою*, речь идет только о персонаже, который наследует «типу “срединного человека” отечественной классики» [2, с. 8]. Герой Р. Сенчина и есть «срединный» – «маленький человек», который «трудится на неруководящей должности «...выучился, были большие надежды, но они не оправдались: никакого особого облома, а просто заедает жизнь» [3, с. 138].

Мы понимаем под типом «маленький человек» ряд персонажей, которые объединены следующими общими признаками: низкое социальное положение,

которое определяет их психологию, общественное поведение (приниженность, соединенная с ощущением острой социальной несправедливости); бедность, незащищенность, что в совокупности порождает страх перед жизнью; герой не примечателен, не обладает особыми талантами; безынициативен, если и проявляется его бунтарский дух, то, как правило, это не приводит к изменению сложившейся ситуации.

Выделенные критерии интересно преломляются в образе главного героя романа Р.В. Сенчина «Дождь в Париже» – Андрея Топкина, провинциала, решившего изменить собственную жизнь и посмотреть Париж, о котором мечтал с детства. Читатель, однако, получает возможность ретроспективно увидеть бытие персонажа в целом. В пространстве текста возникают дополнительные линии и ходы, например, А.В. Татаринцов в статье отмечает, что герой, «формально пребывая во Франции, путешествует исключительно по собственным воспоминаниям» [6, с. 200].

Стоит отметить, что герой оставляет многие дела и начинания незаконченными. Нельзя сказать, что Топкин занимает низкое социальное положение: он работает фотографом, установщиком стеклопакетов, причем отмечается, что занятие это прибыльное: «В этом году в преддверии празднования столетия единения Тувы и России, таких заказов было особенно много» [3, с. 187]. Одновременно Андрей понимает бесперспективность, формальность работы: «До старости ведь не будешь их ставить» [3, с. 12].

Топкин не беден, но скорее неустроен. В традиции классики следствием бедности является страх перед жизнью, у героя он вытеснен страхом перед одиночеством и пустотой повседневности. Любовь женщин, сын не могут избавить его от чувства потерянности, поскольку Андрей холоден душой. Уезжают его друзья, близкие, он же остается в Кызыле: «Значит, вы уехали, а я остался» [3, с. 369]. Как отмечает А.С. Степанова, Кызыл – это «константа» в жизни Топкина [5, с. 19]. Отец Топкина был офицером, маленький Андрюша тоже мечтал им стать, но «позже притягивали шоферы огромных грузовиков, летчики. В юности как-то уже никем не хотел стать, выбирал, но вяло, *словно не его судьбы это решалось*» [3, с. 186]. Отсутствие стремления взять судьбу в свои руки, любви к делу только подчеркивают заурядность героя.

Последний критерий в традиции классики – безынициативность «маленького человека» – доминирует и в образе современного персонажа. Герой Сенчина, в отличие от литературной традиции, обладает всем, чтобы реализовать себя, но каждую возможность он как по инерции не может, да и не хочет использовать. Топкин мог уехать в Эстонию с родителями или уехать к семье в Бобров, но и путешествия его не привлекают, кроме сказочного путешествия в Париж. Однако вместо того, чтобы насладиться городом мечты, герой предпочитает пять дней пить в гостиничном номере и вспоминать прошлое. Как отмечает Н.В. Ковтун, «алкоголь в этой ситуации только усиливает чувство растерянности и бессилия, спутывает мысли, попойка завершается тяжким похмельем, тупиком» [1, с. 282].

В отличие от традиционного «маленького человека», кроме существовавших возможностей изменить судьбу, у героя Сенчина есть высокая степень рефлексии: он вспоминает жизнь, но словно боится сделать выводы. Топкин красив внешне: девушки у него не переводились («как на конвейере»). «Маленький человек» в традиции классики вызывает сочувствие (как Самсон Вырин), герой Сенчина – нет, потому что не способен к поступку. Спонтанная поездка в Париж – *своеобразный бунт*. Герой понимает, что живет однообразно, не управляет своей жизнью, его поступки скорее являются реакцией на сложившиеся обстоятельства, однако начать действовать он не может (как и традиционный «маленький человек»), поэтому бунтарский порыв не приводит к изменениям в судьбе.

Следовательно, удел «маленького человека» в современной литературе: «неполнота жизни, невозможность состояться и найти себя» [4, с. 166], возвращение в прошлое, понимание его исчерпанности, нежелание наступления Будущего, в котором ему места нет. «Маленький человек» настоящего – надломленный персонаж, «мучительно ищущий свой удел» [2, с. 14]. Пожалуй, принципиальное отличие маргинала-современника от прежних представителей типа в том, что ему никак не сопереживает автор, что было априори для русской художественной традиции.

Библиографический список

1. *Ковтун Н.В.* In vino veritas, или об особенностях винопития в Кызыле и Париже (версия Р. Сенчина) // MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES. 2023. № 103. С. 271–287.
2. *Ковтун Н.В.* Современная литература в поисках героя времени // Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков. М.: Флинта, 2022. 260 с.
3. *Сенчин Р.В.* Дождь в Париже. М.: АСТ, 2021. 416 с.
4. *Синякова Л.Н.* От нулевых к двадцатым: герой Романа Сенчина в меняющемся мире (характерологические константы и контекстные переменные) // Н. Ковтун. Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков. Красноярск, 2022. С. 165–177.
5. *Степанова А.С.* Проблема самоидентификации главного героя в романе Р.В. Сенчина «Дождь в Париже» // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология. 2021. № 7 (50). С. 16–20.
6. *Татаринев А.В., Татаринова О.В.* Романы М. Уэльбека («Серотонин») и Р. Сенчина («Дождь в Париже»): сопоставительный анализ пессимистических платформ // VI Селезневские чтения. 2020. С. 198–202.

РЕЛЯТИВНОСТЬ СТРАДАНИЕ-НЕСЧАСТЬЕ КАК ЭЛЕМЕНТ ПАРАДИГМЫ ГЕРОЯ-ЮРОДИВОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ Е. ВОДОЛАЗКИНА)

THE RELATIVITY OF SUFFERING-UNHAPPINESS AS AN ELEMENT OF THE HOLY FOOL PARADIGM (ON THE MATERIAL OF E. VODOLAZKIN'S PROSE)

Е.А. Лысюк

Е.А. Lysyuk

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

Юродивый, хронотон, релятивность, страдание, «Лавр», «Авиатор», «Соловьев и Ларионов», «Оправдание острова».

В статье рассматривается проблема мироощущения героя-юродивого в прозе Е. Водолазкина, анализируется рациональная составляющая поведения юрода. Выдвигается тезис о том, что в основе бинарности юродивый – общество лежит противопоставление страдание-несчастье. Особое внимание уделяется категории времени, анализируются представленные автором образы юродивых и знаковых ситуаций, связанных с их реализацией.

Holy fool, chronotope, relativity, suffering, “Laurus”, “Aviator”, “Soloviev and Larionov”, “Justification of the Island”.

The article deals with the problem of the attitude of the holy fool hero, an attempt is made to explain the rational component of the fool's behavior. The thesis is put forward that at the basis of the binarity of the holy fool – society lies the opposition of suffering-unhappiness. Particular attention is paid to the perception of the category of time. Regularities are emphasized in the literary texts of E.G. Vodolazkin – characteristic features of the holy foolish and iconic situations presented by the author, related to the realization of images.

Пожалуй, самым известным высказыванием, характеризующим христианский подвиг юродства, является строка из тропаря св. Ксении Блаженной – «безумием мнимым безумие мира обличивши». Действительно, когда речь идет о подвиге юродства, зачастую основная ассоциация, которая возникает как у человека церковного, так и мирского, это безумие, сумасшествие, психическая патология, но патология мнимая. В основном семантическом поле этого слова, даже употребляемого в повседневной речи, доминирует идея притворства, имитации и, порою, пародии. Юродивый изображает человека, нарушающего принятые нормы поведения <...> кроме того, он (или она) не просто скандализирует публику, но и поступает глупо, иррационально или, по крайней мере, странно. При этом уверенность в том, что мы должны оценивать эти поступки, зная, что они совершены мнимым безумцем, заставляет нас искать в поведении предполагаемого святого скрытую мудрость мотивов и благодатность последствий. Другими словами, любой, кто признает в юродивом не просто мошенника,

должен увидеть в его действии некую высшую рациональность, отрицающую и превосходящую рациональность повседневную, «мудрость века сего», которая является одним из главных объектов для осмеяния юродивого [7, с. 270–271].

В постмодернистской литературе, как и в культуре в целом, юродство – единственная актуальная форма святости. Святое, т. е. являющееся Боговым, происходящее от Него, отмеченное Его присутствием, напрямую связано с интериоризацией воли Божьей, формированием внутренних структур человеческой психики, посредством усвоения внешней социальной действительности. Моделируя свое поведение как вызов, провокацию или необъяснимый для мирян поведенческий акт, юродивый привлекает внимание к своей фигуре, зачастую делая это намеренно, вычурно. Так, например, в романе «Лавр» (2012) юродивый Арсений становится проактивным лицом: «... Не произнося ни слова, Арсений ударил снизу по лотку. Калачи дружно спрыгнули с лотка и шлепнулись в августовскую пыль. Прохожие хотели было отряхнуть калачи и взять себе, но Арсений не дал. Изделия калачника Прохора он стал разламывать на мелкие кусочки, пинать ногами и втоптывать в пыль. Когда калачи превратились в комья грязи, Прохор будто бы очнулся» [2, с. 189].

В романе «Соловьев и Ларионов» (2009) герой открыто демонстрирует неповиновение порядкам военного лагеря. В одном из эпизодов генерал вспоминает, как, еще будучи кадетом, саботировал полевые занятия:

«... Вырыв окоп, кадет Ларионов лег в него и закрыл глаза <...>

– Не время отлеживаться, кадет!

Откуда-то сверху, почти из проплывавших над оком облаков на него смотрел офицер.

– Я смертельно устал, – сказал мальчик» [4, с. 170–171].

Иннокентий, герой романа «Авиатор» (2016), окруженный людьми, открывает крышку гроба человека, тревожит могилу: «... Незаметно для других я сделал шаг к гробу и положил руку на полуистлевшее дерево крышки <...> Усилия не понадобилось: крышка легко поднималась. Я еще раз бросил взгляд на окружающих – все по-прежнему наблюдали за укладкой трубы. Одним движением приподнял крышку и сдвинул ее на край гроба. В бьющем сверху луче прожектора стали видны останки человека. Этим человеком был Терентий Осипович. Я узнал его сразу» [1, с. 325].

Парфений и Ксения проявляют милость и сострадание к человеку, устроившему теракт в их доме, что вызывает непонимание других людей:

«... – Мы издали указ о вашем помиловании.

По щеке Леонида прокатилась слеза. Несколько слез прокатилось и по щекам доктора:

– Это просто... Этим вы нас всех просто... обезножили.

Леонид молчал.

– Подобного рода жесты... – доктор Леон громко высморкался. – Теперь он вас точно не взорвет.

– Взорву, – сказал Леонид» [3, с. 153].

Главным направлением рецепции юродства в XIX в., особенно в первой его половине, является его тематизация. «Перестав быть общественно значимым явлением, юродивые стали одной из тем литературы», – отмечает Л. Силард [7, с. 84]. Необходимо еще раз уточнить, что название «герой-юродивый» в данном случае условно: мы имеем дело не с юродивым как со святым подвижником, а с человеком, которого автор называет юродивым, демонстрируя тем самым свое понимание юродства.

На наш взгляд, акт юродского претерпевания в прозе Водолазкина связан с концептом страдания в понимании Т. Горичевой [5]. Страдающий юродивый становится героем, целью которого является акт юродского странствия – установление контакта с максимальным количеством мирян для духовного наставления, прозрения. Встречаемые жители города Пскова («Лавр»); военные: как красные, так и белые («Соловьев и Ларионов»); потомки («Авиатор»); жители Острова («Оправдание острова») – все герои, сталкивающиеся на своем жизненном пути с юродом, несчастны.

Несчастье нельзя путать со страданием. Оно даже противоположно ему. Страдающий не только страдает, но иногда и искупает прошлое. У Несчастливого нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. Страдающие могут преобразовывать свои муки в Крест Христов, и иногда страдание становится чем-то самым высшим и драгоценным, а его противоположность – удовлетворение – самым низким и презренным: «Страдания, Господи, или смерти», – молилась св. Тереза. Несчастье противоположно страданию. Оно тоже не дает удовлетворения, но оно и не приближает к Богу. Напротив, несчастье уводит в полное одиночество <...> разъединяет со всем земным и небесным миром <...> Несчастье означает не-участие. Изоляцию. От смерти Бога и человека перешли к смерти времени и пространства (эстетика, политика философия «исчезновения»), к агонии реальности. В постмодернистском существовании люди не рождаются и не умирают: полу-мертвые и полу-живые, они не переживают со-бытия, не вписаны в историю, не порождаются друг другом, не удивляются встречному. Сегодня люди не смотрят друг на друга. «В аду, говорит св. Макарий Великий, – люди привязаны спинами и не видят лиц друг друга». Мир никогда не был столь точно тесным, малым и скученно-кучным, как сейчас. И в этой тесноте люди-монады закрывают свои последние «окна и двери» [5, с. 18–19].

