

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»  
Институт филологии, культурологии и межкультурной  
коммуникации

## ***АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ***

Материалы международной научно-практической  
конференции молодых ученых

Екатеринбург  
19 апреля 2018 г.

Выпуск 16

Екатеринбург 2018

УДК 821.161.1:811.161.1  
ББК Ш33(2Рос=Рус)  
А43

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральский государственный педагогический университет»  
в качестве *учебного* издания (Решение № 158 от 29.12.2018)

Редакционная коллегия:

канд. филол. наук, доцент Е.Н. ИВАНОВА

канд. филол. наук, доцент И.В. ПЕТРОВ.

канд. филол. наук, доцент Т.В. ГОГОЛИНА

А43 Актуальные проблемы филологии [Электронный ресурс] : материалы международной научно-практической конференции молодых ученых. Екатеринбург, 19 апреля 2018 г. / Урал. гос. пед. ун-т. – Электрон. дан. – Екатеринбург : [б. и.], 2018. – Вып. 16. – 1 электрон. опт диск (CD-ROM).

ISBN 978-5-7186-1127-4

В сборнике представлены материалы международной научно-практической конференции молодых ученых, прошедшей на базе Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации. Материалы печатаются в авторской редакции.

УДК 821.161.1:811.161.1  
ББК Ш33(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-7186-1127-4

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Барышникова Ю.Е.</b> Хронотоп в пьесе К. Рубинского и П. Бабушкиной «Ты меня любишь, Соня кривая?».....	7
<b>Бердинских Н.С.</b> Своеобразие сюжета и конфликта в легенде Д. Н. Мамина-Сибиряка «Слёзы царицы».....	11
<b>Бикбаева Э.Р. Беленко К.А., Хусаинова С.М.</b> Образовательный потенциал современной школьной повести при организации проектной деятельности по литературе.....	17
<b>Градобоева А.А.</b> Жанровая специфика чеховского «рассказа открытия» в концепции В. Б. Катаева.....	31
<b>Грехова О.А.</b> Возвращение в провинцию: «Обмен» Ю. Трифонова, «Шпионы» М. Фрейна.....	38
<b>Завьялова А.П.</b> Особенности хронотопа в романе А. Рубанова «Хлорофилия».....	44
<b>Зонова Ю.И.</b> Чтение в процессе обучения русскому языку как иностранному.....	55
<b>Игнатцева А.В.</b> Языковая репрезентация образов в романе Павла Санаева «Хроники Раздолбая».....	63
<b>Кадушина О.И.</b> Поэтика художественного пространства романа «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского: к вопросу об изучении.....	69
<b>Калашникова Н.В.</b> Незавершенный роман Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова»: спорные аспекты изучения.....	80
<b>Коваленко К.С.</b> Основные мотивы в лирическом цикле М. Цветаевой «Георгий».....	95
<b>Кнор Н.Ю.</b> Образ школы в современной подростковой прозе.....	104
<b>Крапивина А.В.</b> Что читают современные пятиклассники?..	115
<b>Малыгина М.В.</b> Роль фантастических «топосов» в повести Нины Дашевской «Вилли».....	120
<b>Матвейчук В.В.</b> Библейские мотивы в русской рок-поэзии (на материале альбома «Богомол» группы «Ю-Питер»).....	128
<b>Мозжерина М.С.</b> Поэтика романа Лены Элтанг «Каменные клены».....	134