Только Арсений замечает парадоксальность времени, обращает внимание на агонию реальности, что скрыто от несчастных: «...Арсений видел происходящие на свете события, но отмечал и то, что они странным образом разошлись со временем и больше от времени не зависели. Иногда они двигались одно за другим, как и прежде, иногда принимали обратный порядок. Реже – наступали без всякого порядка, бессовестно путая очередность. И время не могло с ними справиться. Руководить такими событиями оно отказывалось. Тут выяснилось, что события не всегда протекают во времени, сказал Арсений Устине. Порой они протекают сами по себе. Вынутые из времени. Тебе-то, любовь моя, это хорошо известно, а я вот сталкиваюсь с этим впервые» [2, с. 205].

Несостоятельность категории времени осознается аспирантом Соловьевым, пытающимся понять тайну генерала: «...Но отсутствие его одноклассников за партами было зияющим. Оно было как смерть. Хуже смерти, потому что, явственно отсутствуя, его одноклассники где-то (скорее всего, недалеко) симулировали свое существование. <...>

– На чьей стороне автор Тихого Дона? Есть у кого-нибудь на сей счет соображения?

Ни у кого. Они не знают достоверно, на чьей он стороне. И кто, вообще говоря, автор. На учительском столе – классные журналы и учебники. На полке – Раздаточный материал – пухлые папки. Есть ли там папки Живые и Мертвые? Ведется ли школой такой учет?» [4, с. 267–268].

Тема смерти времени и пространства становится одной из центральных в романе «Оправдание острова» (2020), поскольку для утопии характерно переосмысление понятия хронотоп и трактовка субъективной, авторской реальности. В романе, где события происходят в достаточно условном пространстве-времени, целостной структурой время предстает только для Ксении и Парфения, только они осознают его как непрерывное: «...Я бы чувствовал себя чужим, если бы, скажем, перепрыгнул из того времени в это. Если бы у меня, как у хроники, отобрали сто пятьдесят лет. Но ведь все эти годы – вплоть до нынешнего – я прожил, что называется, без перерыва. Понимаю отчего хронисты так боялись, что часть времени затеряется, отчего так ценили непрерывность. Считали каждое царствование, чтобы на пройденном пути не образовалось ни одной пропасти – даже трещины чтобы не было. Иначе нет единства истории, и одна часть твоя там, а другая – здесь. В основном, конечно, там» [3, с. 268].

Стоит отметить, что как бы хронисты и летописцы не прикладывали усилий для сохранения целостности и последовательности, их старания не увенчались успехом – в постмодернистской культуре люди не могут удержать структуру хронотопа, у несчастных нет категорий времени и сопричастности.

Неприкаянность и чуждость существующему миру переживает и другой герой Водолазкина – Иннокентий, он отмечает бережное отношение ко времени человека в прошлом. Герой читает «Повесть временных лет» и удивляется, для чего летописцы упоминают «пустые годы»: «...Я сначала ломал голову – зачем о таких годах упоминать? Потом понял: эти люди боялись потерять даже небольшую частицу времени. Те, кто жили вечностью, особо ценили время. И даже не столько время, сколько его непрерывность, отсутствие дыр. Думали, может быть, что настоящая вечность только и наступает, что после внимательно прожитого времени. И ведь я это тоже чувствовал! Знал, что нельзя выпускать из жизни десятилетия заморозки. И не ошибся» [1, с. 386–387].

Главный герой произведения ищет координаты, в которые можно уловить время. Сначала он стремится осмыслить упущенные годы, пользуясь для этого дневниковыми записями, художественными текстами, свидетельствами очевидцев, затем он же старается возможно дольше уходить от собственных воспоминаний, грозящих катастрофическими последствиями. Стержень текста – трагический

и захватывающий роман персонажа с Хроносом, когда важны не цепь исторических событий, но их личностное переживание, открывающее первосмыслы. В дневниковой записи герой признает неисторичность собственного мышления [6, с. 7]: «...Исторический взгляд делает всех заложниками великих общественных событий. Я же вижу дело иначе: ровно наоборот. Великие события растут в каждой отдельной личности. В особенности – великие потрясения» [1, с. 93].

Отношение к аспекту времени и лежит в основе деления страждущих и несчастных: так, в романе «Авиатор» общество не только не осознает разрушения реальности вокруг (это характерно всем, проживающим в миру), но и относится с равнодушием к чужой утрате: «...Стоит емкость из какого-то особого материала – серебристая, с сотней полированных заклепок. По краям емкости пропитанная клеем вата, как бы наледь, а из днища подается газ, изображающий азотную стужу. Пушистыми хлопьями газ стелется вокруг емкости на полу. Платошу раздевают до трусов и сажают в бочку. Собственно, в этой бочке его едва видно – только голова да плечи. Из-за кадра Платошу спрашивают:

– Что помогло вам продержаться здесь столько десятилетий?

Он достает пачку замороженных овощей и поднимает ее над собой:

– Вот это!

Вся студия валяется от смеха» [1, с. 242].

Таким образом, парадигматическая система черт юрода усложняется релятивностью Страдание-Несчастье. Целью странствия юродивого становятся акт коммуникативного наставления в переломный момент, актуализация человеческого сознания, попытка указать несчастному на его несчастье. Осознание героем-юродивым раскола, разрушения окружающей действительности, пребывание в осколочном, хаотичном мире рационализируют его мнимое безумие, превращают выходку в вразумление, напутствие.

Библиографический список

1. *Водолазкин Е.Г.* Авиатор. М.: АСТ, 2021. 410 с.
2. *Водолазкин Е.Г.* Лавр. М.: АСТ, 2018. 440 с.
3. *Водолазкин Е.Г.* Оправдание острова. М.: АСТ, 2021. 405 с.
4. *Водолазкин Е.Г.* Совсем другое время: роман, повесть, рассказы. М.: АСТ, 2018. 477 с.
5. *Горичева Т.М.* Православие и постмодернизм. Л.: Изд.-во ЛГУ, 1991. 64 с.
6. *Ковтун Н.В.* Ухрония как структурообразующий прием в романе Евгения Водолазкина «Авиатор» // LITERATURA (Rusistica Villnensis). 2018. № 60 (2). С. 76–92.
7. *Силард Л.* «От «Бесов» к «Петербургу»: между полюсами юродства и шутовства. (Набросок темы) // *Studies in Russian Prose*. Stockholm, 1982. С. 80–108.
8. *Штырков С.А.* Юродивый как религиозный тип: рациональность мнимого безумия // Славянская письменность и культура как фактор единения народов России: мат-лы III Всероссийской НПК. Владикавказ, 26–30 мая 2014 г. Владикавказ: Северо-Осетинский гос. ун-т им. К.Л. Хетагурова, 2015. С. 270–278.

ОБРАЗ РУССКОЙ ЖЕНЩИНЫ В РОМАНЕ Г. МАРКОВА «СОЛЬ ЗЕМЛИ»

THE IMAGE OF A RUSSIAN WOMAN IN G. MARKOV'S NOVEL «THE SALT OF THE EARTH»

М.В. Моцаренко

M.V. Motsarenko

Научный руководитель Н.А. Вальянов
Scientific adviser N.A. Valyanov

Образ русской женщины, Георгий Марков, типология женских образов.

Статья посвящена изучению проблемы художественного образа в русской литературе. На материале романа Георгия Маркова «Соль земли» исследуется типология женских образов. В ходе литературоведческого анализа были выявлены индивидуальные и типологические черты персонажей в контексте их сопоставления с традиционными образами русской классической литературы XIX века.

The image of a Russian woman, Georgy Markov, typology of female images.

The article is devoted to the study of the problem of artistic image in Russian literature. Based on the material of Georgy Markov's novel "The Salt of the Earth" the typology of female images is explored. During the literary analysis, the individual and typological traits of the characters were identified in the context of their comparison with traditional images of Russian classical literature of the 19th century.

Георгий Мокеевич Марков (1911–1991) – одна из знаковых фигур в сибирской литературе второй половины XX в. Как отмечают критики и литературоведы, Сибирь является «сквозной темой всего его творчества – художественного, публицистического, литературно-критического» [4, с. 119]. Так, и в романе «Соль земли» ведущим художественным образом является образ Сибири – ее природа и люди.

Второй роман Г. Марков пишет с 1954 по 1960 год. «Соль земли» является продолжением истории семьи Строговых, в которой повествуется о судьбе детей и внуков Матвея Строгова. Одна из магистральных тем в романе – это тема преобразования Сибири – освоения целины, использования ее богатств и недр во благо людей. Нередко критики сопоставляют исследуемое произведение с романом-эпопеей М. Шолохова «Тихий Дон». Представитель актуальной литературы – писатель, критик и публицист Р. Сенчин утверждает: «Сибирские писатели не одно десятилетие пытались создать свой «Тихий Дон». Сибирский уклад не менее колоритный, чем казачий, гражданская война была не менее ожесточенной и запутанной, чем на Дону, любовь не менее страстной» [3]. Как нам видится, Г. Маркову удалось воплотить эту идею в жизнь.

Персонажная система романа включает в себя более двадцати семи главных и второстепенных героев, больше трети из которых – женские образы

(Строговы – Анастасия, Дуня и Марина, Ульяна, Софья, Арина, Ксения, Нелида). В этой статье мы попытаемся представить типологию образа русской женщины в романе Г. Маркова «Соль земли» и соотнести с героинями классической литературы XIX в.

Ю.М. Лотман в работе «Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX вв.)» [1, с. 65–72] выделяет несколько типов женских образов в русской литературе. Первый – это «образ нежно любящей женщины, жизнь и чувства которой разбиты» жестокостью общества. Характерные черты, присущие этому типу героини: проявление идеальных чувств, поэтичность натуры, нежность, душевная тонкость. Второй – это «демонический характер». С этим типом связаны нарушение правил, презрение условностей и лжи светского мира. Третий – «женщина-героиня». Главное отличие этого типа – включенность в ситуацию противопоставления героизма женщины и духовной слабости мужчины. В контексте этой типологии можно размышлять о Марине Строговой, в образе которой маркируются черты как нежно любящей женщины, так и женщины-героини. Это связано с тем, что в романе Марина Строгова предстает перед читателем как сильная и независимая натура, но в то же время и глубоко несчастная. Ее личная драма обусловлена разрушением взаимоотношений с Андреем Зотовым – своей первой любовью, от которой она отказалась ради собственной перспективы – продвижения по службе. Однако, добившись успеха на производстве, она теряет возможность быть по-настоящему счастливой, потому как свою жизнь связывает с беспринципным, бесчестным и неблагонадежным человеком – Бенедиктиным, который готов на все ради служебного роста – присвоение статьи, написанной его супругой, по сути, глумление над ней, осквернение ее профессионального таланта. Эпизод, в котором Бенедиктин противоборствует супруге, когда испытывает внутренний страх перед профессором, угодничает перед ним, в полной мере показывает огромную разницу между ними: «Ты не прикидывайся, Марина, дурочкой. Ты все великолепно понимаешь. Тебе так же, как и мне, прекрасно известно, что все в жизни решают люди, а поскольку это так, надо уметь с людьми строить отношения. – Извини! Пресмыкаться и угодничать перед Великановым я не буду! – выкрикнула Марина» [2, с. 118]. Марина относится к типу женщины-героини, потому что она твердо уверена в своей правоте и стоически выдерживает натиск профессора и своего мужа, который к нему примкнул. Бенедиктин же, напротив, проявляет духовную слабость, боясь оказать сопротивление своему начальнику. Однако индивидуальные черты образа Марины, которые идут вразрез с типом «нежно любящей женщины» и «женщины-героини» – это ее самостоятельность, независимость, целеустремленность, словом, все главные черты эмансипированной женщины: Марина, несомненно, нацелена на повышение уровня собственного образования, стремится к карьерному продвижению на производстве – она точно знает, чего хочет и твердо стоит на своей позиции. Иными словами, в образе Марины Строговой мы находим как типологические черты, так и черты индивидуальные, присущие только этому образу.

Появление еще одной типичной и особенно русской женщины второй половины XIX в. обязано И.С. Тургеневу, благодаря которому рождается новый тип, – тип «тургеневской девушки», продолжающий «поле Татьяны» (от Татьяны Лариной в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»). «Тургеневская девушка» – это девушка со сложной судьбой, необычным, изменчивым темпераментом. Страстным, пылким характером, глубоким внутренним миром. Если с ней случается любовь, то она отдается ей полностью. Такой девушке свойственны нравственная чистота и искренность. Она натура противоречивая и непостоянная, также сильная и незаурядная личность, готовая к самопожертвованию. Черты этого типа наблюдаются в Софье Великановой, единственной любовью которой является Алексей Краюхин. Ради него она – городская девушка, модница – поехала в тайгу, только чтобы быть с человеком, в которого влюблена. Нравственная чистота и искренность выражаются во взаимоотношениях с Бенедиктиным, который, будучи женатым на Марине Строговой, проявляет к ней интерес и симпатию только лишь как к дочери профессора. Софье хотелось «откровенно рассказать Марине о приставаниях Бенедиктина, но, взглянув на нее, она сдержалась... и Софья поняла, что ей и без того горько» [2, с. 221]. Они подруги, но ни одна из них не жертвует дружбой ради собственной выгоды. Добровольный отказ от взаимоотношений с возлюбленным, по сути, свидетельствует о саможертвовании Софьи, которая понимает, что Бенедиктин связан семейными узами с другой женщиной. И в этом образе проявляются черты самодостаточной женщины – честь, достоинство, благородство характерны для этой героини. София не лишена нравственности, она всего добивается самостоятельно несмотря на то, что ее отец – профессор – смог бы реализовать потенциал дочери.

К типу «тургеневской девушки» можно отнести и Ульяну Лисицыну. «Тургеневские девушки» на первый взгляд «неприметные и тихие, обладали сильным характером и стойким духом. Были готовы пожертвовать собой ради правого дела» [5, с. 40] – именно такой в романе и предстает Ульяна. Как и Софья, она влюблена в Алексея. Внешне героиня уступает городской моднице, однако ее превосходство – в характере. Тайга воспитала девушку сильной и смелой, готовой постоять за себя. Поэтому Ульяна берет на себя ответственность быть проводником ученых в тайге, чтобы стать полезной в общем деле, помочь развитию таежного промысла. Но показательнее всего ее самоотверженная помощь в любых делах Алексею Краюхину: «и он понял, что она готова ради него в огонь и в воду» [2, с. 498]. Можно наблюдать схожесть Ульяны с тургеневской Фенечкой, потому как обе они были влюблены в мужчин, которые отличались от них происхождением, социальным положением, что стало внутренним препятствием для женщин.

Итак, Георгий Марков, создавая женские образы в романе «Соль земли», не только наделял их уникальными чертами, но и обращался к ведущим художественным типам, заимствуя традиции отечественной классической литературы. Так, в романе встречаются героини, которые соотносятся с образами «нежно любящей женщины», «женщины-героини», «тургеневской девушки» (Ю.М. Лотман), типологически сходными чертами с Мариной Строговой, Софьей Великановой и Ульяной Лисицыной.

Библиографический список

1. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVII – начало XIX вв.). СПб.: Искусство, 1994. С. 65–72.
2. *Марков Г.* Соль земли: Роман о Строговых. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 672 с.
3. *Сенчин Р.В.* Генерал эпопей // Известия. 2021. URL: <https://iz.ru/1153476/oman-senchin/general-erpei> (дата обращения: 29.10.2023).
4. *Тараторкин Ф.Г.* Сибирский писатель Г.М. Марков: жизнь, книги, документы // Новый исторический вестник. 2012. № 33. С. 119–129.
5. *Часыгова Л.М., Итарова Л.Б.* Образ «Тургеневской девушки» как литературное явление в русской классике // Вестник науки. 2020. Т. 1, № 1(22). С. 38–41.

СВОЕОБРАЗИЕ ХРОНОТОПИЧНЫХ ОБРАЗОВ В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ

THE ORIGINALITY OF CHRONOTOPIC IMAGES IN RUSSIAN ROCK POETRY

А.В. Григорьева

A.V. Grigoreva

Хронотоп, рок-поэзия, интродукция, зачин.

Объектом исследования в статье являются хромотопические образы, анализ которых на базе описательно-функционального метода позволил выявить закономерную связь интродуктивных конструкций, включающих хронос и топос, с идейно-художественной основой произведений на материале текстов рок-поэтов К. Кинчева, И. Кормильцева и В. Цоя.

Chronotope, rock poetry, introduction, beginning.

The object of study in this article is chronotopic images, the analysis of which on the basis of the descriptive-functional method made it possible to identify a natural connection between introductory structures, including chronos and topos, with the ideological and artistic basis of works based on the texts of rock poets K. Kinchev, I. Kormiltsev and V. Tsoi.

Хронотоп в широком смысле – закономерная связь пространственно-временных координат. При литературоведческом анализе учитываются координаты пространства и времени, однако ключевую роль играют восприятие и способы воздействия на него [1; 2; 3]. В современной рок-поэзии хронотоп является важной эстетической составляющей. В исследовании рассматривается способность пространственно-временного единства влиять на многомерность восприятия поэтом мира через его лирического героя.

Особый интерес представляет изучение хронотопа в рок-произведениях. Весомым аргументом в пользу изучения хронотопа в рок-произведениях становится тот факт, что лирический герой является носителем и транслятором идей своего поколения. Учитывая социальную доминанту тематической принадлежности, можно утверждать, что восприятие времени и пространства в рок-произведении открывают картину целостного мира. Хромотопические образы становятся не только условным плацдармом для развития сюжетных линий в рок-произведении, но и зачастую являются идейно-ключевым центром. Художественное расположение материала в тексте напрямую связано с композиционным строем произведения. Экспозиция занимает значимое место в оформлении сюжетного материала. «Внутренний мир» лирического героя раскрывается с первого стиха произведения, который запускает механизм восприятия текста. В качестве исходной точки принимается модель зачина, иными словами, интродукция. Наряду с традиционным анализом хромотопических единиц внутри произведения интерес представляет анализ начальных предложений и строя, входящих в структуру зачина рок-произведений, что, в свою очередь, позволяет доказать значимость хронотопа

на содержательном уровне. Структурно-семантический анализ инициальных фраз произведений рок-поэтов на данном этапе носит экспериментальный характер, что обуславливает новизну исследования. Материалом исследования являются три произведения разных рок-поэтов: В. Цой, К. Кинчев, И. Кормильцев. В текстах произведений данных рок-поэтов интродуктивные конструкции с семантической точки зрения становятся хронотопичными зачинами, формируя идейный центр произведения.

В тексте произведения В. Цоя «Спокойная ночь» развернутый хронотопичный зачин фокусируется на создании образа городского пейзажа в ночное время: «Крыши домов дрожат под тяжестью дней, / Небесный пастух пасет облака./ Город стреляет в ночь дробью огней, / Но ночь сильнее, ее власть велика» [6].

Интродуктивная конструкция выражает психологическое состояние и эмоциональную тональность лирического героя, что коррелирует с последующим развитием основной мысли: противопоставленность города – собирательного образа социума – высшим силам природы, неподвластность природы человеку. Тематическая принадлежность произведения носит философский характер, лирический герой осмысляет способность человека принимать решения или же оставаться покорным в условиях метафорически обыгранного через хронос «ночь» социально-политического дисбаланса, характерного для эпохи конца 80-х гг. XX в. в России: «Я ждал этого времени, и это время пришло:/ Те, кто молчал, перестали молчать./ Те, кому нечего ждать, садятся в седло./ Их не догнать, уже не догнать./ Тем, кто ложится спать – / Спокойного сна./ Спокойная ночь» [6].

Так, инициальные строки зачина рок-произведения носят хронотопический характер, предвосхищающий идейно-содержательный вектор всего лирического текста.

Зачин (или начало, вступление, экспозиция, интродукция) оказывается вводной моделью произведения, которая сигнализирует о своеобразии стихотворной формы и содержания [5, с. 113]. Однако вопрос о границах зачина на данный момент оказывается дискуссионным. В рок-произведении И. Кормильцева «Бриллиантовые дороги» хронотопическая интродукция сообщает реципиенту о месте и времени изображаемой далее ситуации: «Посмотри, как блестят/ Бриллиантовые дороги. / Послушай, как хрустят/ Бриллиантовые дороги» [6]. Синтаксический параллелизм подчеркивает значимость идейной доминанты разомкнутого пространства «дороги», однако лирический хронотоп в данном случае избегает точных деталей. Хронос выражен через предикат, стоящий в побудительном наклонении, во втором лице, настоящего времени.

Зачин стихотворения с хронотопичными вводными формирует и ожидание реципиента. Развернутая метафора «бриллиантовые дороги» отсылает к образам высшего, божественного, мифоэпического, что подтверждается последующим текстом: «Смотри, какие следы оставляют на них боги./ Чтоб идти вслед за ними нужны / Золотые ноги» [6]. Таким образом, инициальные строки вбирают в себя итог целостного лирического наблюдения рок-поэта, вводя в хронотопический контекст.

Хронотопические образы становятся материей произведения, привязкой образа к метафорической плоскости координат времени и пространства. В рок-произведении К. Кинчева «Мама» хронос и топос вынесены в зачин, границы которого, представляется, определены синтаксической конструкцией: «На моей земле видно так повелось, / Все не слава Богу, все не так, как у всех, / То ночами маемся, то засветло пьем, / Стороной взглянуть – и смех, и грех» [6].

Восприятие художественного мира «отталкивается» от обозначения лирическим героем точки «моя земля», дополняемое глагольными формами настоящего времени, которые воплощают идею вневременности, постоянства, неизменности. В ходе развития лирического сюжета, система хроносов дополняется словосочетаниями с этим же значением: «за веком-век», «на стыке эпох». Топос конкретизируется образом «Светлая Русь». Название рок-произведения в данном случае носит не факультативный, что зачастую свойственно лирическим текстам, а облигаторный характер. Хронотоп же формирует восприятие Руси, родины лирического героя, как святого места вне времени и эпохи.

Таким образом, хронотоп, выступающий координирующим элементом во времени и пространстве, является составной частью интродуктивной конструкции произведения. Стоит отметить, что положение хронотопических образов относительно начала произведения во многом определяет его сюжет и восприятие. Маркированное время и пространство в экспозиции произведения формируют тональность, эмоциональную окрашенность текста. Структура рок-произведения приобретает последовательный, линейный композиционный строй постепенного погружения в идейно-содержательную основу.

Библиографический список

1. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.
2. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста (структура стиха). Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
3. *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии XI. Литературоведение. Вып. 209. Тарту, 1968. С. 5–51.
4. *Патроева Н.В.* Зачины с экзистенциальным глаголом ЕСТЬ в русской поэзии XVIII–XX вв.: опыт грамматического и функционально-семантического описания // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Серия: Общественные и гуманитарные науки. 2012. № 7 (128). Т. 1. С. 68–72.
5. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1996, 334 с.
6. Интернет-ресурс с текстами произведений. URL: <https://txt-pesen.ru/russkij-rok.html> (дата обращения: 01.11.2023).

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «СВЯЩЕННАЯ КНИГА ОБОРОТНЯ»

THE IMAGE OF A WOMAN IN V. PELEVIN'S NOVEL "THE SACRED BOOK OF THE WEREWOLF"

К.И. Камалетдинова

K.I. Kamaletdinova

*Научный руководитель Т.А. Загидулина
Scientific adviser T.A. Zagidylna*

Образ женщины, оборотни, мифология, В.О. Пелевин, постмодернизм.

Исследование посвящено трансформации образа главной героини в романе В.О. Пелевина «Священная книга оборотня». Анализ осуществляется в рамках мифопоэтического подхода. В процессе разработки проблемы выявлены значимые элементы образа женщины – ее двойственность, способность к созданию второй реальности. Кроме того, в статье продемонстрированы механизмы изменения онтологического статуса персонажа и рассмотрены причины этих трансформаций.

Image of a woman, werewolves, mythology, V.O. Pelevin, postmodernism.

The study is devoted to the transformation of the image of the main character in the novel by V. O. Pelevin "The Sacred Book of the Werewolf". The analysis is carried out within the framework of the mythopoetic approach. In the process of developing the problem, significant elements of the image of a woman were identified – her duality, the ability to create a second reality. In addition, the article demonstrates the mechanisms for changing the ontological status of a character and discusses the reasons for these transformations.

Цель исследования – анализ образа женщины в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня». Мы рассмотрим механизмы конструирования образа древней лисы-оборотня А Хули, помещенной в современность. Кроме того, мы проследим, как трансформировалась героиня на протяжении романа: от элитной эскортницы, которая живет ради вечной красоты и юности, пусть и используя для этого сверхчеловеческие силы, до женщины, познавшей истинную любовь и таким образом вышедшей за пределы собственной сущности.

Творчество В.О. Пелевина 1990-х – начала 2000-х гг. отмечено интересом к буддизму, практически во всех его текстах присутствуют отсылки к восточной философии. С. Гурин отмечает, что «в его текстах происходит смешение концепций и методов из нескольких направлений буддизма – тибетского и дзэн-буддизма» [2]. Автор однажды заметил, что стал интересоваться буддизмом и другими религиями еще ребенком [4].

В 2004 г. В.О. Пелевин опубликовал роман «Священная книга оборотня», который затронул такие важные для рубежа эпох темы, как религия, мифология, поиск смысла в жизни и самоопределение человека. Роман состоит из множества символических отсылок, что характерно для художественного метода, в рамках

которого творит автор-постмодернист. В романе «Священная книга оборотня» один из главных мифологических мотивов – это мотив оборотничества.

Оборотни – инфернальные существа, способные превращаться из человека в животное, на протяжении многих столетий привлекают внимание писателей и читателей. Образ оборотня в некотором смысле универсален для разных типов культур, однако неизменной остается двойственность и пограничность, лиминальность, присущие персонажу. В китайской и японской культурах есть свой злокозненный оборотень – лиса-кицунэ. Она любит оборачиваться красивой девушкой и отправляться на поиски подходящего мужчины. Цена за знакомство с кицунэ – здоровье или жизнь [3].

Согласно китайской мифологии, «чем старше животное, тем большей силой оно может обладать» [1, с. 49]. А Хули, будучи двухтысячелетней лисой-оборотнем, красивая женщина, и разница лишь в том, что ее внешность с течением лет не меняется, ей на вид лет четырнадцать, зато примерно раз в пятьдесят лет она предъясвляет людям “новый симулякр души”» [5, с. 3]. Она интеллектуальна, начитана и с удовольствием занимается самообразованием. Проживает в гламурной Москве «нулевых» и зарабатывает элитным эскортом: «Мне от людей вообще ничего не нужно, кроме любви и денег» [5, с. 10]. У нее нет ни половой принадлежности (хотя внешне она женщина), ни репродуктивной способности, что как бы обозначает признак времени – постсоветская молодая женщина в стране, на время утратившей ориентиры, как бы утрачивает свой онтологический статус, «забывает» о своем предназначении. Сексом с клиентами она не занимается, поскольку ей достаточно наводить на них морок: пока те погружаются в самые волнующие фантазии, лисица может спокойно читать книжки. Одновременно с этим А Хули понимает, что наведение морока – это не исключительно ее способность, потому что у женщин это получается даже лучше: «Надо же, выдать сделанную из мяса машину для размножения за дивный весенний цветок, достойный драгоценной оправы, – и поддерживать эту иллюзию не минуты, как мы, а годы и десятилетия, и все это без всякого хвостоприкладства» [5, с. 29]. То есть в некотором смысле женщины тоже владеют способностью к оборотничеству, только «женщина руководствуется инстинктом, а лиса разумом» [5, с. 35]. Таким образом автор подчеркивает двойственную природу женщины, близость ее с оборотнем.

Наиболее значимая деталь в образе главной героини – лисий хвост. Хвост – важный орган оборотня, антенна, создающая наваждения и погружающая людей в транс. Хвост и манипуляции с ним в пространстве художественного текста также подчеркивают двойственность героини, но в этом случае двойственность распространяется за пределы тела, женщина-оборотень способная трансформировать реальность, создавать иллюзию.

Роман с Сашей Серым зарождает в сердце главной героини любовь, которая, по мнению А Хули, придавала смысл всему в жизни: «В любви начисто отсутствовал смысл. Но зато она придавала смысл всему остальному»; «Любовь

и была ключом, который я не могла найти» [5, с. 117]. Именно познав любовь, героиня может по-настоящему трансформироваться – войти в радужный поток, постичь счастье.

Для главной героини любовь становится тем ориентиром, который заставляет ее вспомнить о подлинной сущности и миссии: «Но каждый из нас может изменить себя, выйдя за собственные пределы. В этом и смысл выражения „сверх-оборотень” – тот, кто вышел за свои границы, превзошел себя» [5, с. 112].

Именно любовь оказывается для героини «ключом» к пониманию сути вещей и мира, который она искала две тысячи лет: «Мир, который мы по инерции создаем день за днем, полон зла. <...> Любовь имеет совсем другую природу, и именно поэтому ее так мало в нашей жизни. Вернее, наша жизнь такая именно потому, что в ней нет любви» [5, с. 122].

Таким образом, мифологическая основа, постмодернистская ирония, игра, характерные для творчества В.О. Пелевина, парадоксальным образом не препятствуют прямой трактовке образа главной героини. По ходу сюжета происходит трансформация характера: сюжетным стержнем становится обретение свободы через любовь. Инфернальная природа героини в этом смысле – маска, «перевертыш»: оборотень-женщина и женщина-оборотень сливаются, что позволяет говорить о том, что Пелевин размышляет о женской природе вообще и приходит к выводу, что женская природа двойственна и двойственность эта преодолевается лишь истинным чувством.

Библиографический список

1. *Алимов И.* Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая. СПб.: Наука, 2008. 282 с.
2. *Гурин С.* Пелевин между буддизмом и христианством. 2020 URL: <http://www.pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html> (дата обращения: 12.11.2023).
3. *Жаворонкова Е.* Оборотни в фольклоре и литературе. 2022. URL: <https://darkermagazine.ru/page/oborotni-v-folklore-i-literature> (дата обращения: 11.11.2023).
4. *Кропывьянский Л.* Интервью с Виктором Пелевиным. 2011. URL: <http://www.pelevin.nov.ru/interview/o-bomb/1.html> (дата обращения: 10.11.2023).
5. *Пелевин В.О.* Священная книга оборотня. М.: Эксмо, 2004. 381 с.

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ

РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ИНТЕЛЛЕКТА НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

DEVELOPMENT OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN LITERATURE LESSONS

Н.В. Уминова

N.V. Uminova

Эмоциональный интеллект, методика преподавания литературы, этапы урока литературы, мотивация к изучению художественного текста, метапредметность.

В статье дается обоснование важности развития эмоционального интеллекта как метапредметного результата. Описаны приемы развития эмоционального интеллекта на разных этапах урока литературы. Используется описательный метод (обзор опыта учителей-практиков по исследуемой проблеме) и экспериментальный (собственный опыт). Результатом является доказательный вывод как о традиционных методических истоках процесса формирования эмоционального интеллекта на уроках литературы, так и об обогащении методической базы за счет современных междисциплинарных форм (литература – психология).

Emotional intelligence, methods of teaching literature, stages of a literature lesson, motivation to study a literary text, meta-subject.

The article substantiates the importance of the development of emotional intelligence as a meta-objective result. The methods of developing emotional intelligence at different stages of the literature lesson are described. It is used as a descriptive method (review of existing experience on the problem under study) and experimental (own experience). The result is an evidence-based conclusion about the traditional methodological origins of the process of forming emotional intelligence in literature lessons, and the enrichment of the methodological base due to modern interdisciplinary forms (literature – psychology).

Понятие «эмоциональный интеллект» имеет межпредметный характер. В пространство литературного школьного образования оно пришло из психологии: в начале 1990-х гг. XX в. термин был введен американскими учеными (Петер Саловой и Джон Майер), далее была разработана теория эмоционального интеллекта, описана его структура, предложены методики его измерения.

В энциклопедическом словаре «Психология общения» дано следующее определение: «понятие обозначает уровень развития, рефлексирования и использования эмоциональной сферы человека; в более детальном описании это: а) осознание и понимание своих эмоций; б) умение контролировать их влияние на внутренние процессы, внешнее выражение и поведение; в) умение чувствовать эмоциональные переживания других людей, сопереживать и откликаться на них; г) умение строить взаимоотношения при общении; д) умение использовать эти данные для достижения жизненных целей» [5].

В системе школьного литературного образования понятие «эмоциональный интеллект» начинает использоваться с момента обоснования метапредметности как базовой основы современного урока. В Федеральной рабочей программе

(основного общего образования и среднего общего образования), созданной Институтом стратегии развития образования, в перечень регулятивных учебных действий (метапредметные результаты) включено понятие «эмоциональный интеллект» с описанием следующих результатов:

- развивать способность различать и называть собственные эмоции, управлять ими и эмоциями других;
- выявлять и анализировать причины эмоций; ставить себя на место другого человека, понимать мотивы и намерения другого, анализируя примеры из художественной литературы; регулировать способ выражения своих эмоций;
- осознанно относиться к другому человеку, его мнению, размышляя над взаимоотношениями литературных героев; признавать свое право на ошибку и такое же право другого;
- принимать себя и других, не осуждая; проявлять открытость себе и другим; осознавать невозможность контролировать все вокруг [7, с. 20].

При этом в программе прописана и динамика развития эмоционального интеллекта к 10–11 классу, поскольку, если в среднем звене больше внимания уделяется пониманию собственных эмоций, то в старшем акцент ставится на понимании других людей:

- принимать мотивы и аргументы других при анализе результатов деятельности, в том числе в процессе чтения художественной литературы и обсуждения литературных героев и проблем, поставленных в художественных произведениях;
- признавать свое право и право других на ошибки в дискуссиях на литературные темы;
- развивать способность понимать мир с позиции другого человека, используя знания по литературе [8, с. 17].

Несмотря на введение понятия «эмоциональный интеллект» в систему литературного образования в XXI в., приемы, развивающие эмоциональную сферу, активно использовались традиционной методикой. М.А. Рыбникова в книге «Очерки по методике литературного чтения» [6] в описании уроков, в представлении системы письменных работ обозначает принцип активизации личных впечатлений учащихся, живых эмоций в освоении литературного материала. Н.И. Кудряшев в разработанной типологии уроков выделил особый вид: урок художественного восприятия, который и предполагает первичность эмоционального переживания [2]. В.Г. Маранцман, считавший литературу предметом эстетического цикла, уделял большое внимание межпредметным связям (музыка, живопись, театр), активизирующим эмоциональную составляющую, и выявлению восприятия, обозначению в словах своих переживаний, своего отношения к герою. Приведем примеры некоторых вопросов из учебника для 6-го класса под ред. В.Г. Маранцмана.

Что вызывает радость и что – сочувствие и тревогу в картинах, нарисованных Некрасовым?

Как менялось у вас отношение к пискарю по мере чтения сказки?

Когда, читая сказ, вы испытывали чувство гордости за русского Левшу и когда чувство неловкости за него?

Постарайтесь описать настроение, которое возникло у вас после прочтения рассказа.

Что удивило вас в рассказанной истории? Что смешно и что грустно в рассказе? [3]

Современная методика не отвергает опыт прошлого, а опирается на его завоевания. Между тем новые приемы развития эмоционального интеллекта, перешедшие из области психологии в сферу преподавания литературы, в некотором смысле помогут разнообразить это направление работы учителя, создадут дополнительную мотивацию учащихся к изучению классики (очевидно, что многие старшеклассники увлечены психологией). Представим небольшой обзор приемов (опыт учителей-практиков Л. Арачашвили [1], Л. Постных [4]), направленных на развитие эмоционального интеллекта, использование которых возможно на разных этапах урока литературы.

На этапе мотивации достаточно активно учителями используется прием подбора ассоциаций к определенному слову, образу и пр. (часто работа с заглавием текста). Можно поставить учащимся следующую задачу: в ассоциациях назвать эмоцию. Продуктивным направлением работы считаем сопоставление эмоций. После чтения произведения возможно обсуждение. Вспомните свои эмоции в начале урока, когда прозвучало только название текста. Когда вы слушали (читали) текст, такие же эмоции вы испытывали или нет? (То есть важно следить за динамикой собственного переживания.)

Приведем еще один пример (этап мотивации). Перед изучением стихотворения М.Ю. Лермонтова «Парус» можно показать учащимся репродукцию картины И. Айвазовского «Девятый вал». Спросим: что чувствуете? Страх, тревога, опасность, ужас, азарт, прилив сил. После чтения стихотворения сопоставим названные эмоции с переживаниями лирического героя (сопоставление работает на понимание эмоций другого и на постижение смысла текста, открытие авторской идеи).

Кроме того, на этапе мотивации традиционной является работа с эпитафией (чаще всего подбираются высказывания, имеющие отношение или к личности изучаемого писателя/поэта, или к идейной составляющей произведения). Можно подбирать высказывания, посвященные определенной эмоции, чувству.

Для развития эмоционального интеллекта ученику важно называть, объяснять свои эмоции. Но первичней – их испытать, почувствовать. Этому способствует качественно организованный этап художественного восприятия.

Выявлению восприятия поможет, помимо традиционной беседы, прием «Календарь эмоций». Адаптируем этот психологический прием для урока литературы следующим образом: в верхней части указываем не дни недели, а названия произведений, части текста. В столбик обозначены эмоции (радость, разочарование, грусть, гордость и др.), из которых ученик выбирает свой вариант и объясняет его. Учащиеся часто испытывают затруднения в описании своих чувств, календарь эмоций дает определенные подсказки в названии эмоции. Обозначенный прием возможно использовать и на этапе анализа, если мы ставим задачу учащимся – определить переживания, эмоции героев произведения (в этом случае

в верхней части таблицы будут обозначены герои произведения). Таким образом, прием «Календарь эмоций» можно использовать как для выявления собственных эмоций, так и для анализа переживаний других людей (в нашем случае героев).

Более сложный характер аналитической работы, чем календарь эмоций, имеет составление карты эмпатии литературного героя. Учащимся нужно самостоятельно (без слов-подсказок) определить спектр внутренних переживаний персонажа. Продуктивной такая работа кажется в старшей школе, в случае с неоднозначными, противоречивыми героями: Печорин, Раскольников, Григорий Мелехов (в том числе составление карты эмпатии подводит к пониманию внутреннего конфликта героя).

Важную роль в направлении работы по развитию эмоционального интеллекта играет этап рефлексии, при этом эмоциональный тип рефлексии, при котором ученики фиксируют свое эмоциональное состояние в разных формах (выбор смайликов, карточек определенного цвета – «Букет настроения», «Дерево чувств» и др.).

Как вариант домашнего задания может быть предложено ведение эмоционального читательского дневника (вариация приема «Календарь эмоций»): по ходу чтения на полях книги или на стикерах ученики фиксируют свои эмоции.

Таким образом, деятельность по развитию эмоционального интеллекта учащихся на уроках литературы многообразна: она включает как традиционные методические формы, так и новые приемы, заимствованные из психологической области знаний. Использовать их уместно на любом этапе урока. Все они направлены на осознание своей эмоциональной сферы и понимание эмоций других людей.

Библиографический список

1. *Арачашвили Л.Г.* Метапредметность как основа современного урока. URL: <https://yandex.ru/video/preview/6679799550329540603> (дата обращения: 10.11.2023).
2. *Кудряшев Н.И.* Взаимосвязь методов обучения на уроках литературы: пособие для учителя. М.: Просвещение, 1981. 190 с.
3. *Литература. 6 класс.* Учебник для общеобразовательных учреждений: в 2 ч. / под ред. В.Г. Маранцмана. М.: Просвещение, 2008. Ч. 2. 304 с.
4. *Постных Л.В.* Приемы для развития эмоционального интеллекта на уроках литературы. URL: <https://urok.1sept.ru/articles/692845> (дата обращения: 10.11.2023).
5. *Психология общения: энциклопедический словарь* / под общ. ред. А.А. Бодалева. М.: Когито-Центр, 2011. 598 с. URL: https://sharlib.com/read_240899-41 (дата обращения: 10.11.2023).
6. *Рыбникова М.А.* Очерки по методике литературного чтения: пособие для учителя. М.: Просвещение, 1985. 288 с.
7. Федеральная рабочая программа основного общего образования. URL: https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/02_ФПП_Литература_5-9-классы.pdf (дата обращения: 10.11.2023).
8. Федеральная рабочая программа среднего общего образования. URL: https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/02_ФПП-Литература-10-11-классы.pdf (дата обращения: 10.11.2023).

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УЧЕБНЫХ ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ УЧАЩИХСЯ

USE OF MODERN EDUCATIONAL TECHNOLOGIES IN RUSSIAN LITERATURE CLASSES AS ONE OF THE MEANS OF INCREASING STUDENTS' MOTIVATION

Е.А. Гришечкина

E.A. Grishechkina

Современные технологии обучения, методы, интеллект-карта, современный урок.

В статье описаны наиболее эффективные технологии, методы, формы, которые повышают уровень мотивации обучающихся на учебных занятиях по русской литературе. Особое внимание уделяется технологии развития критического мышления, интерактивным методам. Раскрываются мотивационные возможности учебного занятия, указаны психолого-педагогические особенности современного урока русской литературы.

Modern teaching technologies, methods, mind map, modern lesson.

The article describes the most effective technologies, methods, and forms that increase the level of motivation of students in Russian literature classes. Particular attention is paid to the technology of developing critical thinking and interactive methods. The motivational possibilities of the educational lesson are revealed, the psychological and pedagogical features of the modern Russian literature lesson are indicated.

В современном мире педагоги сталкиваются со многими трудностями, среди которых особое место занимает проблема низкой учебной мотивации обучающихся. Проблемам формирования и развития мотивации посвящено большое число работ зарубежных и отечественных ученых (Л.И. Божович, Т.А. Матис, А.К. Маркова, Л.М. Фридман, И.Ю. Кулагина и др.).

Постоянное внимание к деятельности обучающегося повышает его мотивацию обучения: готовность включаться в активные формы учебной работы и действовать самостоятельно, интерес и стремление к работе при решении проблем, рефлексия значимости получаемых знаний и умений для практической деятельности, способность оценивать ее результаты и предвидеть последствия поступков [2, с. 48].

В рамках личностно ориентированного обучения можно выделить следующие современные технологии: проектную технологию, технологию развития критического мышления, обучение в сотрудничестве. На помощь преподавателю и учащимся приходят современные компьютерные технологии, позволяющие создавать визуальные образы, на учебных занятиях по русской литературе используются: урок-проект, французская мастерская, литературное кафе, литературный салон, конференция, круглый стол и т. д.

Если говорить о методе проектов как о педагогической технологии, то эта технология включает в себя совокупность исследовательских, поисковых, проблемных методов, творческих по сути [6, с. 67].

Интерактивные техники и формы занятий реализуют цели личностно ориентированного обучения. Такие нетрадиционные формы организации познавательной деятельности учащихся, как дискуссии, разнообразные игры, стали нормой в практике многих преподавателей. Смысл интерактивных методов складывается из дефиниций понятий «интерактивный» (интеракция) и «метод». Поэтому интерактивные методы мы определяем как способы целенаправленного усиленного межсубъектного взаимодействия педагога и учащихся по созданию оптимальных условий своего развития [3, с. 5]. Так, при изучении творчества писателей эффективно применять метод «Мозаика». Например, при изучении биографии А.А. Ахматовой создаются творческие группы: 1 группа – детство поэта, 2 группа – учеба, начало творчества; 3 группа – зрелое творчество, сборники стихотворений: «Вечер», «Четки», «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini», «Тростник», «Седьмая книга»; 4 группа – трагические страницы в биографии поэта; 5 группа – последние годы жизни поэта. Метод «Работа с понятиями» целесообразно применять на учебных занятиях по русской литературе. Назначение метода – развитие сознания, осмысление, рефлексия, «проживание» учащимися понятий, ценностных ориентаций, правил поведения в процессе смыслов творчества, создание каждым участником педагогического процесса своего смысла того или иного понятия, обогащение имеющегося смысла, обмен смыслами [3, с.116]. Для реализации данного метода преподаватель предлагает учащимся дать определение нравственного понятия (ценности), подобрать сходные понятия (ценности), противоположные понятия (ценности), выявить преимущества рассматриваемого качества (понятия, ценности). Учащимся помогут такие вопросы: чем это качество (ответственность) особенно ценно? Что имеют люди, обладающие этим качеством? Необходимо ли это качество человеку? Почему? Что может случиться с Вами, если Вы не будете обладать этим качеством? Какие преимущества дает человеку владение этим качеством? Работа учащихся в творческих группах: 1 группа рассматривает нравственное понятие «любовь», 2 группа – ценность «патриотизм», 3 группа – понятие «вера», 4 группа – понятие «сострадание», 5 группа – «толерантность». На учебном занятии по изучению творчества И.С. Тургенева обучающимся можно предложить задание заполнить данную хронологическую таблицу, выделив главные этапы жизни и творчества писателя И.С. Тургенева [4, с. 22–23].

№	Этапы жизни и творчества	Даты
1		28 октября (9 ноября) 1818
2	Обучение в частном пансионе в Москве	
3	Начало обучения в Московском университете	
4		1834
5		1838–1841
6	Возвращение в Россию	
7	Сближение с В. Г. Белинским. Знакомство с П. Виардо	
8		1847
9	За статью-некролог о Гоголе	
10	Напечатан роман «Отцы и дети»	
11		1877–1882
15		2 августа 1883

Сервис LearningApps.org позволяет создавать интерактивные кроссворды на занятиях по русской литературе, что способствует повышению мотивации обучающихся. Методы и приемы технологии развития критического мышления способствуют созданию условий для творческой самореализации обучающихся. Рефлексивный этап учебного занятия позволяет учащимся осознать решение учебных задач и провести самооценку учебной деятельности. На данном этапе уместен прием «Синквейн».

Литература.

Русская, художественная.

Воспитывает, помогает, вдохновляет.

Пополняет наш багаж знаний.

Культура.

Обширными мотивационными возможностями обладают такие составляющие учебного занятия, как содержание учебного занятия, методы и средства обучения, организационные формы и стиль взаимодействия преподавателя и учащегося [7, с. 64].

Рассмотрим их подробнее.

1. Обращение к личному опыту учащихся при постановке цели и задач.

2. Использование педагогом эффективных мотивировок при выполнении учебных заданий. Важно акцентировать внимание учащихся на значении изучаемого учебного материала для них самих и будущей жизни: «Если вы этому научитесь, то сможете...» и т. п.

3. Разнообразие форм и методов обучения. Внедрение в учебный процесс инновационных технологий.

4. Разнообразие форм организации взаимодействия учащихся и педагога на учебном занятии. Успевающие учащиеся предпочитают индивидуальные задания, фронтальную работу, а слабоуспевающие учащиеся предпочитают работать в микрогруппах [5, с. 43].

5. Привлечение учащихся к оценочной деятельности. Имеется в виду использование взаимооценки и самооценки выполненных заданий.

6. Стиль взаимодействия учителя и учащегося. Современные отношения обучающихся и обучаемых должны соответствовать требованиям педагогики сотрудничества. Домашнее задание лучше задавать дифференцированно: кому-то прочитать материал, кому-то подготовить рисунок [7, с. 66].

Программа iMind Map позволяет пользователям создавать интеллект-карты. Интеллект-карты, или mind maps (mind – «ум», maps – «карты», то есть карты ума, ментальные карты), представляют собой графический инструмент выражения мыслей. Данная технология организации мышления и запоминания информации была разработана в начале 1970-х гг. XX в. британским психологом Тони Бьюзеном [8]. Интеллект-карты можно создать по биографии писателей, по лирике поэтов. Являясь одним из самых распространенных сегодня инструментов документирования мыслей, интеллект-карты весьма эффективны и в работе по развитию умственной деятельности учащихся. Обучающиеся осуществляют

репрезентацию имеющихся у них и обобщенных в виде ключевых слов и словосочетаний знаний, применяя целый спектр мыслительных операций и познавательных действий: анализ, синтез, классификацию, обобщение, понимание, оценку и др. Здесь проявляется тесная взаимосвязь таких познавательных процессов, как память, мышление, речь и воображение [1, с.127].

Современный урок русской литературы как неотъемлемый компонент системы личностно ориентированного образования имеет ряд психолого-педагогических особенностей. К ним относятся: создание на занятиях ситуации успеха, обеспечение обратной связи в процессе обучения русскому языку, развитие познавательных (интеллектуальных) способностей учащихся. В силу содержания предмета «Русская литература» и задач ее преподавания учитель-словесник ориентирует учащихся на национальные и культурные приоритеты.

Таким образом, в работе по формированию мотивации обучающихся на занятиях по русской литературе важно учитывать возрастные особенности учащихся, внедрять современные образовательные технологии, учитывать стиль взаимодействия преподавателя и учащегося.

Библиографический список

1. *Алейникова О.С.* Интеллект-карты как средство визуализации мышления учащихся на уроках русского языка // *Веснік ВДУ.* 2020. № 3. С. 124–131.
2. *Ефремова Н.Ф.* Мотивационный аспект независимого оценивания достижений обучающихся // *Педагогика.* 2018. № 3. С. 47– 52.
3. *Кашилев С.С.* Интерактивные методы обучения: учеб.-метод. пособие. 2-е изд. Минск: ТетраСистемс, 2013.
4. *Лобан М.Г.* Русская литература. 10 класс. Дидактические и диагностические материалы (базовый и повышенный уровни): пособие для учителей учреждений общ. сред. образования с бел. и рус. яз. обучения. Мозырь: Выснова, 2021. 99 с.
5. *Медведская Е.И.* Не хочу учиться! Приемы управления учебной мотивацией школьников // *Выхаванне і дадатковая адукацыя.* 2017. № 8. С. 39–43.
6. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования: учеб. пособие для студ. пед. вузов и системы повыш. квалиф. пед. кадров / под ред. Е.С. Полат. М.: Академия, 2000.
7. *Обухович Ю.Д.* Современные подходы в работе с неуспевающими и низкомотивированными учащимися // *Адукацыя і выхаванне.* 2016. № 2. С. 61–67.
8. *Бьюзен Т., Дж. Г. Вуд.* Карты памяти: уникальная методика запоминания информации. М.: Росмэн, 2007. 326 с.

СТИХОТВОРНЫЕ ФОРМЫ НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ КАК АКТУАЛЬНЫЙ ПОДХОД К ПОСТИЖЕНИЮ ЛИРИКИ ШКОЛЬНИКАМИ

POETIC FORMS IN THE LITERATURE LESSON AS AN ACTUAL APPROACH TO THE COMPREHENSION OF LYRICS BY SCHOOLCHILDREN

А.Е. Фадеева

A.E. Fadeeva

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

Лирика, подростки-читатели, стихотворные формы, хокку, акростих, буриме.

В статье предложено описание способов создания на уроках собственного стихотворчества школьников в следующих жанрах: буриме, акростих, хокку. В качестве образца рекомендуется рассмотреть стихотворения современных писателей.

Lyrics, teenage readers, poetic forms, haiku, acrostic, burime.

The article offers a description of ways to create schoolchildren's own poetry in the genres of burime, acrostic, haiku during lessons. As a sample, it is recommended to consider poems.

У большинства подростков отсутствует мотивация к изучению лирических текстов. С детства ребенок включен в мир интернет-пространства, где визуализация выходит на первый план, а текст отодвигается на второй, поэтому необходимо при изучении лирики, где текст первичен, использовать эффективные способы привлечения внимания юных читателей к лирическим произведениям. Один из таких способов – работа со стихотворными формами. О них подробно написал Н. Шульговский в книге «Занимательное стихосложение», где предлагает научиться сочинять «прикладные» стихотворные формы юным читателям. Исследователь считает, что прежде всего нужно дать понять подросткам, что такое творческое задание может им пригодиться в будущем [5, с. 54].

По мнению В.Г. Маранцмана, лирика воспринимается обучающимися неодинаково. Так, в 4–6 классах они более восприимчивы к лирической поэзии, чем в 7–8. Причина заключается в наступлении подросткового возраста. В старшей школе интерес к лирике у большинства учеников находится на высоком уровне.

Мы предлагаем для активизации интереса к лирике знакомить обучающихся с редкими стихотворными формами – акростих, хокку. Для этого можно обратиться к поэтическим текстам Ю. Горного, А. Самусевич, а также к произведениям красноярских поэтов Т. Новичкова и Л. Войтинцевой. В то время когда в школах большое внимание уделяется патриотическому воспитанию, это поможет школьникам почувствовать себя причастными к судьбе малой родины. Формат проведения занятия может быть разным: поэтическая студия, библиотечный урок, стихи на лестнице или же одно из занятий элективного курса. Особенно значимыми будут встреча с поэтом и проведение мастер-класса.

Вначале следует актуализировать у школьников знания о рифме и научить подбирать ее самостоятельно. Для обучения видам рифм в качестве примера можно взять стихотворения Ларисы Войтинцевой: «Воспоминание о лете» (перекрестная), «Не жду. Не вспоминаю» (кольцевая), «Четыре темы у меня» (парная). С каждым разом усложняя задачу, переходя от одного типа рифм к другому, мы формируем у подростков не только фонематический слух, но и вызываем у них интерес к поэзии.

После работы с рифмой переходим к игре «Буриме». Ее смысл заключается в сочинении стихов, чаще шуточных, на заданные рифмы, иногда еще и на заданную тему. За образец предлагаем взять буриме Ю. Горного. В основе его стихотворения лежит следующая цепочка слов: топора-игра, отдых-воздух, недуг-досуг, земля-рубля. Написать буриме обучающимся будет трудно, несмотря на то, что они уже умеют подбирать рифму. Поэтому лучше начать составлять стихотворение коллективно, затем в микрогруппах, парах и уже после этого давать в качестве индивидуального задания. Польза от такого занятия – не только в развитии собственного стихотворчества, но и в расширении словарного запаса.

Далее можно переходить к работе с акростихом. Его особенность заключается в том, что он посвящается определенному лицу, предмету. Однако прямо в стихотворении об этом не говорится. Имя или название помещается с края стихотворения, и каждая строчка начинается на необходимую букву. Написание акростиха помогает развивать воображение, логическое мышление, а также умение работать с заданной темой. За образец предлагаем взять стихотворение В. Цокуренько «Вдохновение».

Хокку является примером японской лирики. Сибирские поэты Т. Новичков и А. Самусевич уже несколько десятилетий работают в этом жанре. Писать хокку несложно, стих состоит из трех строк. Главное правило – отсутствие рифмы и недосказанность. Вначале со школьниками обсуждается отличие хокку от обычного стихотворения, далее разрабатывается алгоритм написания японского стиха. Затем можно предложить им прочитать стихотворения без последней строчки и дописать ее. Интересным подросткам покажется написание хокку для своей странички в социальной сети или создание канала класса, где будут размещаться написанные стихотворения.

Изучив стихотворные формы, обучающиеся начинают создавать стихотворения, что развивает их личностные универсальные учебные действия (УУД). Обращение к стихотворным формам является не единственным, но одним из возможных вариантов решения проблемы понимания поэтических текстов.

Библиографический список

1. Методика преподавания литературы: в 2 ч. / под ред. О.Ю. Богдановой, В.Г. Маранцмана. М.: Просвещение, ВЛАДОС, 1994. Ч. 2. 288 с.
2. *Похабова К., Сироткина Е.* Писатели Енисейской губернии и Красноярского края: справочник / Гос. универс. науч. б-ка Краснояр. края. Красноярск: РАСТР, 2015. 320 с.
3. Программа литературного образования. 5–9 классы. 3-е изд. М.: Просвещение, 2009. 214 с.
4. Сочиняем стихи // Уроки литературы. URL: https://zelena11.blogspot.com/2014/05/blog-post_11.html (дата обращения: 04.11.2023).
5. *Шульговский Н.Н.* Занимательное стихосложение. 2-е изд. М.: Издательский дом Мещерякова, 2009. 208 с.

МУЗЕАЛИЗАЦИЯ КАК ПУТЬ К СМЫСЛУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

MUSEALIZATION AS A WAY TO THE MEANING OF A LITERARY TEXT

А.А. Азарова

A.A. Azarova

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

Музеализация, О. Генри, Н.В. Гоголь, музейная педагогика, литературная экспозиция.

В статье рассматривается музеализация на уроке литературы как метод, позволяющий открыть авторский замысел художественного произведения и привлечь обучающихся к чтению.

Musealization, O. Henry, N.V. Gogol, museum pedagogy, literary exposition.

The article discusses the musealization in the literature lesson as a method that allows you to discover the author's idea of a work of art and attract students to reading.

В наступившем XXI в. информационных технологий современный школьник является активным пользователем Интернета и потребителем каналов коммуникации, которые формируют у него прежде всего визуальное восприятие и мышление. Сегодня книга нередко остается для учеников «закрытой», что представляет собой огромную проблему для учителей-словесников.

Методисты первой половины XX в. М.А. Рыбникова, Н.М. Соколов, В.В. Голубков писали уже об этом, предлагая методы и приемы, многие из которых напрямую связаны с музеализацией, хотя этот термин тогда еще не был введен в практику.

Интерес к музею в преподавании влечет за собой появление понятия «музейная педагогика», а впоследствии научной дисциплины, активизировавшей процессы взаимодействия музея и школы. В результате Б.А. Столяров в работе «Музейная педагогика. История, теория, практика» смог выделить несколько ключевых форм организации образовательно-воспитательной деятельности в соответствии с принципами музейной педагогики [3, с. 162].

Продолжая эту линию, исследователи XXI в. И.В. Сосновская, Е.В. Гетманская, Е.С. Романичева говорят об «овеществлении чувств, эмоций, образов», опредмечивании, визуализации составляющих элементов в процессе интерпретации текста, как это делается в музее через экспонирование [5, с. 62].

Рассмотрим на конкретных примерах, как можно включить музейные элементы на разных этапах урока при изучении произведений школьной программы, вошедших в федеральную рабочую программу основного общего образования по литературе в 7 классе.

На изучение рождественской новеллы О. Генри «Дары волхвов» в 4 четверти отводится 1 час.

На *вступительном этапе* при работе над заглавием произведения школьникам предлагается подобрать однокоренные слова к слову «дары». В результате этой работы учитель выходит на лексему «подарок» и достает две подарочные коробки. Задача обучающихся: предположить, что в них находится, кому они предназначаются, в честь какого праздника. После этого читается новелла О. Генри с использованием стратегии смыслового чтения, в процессе которого коробки открываются.

На *этапе анализа* применяется прием чтения с остановками, в процессе на стол выставляются цепочка, парик, часы и гребень. Учеников можно попросить разделить предметы на пары. Возможны три варианта распределения: предназначение предметов по отношению друг к другу; их взаимозаменяемость в рамках художественного текста (одно было куплено на деньги, вырученные от продажи другого); соотношение «пожертвованное» – «подарок». Исходя из этого, составляется экспозиция, которая помогла бы раскрыть идею произведения. На первом плане помещается то, чем герои пожертвовали, т. е. дары, которые представляют большую важность и значимость, на втором – купленные подарки. Затем ученики вместе с учителем придумывают название получившейся экспозиции.

Заключительный этап представлен двумя вариантами. В первом предлагается создать свою скульптуру, посвященную данной новелле, подготовить ее краткий обзор и выступить в роли экскурсовода, с использованием в своей речи профессионализмов. Во втором варианте можно дать задание ученикам придумать подарок близкому человеку на Новый год, Рождество и на следующем уроке объяснить, почему именно этот сюрприз будет даром.

Подобная организация урока по изучению новеллы выводит визуализацию на другой уровень, позволяет обогатить словарный запас обучающихся специальными музейными терминами, выявить идею художественного произведения.

Повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» изучается в 1 четверти. По программе на ее освоение выделяется три часа. Первые два урока (при условии, что обучающиеся уже прочитали художественный текст) предлагаем построить, используя технологию «Музей проживания книги». Это музей-мастерская, экспонатами которой могут быть любые предметы, работы, имеющие непосредственное отношение к тексту [4, с. 35]. На этих уроках будут реализовываться несколько этапов: *подготовка* (рассказ о технологии, объяснение правил и задач), *погружение* (презентация или отрывок из фильма, помогающие настроить участников на процесс игры, создать эмоциональный фон), *организация* (деление на команды, распределение обязанностей, получение пакета документов), *запуск* (работа над созданием экспозиции, текста экскурсии), *афиширование* (представление итогов работы), *рефлексия*.

На *этапе организации* ученикам предоставляются необходимые материалы: инструкция по созданию музейного экспоната, памятка экскурсоводу, тексты повести, книги из фонда библиотеки о Запорожской Сечи, иллюстрации к повести,

справочная литература: словари, справочники; картина И.Е. Репина «Запорожцы», текст исторического письма запорожцев турецкому султану (1663 год), набор канцелярии.

«Тарас Бульба» – историческая повесть, в основе которой лежит народно-освободительная борьба запорожских казаков с внешними захватчиками. Работая с художественным текстом, исторической литературой, рассматривая иллюстрации, изготавливая экспонаты, ученики создают экскурсию, которую проводят для одноклассников на втором уроке по тематическим залам: «*Запорожье: география и история*», «*Быт украинского казачества*», «*Запорожская Сечь*». Данный прием помогает облегчить понимание произведения и преодолеть дистанцию между современным читателем и текстом о событиях XVII в. Погрузившись в исторический контекст, ребята смогут понять идейный мир писателя.

Таким образом, музейная педагогика помогает не только развивать творческие способности учеников на уроках литературы, формировать у них ключевые компетенции, но и делает возможным использование «клипового сознания» современных подростков в учебных целях.

Библиографический список

1. *Генри О.* Сочинения: в 3 т. М.: Правда, 1975. Т. 1. 494 с. URL: <https://ilibrary.ru/text/4317/p.1/index.html> (дата обращения: 20.12.2022).
2. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 2. 496 с. URL: <https://ilibrary.ru/text/1001/index.html> (дата обращения: 10.10.2023).
3. *Музейная педагогика. История, теория, практика:* учеб. пособие / Б.А. Столяров. М.: Высш. шк., 2004. 216 с.
4. *Ноготкова А.Г.* «Музей проживания книги» как технология работы с художественным текстом // Школьная библиотека: сегодня и завтра. 2020. № 12. С. 35–70. URL: http://prishvinka.ru/o_nas/my_i_o_nas/2020/nogotkova12.pdf (дата обращения: 30.09.2023).
5. *Сосновская И.В., Сосновский И.З.* Создание музейных экспозиций на уроке литературы как путь к смыслу художественного текста // Литература в школе. 2022. № 2. С. 58–73.

ТЕМА «ОСОБОГО» ДЕТСТВА В ПОДРОСТКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (УРОК ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ В 7 КЛАССЕ)

THE THEME OF «SPECIAL» CHILDHOOD IN TEEN LITERATURE (EXTRACURRICULAR READING LESSON IN 7TH GRADE)

Т.А. Митрошенко

T.A. Mitroshenko

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

Современная подростковая литература, тема «особого» детства, Н. Волкова, внеклассное чтение.

В статье рассматривается специфика раскрытия темы «особого» детства в современной подростковой литературе. Описаны содержательные аспекты темы и даны методические рекомендации по проведению урока внеклассного чтения по книге Н. Волковой «#Кириблог» в 7 классе.

Modern teenage literature; the theme of «special» childhood; N.Volkova; extracurricular reading. The article discusses the specifics of the disclosure of the topic of «special» childhood in modern teenage literature. The content aspects and methodological recommendations for conducting an extracurricular reading lesson based on N.Volkova's book «#Kirinblog» in the 7th grade are described.

В подростковой литературе XXI века набирают популярность темы буллинга, трудного и особого детства – то есть те проблемы, с которыми дети сталкиваются в реальной жизни.

Литературоведение в России на сегодняшний день не имеет научно-исследовательской базы в отношении темы особого детства, отсутствует системный подход к изучению этой темы в школе. Отдельные аспекты затронуты в работах Анны Годинер, Татьяны Бобиной [1; 2]. Данные обстоятельства свидетельствуют о литературоведческой и методической новизне исследования.

Для выявления специфики раскрытия темы «особого» детства в современной литературе нами была выбрана книга Н. Волковой, дважды лауреата Международного конкурса имени С. Михалкова, «#Кириблог». Книга вышла в 2021 г. [3].

Мы выделили наиболее значимые для раскрытия темы уровни художественного текста: портрет, систему персонажей, специфику конфликта, музыкальные и литературные аллюзии.

Главной героине произведения Кире пятнадцать, и у нее алопеция. Это потеря волос, болезнь не смертельна, но неизлечима. Будучи подростком, Кира боится отличаться от других, а отсутствие волос – отличие заметное. Это и становится причиной ее внутреннего конфликта.

Ключевую роль в развитии сюжета играет театральная постановка, где Кире досталась роль Рапунцель. Внешнее несходство с Рапунцель еще сильнее давит

на Киру. Однако в итоге героиня понимает, что и ее сила, и сила Рапунцель не в волосах, а в победе над страхом.

Система персонажей произведения включает как образы подростков, так и образы взрослых – близкого друга Киры Бориса, а также кумира и театрального руководителя. Образы подростков и взрослых в тексте представлены в развитии, показана внутренняя эволюция персонажей. Выбор Киры «Быть Собой» становится толчком и для Бориса противостоять отцу и отдать предпочтение своим интересам. Не остается равнодушным и Аркадий Петрович, руководитель театральной студии.

Н. Волкова изображает преодоление собственного страха, принятие себя, обретение внутренней силы.

Исследуемая книга представляет собой не только литературоведческий, но и методический интерес. Нами предложены методические рекомендации к уроку внеклассного чтения по рассматриваемому тексту Н. Волковой в 7 классе.

Целью урока становится выявление особенностей внутреннего мира «особого» ребенка, причин испытываемых им переживаний и возможных путей их разрешения на примере произведения Н. Волковой «#Кириблог», создание мотивации к изучению современной отечественной литературы.

На вступительном этапе урока внеклассного чтения выявляем представление учащихся о современной литературе и современных писателях (как показало анкетирование, лишь немногие дети читают современную литературу, среди которой преобладает манга). Далее учитель знакомит школьников с детской писательницей Наталией Волковой и ее поэмой «#Кириблог». Затем используем прием прогнозирования по заглавию и иллюстрациям. На этапе анализа используем прием чтения с остановками. Для анализа текста, осуществляемого постепенно, вслед за чтением фрагментов, предусмотрены вопросы, направленные на прогнозирование развития дальнейшего сюжета, выявление специфики образа «особого» ребенка, его отношения к себе: Почему Кира так боится болезни, если это даже не смертельно? Какое значение имеет исполнение роли Рапунцель для Киры? Задаем вопросы о взаимоотношениях с окружающими: сравниваем образы Киры и Бориса, говорим о роли кумира, фигуре театрального руководителя. Проводим актуализацию личного опыта, чувств учащихся: Согласны ли вы с тем, что Кира сталкивается с необычной проблемой? Как вы считаете, может ли подобного рода литература помочь читателям в решении личных проблем?

После обсуждения поэмы обучающимся предлагается выполнить творческое задание по выбору – написать письмо своему кумиру или написать письмо Кире. Желющие могут вслух прочитать свои работы.

В конце урока предлагаем учащимся список литературы с похожей проблематикой: Ф. Бернетт «Таинственный сад» (1994), А. Маршалл «Я умею прыгать через лужи» (1956), М.А. Самарский «Радуга для друга» (2009), Е.В. Мурашова «Класс коррекции» (2007), Р.Дж. Паласио «Чудо» (2012), М. Петросян «Дом, в котором...» (2009), Ш. Дрейпер «Привет, давай поговорим» (2010), В. Крапивин «Та сторона, где ветер» (1967), Дж. Литтл «Неуклюжая Анна» (1972), М.-О. Мюрай «Спаситель и сын» (2016).

В качестве домашнего задания (по желанию) детям предлагается написать отзыв об одной книге из списка рекомендованной литературы.

Соответственно, тексты об особом детстве имеют воспитательный аспект, они учат принимать непохожего, при этом явно выполняют и психотерапевтическую функцию, если смотреть с позиции читателя – особого ребенка.

Библиографический список

1. *Бобина Т.О.* Современная детско-подростковая литература: темы, жанры, приемы // Сборник материалов VIII Всероссийской научной конференции с международным участием. Челябинск, 2015. С. 85–89.
2. *Волкова Н.Г.* #Кириблог: блог в стихах // Наталия Волкова; художник Мария Орановская. М.: Детская литература, 2021. 78 с.
3. *Годинер А.В.* Книги об «особом» детстве помогают нам увидеть и мир, и себя // Папмамбук: интернет-журнал для тех, кто читает детям. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/4078/#> (дата обращения: 31.10.2023).

УРОК ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ ПО ЦИКЛУ Н. ЩЕРБА «ЧАСОДЕИ»: ПОИСКОВЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В 6–8 КЛАССАХ

EXTRACURRICULAR READING LESSON ON N. SHCHERBA'S CYCLE "CHASODEI": A SEARCH EXPERIMENT IN 6–8 GRADES

М.П. Кондрашина

M.P. Kondrashina

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

Урок внеклассного чтения, понятие времени, Наталья Щерба, цикл книг «Часодеи».

В статье предлагается вариант проведения урока внеклассного чтения в 6–8 классах, в ходе которого происходит знакомство обучающихся с циклом книг Н. Щерба «Часодеи». Описаны разные формы работы, цель которых – популяризация современной отечественной подростковой литературы, мотивация учащихся к чтению художественного текста.

Extracurricular reading lesson, the concept of time, Natalia Shcherba, the cycle of books "Chasodei".

The article suggests a variant of an extracurricular reading lesson in grades 6–8, during which students get acquainted with the cycle of books by N. Shcherba "Chasodei". Various forms of work are described, the purpose of which is to popularize modern Russian teen literature, to create motivation for students to read a literary text.

Уроки внеклассного чтения в школе призваны расширить читательский кругозор учащихся, привлечь к новым именам и жанрам. Жанр фэнтези традиционно пользуется читательской популярностью в подростковой среде [5, с. 293]. В Федеральную образовательную программу по литературе добавлен раздел, посвященный современным текстам фантастики и фэнтези, предусмотрен выбор произведений учителем. В связи с этим возникает проблема отбора художественного материала для обсуждения с учениками.

Опрос, который проводился нами в 2022 г. в средней школе № 145 Красноярска среди обучающихся 7–8 классов, показал интересные для них жанры (фэнтези, ужасы, приключения, фантастика), а также более читаемых авторов (Дж. Роулинг, Г. Леру, Г. Лавкрафт, К. С. Льюис, К. Гир, А. Кристи, А. Конан Дойл и др.). Отечественная литература мало знакома читателю-подростку.

С целью популяризации современной отечественной подростковой литературы целесообразно проводить уроки внеклассного чтения. Отдельные аспекты произведений XXI в., адресованных читателю-подростку, в том числе жанра фэнтези, затронуты в работах Н.Е. Кутейниковой [5], О.С. Виноградовой [1],

С.А. Гоголевой [2], В.А. Губайловского [3], А.Д. Гусаровой [4], Т.А. Чернышевой [7], И.В. Эйдемиллера [9], О.К. Яковенко [10] и других.

Рекомендуем обратить внимание на цикл книг Натальи Щерба «Часодеи», который написан русскоязычной писательницей украинского происхождения и выпускался в 2011–2015 гг. в издательстве «РОСМЭН». На уроке предлагается знакомство с автором и произведением с помощью разнообразных видов работы. Целью урока является привлечение обучающихся к серии книг указанного автора Натальи Щерба «Часодеи» [8].

С целью мотивации перед уроком на доске развешиваются иллюстрации по произведениям Натальи Щерба. Обучающиеся рассматривают их. Им непонятно, откуда они и для чего. Некоторые напоминают им аниме.

На вступительном этапе урока на экран интерактивной доски выводится стихотворение о времени. Задача учеников определить, о чем пойдет речь на занятии. После определения темы обучающимся дается задание написать, как они понимают, что такое время. Многие написали: «Время не бесконечно. Если ничего не делать, то ничему не научишься. Нужно проживать жизнь, а не тратить время зря», «Время – это вещь, которую нельзя вернуть обратно», «Время – деньги». Некоторые решили изобразить время. Часть учеников нарисовали цикл жизни от рождения до старости, а остальные – часы.

На этапе самостоятельной работы обучающиеся разделились на 6 групп по категориям героев из цикла Натальи Щерба: феи, ключники, мастера, часовщики, люди, духи. Задача обучающихся – написать историю, как бы эти герои были связаны со временем, о котором школьники написали или которое нарисовали.

После проделанной работы рассказы каждой группы читались одним из представителей. Завершая чтение, ученики все листы с текстами скрепляли лентой в одну стопку. Так, получилась книга рассказов о времени, созданная одним классом.

На этапе открытия новых знаний рекомендуем просмотр буктрейлера по «Часодеям» [11] и представление писателя и его книг. Школьники узнали, кто такая Наталья Щерба и какие книги у нее есть. Многих заинтересовал автор, и они не раз спрашивали на других уроках о нем.

На этапе подведения итогов и рефлексии ученикам было предложено ответить на вопросы: «Какую важную мысль вы вынесли из просмотренного видеоролика? Пройденного урока?». Были получены следующие ответы: «За этот урок я узнал больше о часах, о том, кто такие ключники и мастера. Мне все понравилось, и я сделал вывод: время пролетает незаметно, его надо ценить и правильно распределять», «Все, что мы проходили за этот урок, мне очень понравилось и не вызывало негатива. Хочу побольше таких уроков», «Мне понравился урок, но я бы не стала читать эти книги, потому что не люблю такой жанр. Меня больше интересуют ужасы». Ученики также получили циферблат часов без стрелок. Их задача – нарисовать стрелки продуктивности от 1 (самая худшая) до 12 (самая лучшая) и объяснить, почему именно так.

Урок внеклассного чтения по циклу Натальи Щерба «Часодеи» был проведен в 6–8 классах. Учащиеся 6 и 7 классов проявили больший интерес к книгам, чем учащиеся 8 класса. Таким образом, целесообразнее проводить урок по данному циклу в 6–7 классах, так как это более соответствует возрасту адресата-читателя.

Рассматривая написанные истории школьников, стоит учесть, что у 8 класса и по оформлению, и по содержанию истории получились более красочными и глубокими. Учащиеся 6 и 7 классов сочинили содержательные рассказы, но казалось, что они не до конца прочувствовали атмосферу урока и произведения. Предполагаем, что необходимо проводить серию уроков: описанный выше вариант как вводный, а далее – обращение к тексту. Для 8 классов можно проводить урок по данному циклу, но на первый план выдвигать актуальные для них проблемы произведения, например, семья, общественное устройство, дружба и другие, а в дальнейшем привлечь их к проектной деятельности в 9 классе.

Несмотря на то что тема урока сложная и философская, ученики 6–8 классов справились со всеми заданиями. Нам удалось не только познакомить учащихся с новым автором, но и привлечь некоторых к прочтению. У обучающихся получились увлекательные истории, и они сделали интересные выводы о ценности времени.

Библиографический список

1. *Виноградова О.* Что им надо в другом мире: фэнтези в подростковом чтении // Приложение к газете «Первое сентября». 2001. № 10. С. 16–18.
2. *Гоголева С.А.* Другие миры: традиции и типология жанра фэнтези // Наука и образование. 2006. № 3. С. 85–88.
3. *Губайловский В.* Обоснование счастья: о природе фэнтези и первооткрывателе жанра // Новый мир. 2002. № 3. С.174–185.
4. *Гусарова А.Д.* Проблемы детской литературы и фольклор. Петрозаводск, 2009. 300 с.
5. *Кутейникова Н.Е.* История и современность в детско-подростковой прозе XXI века: литературоведческий и методический аспект // Филология и культура. 2015. № 3. С. 293–297.
6. *Невский Б.* Дети тоньше чувствуют мир: беседа с Натальей Щербой // Мир фантастики. 2017. № 3. С. 34–36.
7. *Чернышева Т.* Природа фантастики. М.: Изд-во Иркутского университета, 1989. 336 с.
8. *Щерба Н.* Часодейная книга. Секретные записи Родиона Хардиуса / худож. О. Закис. М.: РОСМЭН, 2016. 128 с.
9. *Эйдемиллер И.В., Лебедев А.Ю.* Мир фэнтези // Звезда. 1993. № 10. С. 205–207.
10. *Яковенко О.К.* Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики) // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2008. С.140–167.
11. Буктрейлер «Часодеи». Астрахань, 2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iuRNNzHJl_Y (дата обращения: 18.09.2023).

СОВРЕМЕННАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ЧТЕНИИ ПОДРОСТКОВ: МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К УРОКУ ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ ПО ПРОИЗВЕДЕНИЮ К. ДРАГУНСКОЙ «РЫЖАЯ ПЬЕСА»

MODERN DOMESTIC DRAMA IN TEENAGERS' READING:
METHODOLOGICAL RECOMMENDATIONS
FOR AN EXTRACURRICULAR READING LESSON
ON THE WORK OF K. DRAGUNSKAYA "REDHEADED PLAY "

Л.А. Покусина

L.A. Pokusina

Научный руководитель **Н.В. Уминова**
Scientific adviser N.V. Uminova

Урок внеклассного чтения, подростковое чтение, рыжий подросток, современный театр, методические рекомендации.

Статья посвящена поиску решения проблемы подросткового чтения через проведение уроков внеклассного чтения. Описан опыт проведения уроков с театральной постановкой по произведению «Рыжая пьеса» К. Драгунской. Представлены методические рекомендации по организации учебно-воспитательной деятельности и обозначены дальнейшие перспективы работы в данном направлении для учителя литературы.

Extracurricular reading lesson, teen reading, redheaded teen, contemporary theater, methodological guidelines.

The article is devoted to finding solutions to teenage reading problems through extracurricular reading lessons. The experience of conducting lessons with a theatrical production based on the work "The Red Play" by K. Dragunskaya is described. Methodological recommendations on the organization of teaching and educational activities are given and further prospects for work in this direction for teacher literature are outlined.

Изучение драматических произведений в школе имеет ряд особенностей, которые напрямую связаны со спецификой драмы как рода литературы. Главенство действия и значимость речевого высказывания персонажей, изображение героев в состоянии конфликта – характерные черты, как правило, не воспринимающиеся учащимися, что ведет к поверхностному пониманию. Нередко учителю приходится воспитывать не только читателя, но и зрителя. Поэтому необходимо искать такие приемы и формы работы, которые, с одной стороны, дали бы возможность познакомить школьников с особенностями драмы, а с другой – помогли бы им увидеть в изучаемых образцах произведения близкие и вызывающие эмоциональный отклик.

Вопросы изучения драматических произведений освещали в работах В.Г. Маранцман, Т.С. Зепалова, Т.В. Чирковская и другие исследователи. Например, Т.С. Зепалова видит главную задачу учителя при изучении драматического произведения в том, чтобы помочь школьникам «увидеть в драме таящиеся сценические возможности» [2, с. 7].

Современная драматургия обладает всеми достоинствами предыдущих поколений, при этом наиболее оптимальна для изучения в школе, поскольку сокращена историко-культурная дистанция между героями и читателем. Это позволяет улучшить понимание и восприятие драматического произведения. В настоящее время существует проблема отбора произведений и отсутствия системных методических трудов, которые направлены на изучение современной подростковой драмы в школе.

В статье изложены методические рекомендации по организации и проведению уроков внеклассного чтения по драматическому произведению Ксении Драгунской «Рыжая пьеса» с последующей театральной постановкой. Методическая разработка может быть использована для организации проектной деятельности школьников.

Ксения Викторовна Драгунская – современный российский драматург, которая пишет о детях и для детей. В ее произведениях переплетаются юмор и философские размышления, узнаваемые характеры и приметы современного мира. «Рыжая пьеса» написана в 2007 г. и была неоднократно поставлена на сцене в разных городах страны. Главные герои пьесы – подростки, а сюжет повествует о рыжей девочке Соне, потерявшей свою собаку. Девочка в монологе называет одну из главных проблем произведения: «*Ты не знаешь, что это такое – рыжим быть в одиночку*» [1]. В произведении показаны сложности взаимоотношений детей и родителей, одиночество, жестокость и полярная им доброта подростков, размышления о смысле жизни и попытка наладить связь с миром людей и природы.

Пьеса рекомендована к изучению Федеральной рабочей программой среднего общего образования в 11 классе.

Обозначим методические рекомендации к изучению произведения.

Говоря о месте в поурочном планировании, мы считаем целесообразным проведение урока в 10 классе после программного изучения драмы А.Н. Островского «Гроза» или пьесы «Вишневый сад» А.П. Чехова. Сопоставление этих произведений возможно через образ главного героя, тему одиночества и трансформацию театральных традиций в драматических произведениях XX–XXI вв.

Рекомендуем провести два урока: первое занятие посвятить изучению литературоведческих особенностей драмы, прочитать фрагменты пьесы и побеседовать с учениками о сюжетных особенностях. Второе занятие предполагает детальный анализ персонажей и подготовительную работу к театральной постановке: отбор эпизодов, актерские пробы и распределение обязанностей между остальными учениками. Обращаем внимание, что организация и проведение

театральной постановки возможны в классе со средним и высоким уровнем самоорганизации, поэтому учитель должен заранее оценить возможности учеников. Проведение урока внеклассного чтения возможно и без постановки спектакля по произведению.

Начать урок следует с краткого культурно-исторического экскурса и актуализации места драматического рода литературы в жизни человека, поговорить об отличиях драмы от эпоса и лирики. Выяснив, что драма предполагает постановку на сцене и театрализацию, мы выходим на мотивационный этап, где предлагаем не только познакомиться с драматическим произведением о подростках, но и поучаствовать в постановке.

Приступая к изучению «Рыжей пьесы», важно ввести школьников в культурный контекст и дать биографическую справку о Ксении Драгунской. Акцент в рассказе следует сделать на главенстве подростковой темы в творчестве. На предтекстовом этапе советуем обратиться к названию и провести прогностическую работу через обсуждение вопросов: как вы думаете, о чем произведение? кто его герои? какие эмоции у вас вызывает рыжий цвет?

Для чтения пьесы рекомендуем заранее подготовить тексты и разделить класс на пять групп по количеству актов в первом действии. Каждая группа получает свой фрагмент текста и читает его с последующим пересказом. Таким образом, мы не только экономим время, отведенное на чтение, но и учим школьников отбирать информацию и выделять ключевые для сюжета элементы. Возможен вариант, когда ученики приходят на урок с прочитанной пьесой. В таком случае класс разделяется на мини-группы и готовит пересказ по актам. Домашнее задание – подобрать и записать так называемые «атрибуты» героев, отличительные детали и предметы. К началу второго урока пьеса должна быть полностью прочитана.

Второй урок стоит посвятить анализу системы персонажей. Его можно начать с театрализованной игры «Крокодил». Ученики вытягивают имя героя и должны жестами изобразить его, остальные ученики угадывают. Анализируя речь персонажей, можно провести сопоставительную работу и сравнить, как говорят представители разных поколений. Для этих заданий разработаны рабочие листы, которые ученики заполняют на занятии.

Организация театральной постановки по «Рыжей пьесе» требует подготовки. Первоначально необходимо определить, ставится пьеса в полном или сокращенном варианте. Следует обсудить с учениками и выбрать ключевые эпизоды. Также необходимо провести пробы на роли. Рекомендуется для каждой роли подобрать монологи, характеризующие персонажей. Учеников, не участвующих в постановке в качестве актеров, можно задействовать как сценаристов, художников по декорациям и костюмам, суфлеров и т. д. Спектакль может стать общешкольным событием, в качестве зрителей можно пригласить учеников среднего и старшего звена, учителей и родителей.

Апробация исследования была проведена в октябре 2023 г. на выездной интенсивной школе для учеников психолого-педагогических классов Красноярска

и Красноярского края. Изучение пьесы с постановкой спектакля стало важным компонентом образовательного процесса. Именно деятельностный подход позволил старшеклассникам развить коммуникативные, аналитические и социокультурные навыки, которые являются ключевыми для личностного и профессионального развития. Школьники активно вовлеклись в работу, сумели реализовать творческий потенциал и приобщиться к театральному искусству.

Библиографический список

1. *Драгунская К.* Рыжая пьеса. URL: <http://www.epampa.narod.ru/dragunskaya/rizhaya1.html> (дата обращения: 27.10.2023).
2. *Зепалова Т.С.* Уроки литературы и театр: пособие для учителей. М.: Просвещение, 1982. 175 с.
3. Федеральная образовательная программа среднего общего образования от 18.05.2023 № 371 // Приказ Министерства просвещения Российской Федерации. 2022 г. № 874.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АЗАРОВА Алёна Андреевна, обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: azarovaalena7@mail.ru

ВАСИЛЬЕВА Галина Сергеевна, магистрант, филологический факультет, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: galina.vasileva.s.2021@mail.ru

ВИКТОРУК Елена Николаевна, доктор филологических наук, профессор, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: eviktoruk@yandex.ru

ГРАЧЕВ Артём Викторович, обучающийся, филологический факультет, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: artem.grachev.90@list.ru

ГРЕЧКИНА Валерия Валерьевна, обучающийся, филологический факультет, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: valerifrost089@gmail.com

ГРИГОРЬЕВА Анастасия Валерьевна, аспирант, Российский государственный гидрометеорологический университет; e-mail: grigorevaav498@gmail.com

ГРИШЕЧКИНА Елена Алексеевна, преподаватель русского языка и литературы, магистр педагогических наук, Гомельский государственный колледж строителей»; e-mail: lena13021975@yandex.ru

ЕРОФЕЕВА Наталья Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор, «Полярная академия» Российский государственный гидрометеорологический университет (СПб.); e-mail: natali-erof@yandex.ru

ЖУРАВЛЕВ Максим Андреевич, обучающийся, филологический факультет, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: maks.zhuravlev.2002@bk.ru

ЗАВАЛОВА Дарья Сергеевна, обучающийся, филологический факультет, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: darina_zavalova@mail.ru

КАЗАКОВА Алина Максимовна, обучающийся, Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы; e-mail: ar2363679@gmail.com

КАМАЛЕТДИНОВА Кристина Ивановна, магистрант, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: kamaletdinova_1983@bk.ru

КАШИНА Дарья Михайловна, студентка 3 курса, Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы; e-mail: dasha.kashina.203@mail.ru

КАШКАН Татьяна Александровна, старший преподаватель, Белорусский государственный университет; e-mail: kashkanbsu@gmail.com

КАЯВО Виолетта Александровна, старший преподаватель, соискатель, УрФУ имени первого Президента России Б.Н. Ельцина; e-mail: kaiavo.violetta@urfu.ru

КОМАРОВА Дарья Васильевна, магистрант, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: komarov4.dar@yandex.ru

КОНДРАШИНА Мария Павловна, обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: mari.kondrashina.2016@mail.ru

КОЧЕКОВА Елена Алексеевна, обучающийся, филологический факультет, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: Lena_kochekova@mail.ru

ЛОБАНОВА Анна Андреевна, обучающийся, Национальный исследовательский институт «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород); e-mail: an.lobanovaavaa@gmail.com

ЛУКМАНОВА Ольга Борисовна, канд. филол. наук, доцент, Высшая школы лингвистики, педагогики и психологии НГЛУ им. Н.А. Добролюбова; e-mail: oblukmanova@lunn.ru

ЛУНЬКОВА Софья Алексеевна, обучающийся, Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы; e-mail: s.lun04@mail.ru

ЛЫСЮК Екатерина Александровна, магистрант, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: katerina.kolegova.99@mail.ru

МИТРОШЕНКО Татьяна Александровна, обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: tmitrosenko@mai.com

МОЦАРЕНКО Маргарита Валерьевна, обучающийся, филологический факультет, КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: mocarenkom@gmail.com

МЫШКОВСКАЯ Александра Ивановна, аспирант, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: alxndrasharon@gmail.com

НАГОРНАЯ Екатерина Вадимовна, аспирант БФУ им. И. Канта;
e-mail: eka.nagornaia@gmail.com

НАЗАРЕНКО Надежда Ивановна, доцент, Мариупольский государственный университет имени А.И. Куинджи;
e-mail: naiva2022@mail.ru

НИКОЛИНА Наталия Николаевна, старший преподаватель кафедры, соискатель, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина;
e-mail: nickolyasya@yandex.ru

ОВЧИННИКОВ Андрей Германович, старший преподаватель, Специализированный учебно-научный центр УрФУ имени первого Президента России Б.Н. Ельцина;
e-mail: andr.owchinnickow@yandex.ru

ПОКУСИНА Любовь Андреевна, магистрант, филологический факультет КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: pokusina2000@mail.ru

ПУДОВА Ольга Александровна, старший преподаватель, институт дополнительного образования и повышения квалификации, КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: ol.pudova2012@yandex.ru

СОКОЛОВА Виктория Алексеевна, обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: solis.luseat@yandex.ru

СТОЦКАЯ Елизавета Владиславовна, обучающийся, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»;
e-mail: evstotskaya@gmail.com

СТУЛОВ Юрий Викторович, независимый исследователь, Республика Беларусь;
e-mail: yustulov@mail.ru

ТИТОВА Анна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина;
e-mail: ttvanna13@gmail.com

УМИНОВА Наталья Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: umna2804@yandex.ru

ФАДЕЕВА Анастасия Евгеньевна, обучающийся, КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: nastyafad1602@mail.ru

ФУР Анна Васильевна, обучающийся, филологический факультет, КГПУ им. В.П. Астафьева;
e-mail: anya.fur@mail.ru

ШОНОВА Екатерина Геннадьевна, обучающийся, филологический факультет, КГПУ им. В.П. Астафьева; e-mail: shonovay@mail.ru

ЩУКИНА Марина Сергеевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН), учитель русского языка и литературы; e-mail: marishkaschukina@mail.ru

(Осенняя научная сессия
КГПУ им. В.П. Астафьева
«СИСТЕМА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ –
РЕСУРС РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА»)

ВОРОПАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы IV Международной
научно-практической конференции

Красноярск, 1–2 ноября 2023 г.

Электронное издание

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

660049, Красноярск, ул. А. Лебедевой, 89.
Отдел научных исследований и грантовой деятельности КГПУ им. В.П. Астафьева,
т. 8(391) 217-17-82

Подготовлено к изданию 28.12.23.
Формат 60x84 1/8.
Усл. печ. л. 17,25