<b>Лузина А.Е.</b> «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» В. Леванова: поэтика драматизированной биографии.....	140
<b>Наговицына А.В.</b> Учебник в процессе обучения лексике русского языка в аспекте изучения РКИ на элементарном уровне.....	147
<b>Овчинникова Е.Э.</b> Мотив странничества в лирике Сергея Есенина 1917-1923 гг. ....	153
<b>Панарина И.С.</b> Проблема «отмщения» в «Анне Карениной» Л. Н. Толстого: еще раз о смысле эпиграфа к роману.....	162
<b>Пелевина П.В.</b> Поэтика костюма как средство создания образа персонажа в рассказе И. А. Бунина «Натали».....	174
<b>Перешина М.А.</b> Коммуникативные стратегии и тактики в текстах религиозной организации «Общество Сознания Кришны».....	182
<b>Полякова А.С.</b> Система персонажей романа-антиутопии А. А. Старобинец «Живущий».....	188
<b>Прибавкина Е.С.</b> Телебашня как знаковое пространство в киноновелле «Хроноглаз» Алексея Федорченко.....	193
<b>Самофеева Т.С.</b> Петербургский текст в лирике Н. Тихонова.....	199
<b>Сутягина Т.Е.</b> «Лишний человек» и «кающийся дворянин»: к вопросу о типологии героев в русской литературе.....	204
<b>Тарагара Ю.С.</b> Национальная специфика как основа воспитания (на примере рассказов цикла «Детство Чика» Ф. Искандера).....	217
<b>Ткачук А.А.</b> Персонажи и их функции в сказке Ю. Яковлевой «Дети ворона».....	224
<b>Трапезникова С.М.</b> Поэтика взрывных точек в повести Е. И. Замятина «Бич Божий».....	230
<b>Хроликова В.А.</b> Особенности хронотопа эпистолярного романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди».....	238
<b>Чжан Чуныцзя.</b> Отчёт об имитационной практике в устном переводе документального фильма «Моя линия фронта».....	253

## CONTENTS

<b>Baryshnikova Yu.E.</b> Chronotope in the modern play of K. Rubinsky and P. Babushkina «You love me Sonya Krivaya».....	7
<b>Berdinskikh N.S.</b> The features of the storyline and the conflict in the legend D. N. Mamin-Siberiak «Queen's tears».....	11
<b>Bikbaeva E.R., Belenko K.A., Khusainova S.M.</b> The educational potential of the modern school story in the organization of project activities in literature.....	17
<b>Gradoboeva A.A.</b> Genre specificity of Chekhov's «The story of discovery» in the concept of V. B. Kataev.....	31
<b>Grekhova O.A.</b> Return to the province: «Exchange» Y. Trifonov, «Spies» by M. Frayn.....	38
<b>Zavyalova A.P.</b> Peculiarities of chronotope in the «Chlorophilia» by A. Rubanov.....	44
<b>Zonova Y.I.</b> Reading in the process of teaching Russian as a foreign language.....	55
<b>Ignattseva A.V.</b> Language representation of images in the novel by Pavel Sanaev «Khroniki Razdolbaya».....	63
<b>Kadushina O.I.</b> Poetics of the novel's artistic space «Crime and punishment» by F. M. Dostoevsky: on the issue of study.....	69
<b>Kalashnikova N.V.</b> The unfinished novel of F. M. Dostoevsky «Netochka Nezvanova»: the controversial aspects of the study...	80
<b>Kovalenko K.S.</b> The main motives in in the cycle «George» M. Tsvetaev.....	95
<b>Knor N.Yu.</b> The image of the school in modern teenage prose...	104
<b>Krapivina A.V.</b> What do modern fifth graders read?.....	115
<b>Malygina M.V.</b> The role of fantastic «tops» in the story of Nina Dashevskaya «Willy».....	120
<b>Matveichuk V.V.</b> Biblical motifs in Russian rock poetry (data: album «Mantis» by the group «Yu-Piter»).....	128
<b>Mozzherina M.S.</b> Poetics of Lena Eltang's novel «Stone Maples».....	134
<b>Luzina A.E.</b> «Saint blessed Xenia of Petersburg in life» V. Levanov: poetics of dramatic biography.....	140

<b>Nagovitsyna A.V.</b> Textbook in the process of teaching the vocabulary of the Russian language in the aspect of studying RAF at the elementary level.....	147
<b>Ovchinnikova E.</b> The motive of the wandering in last lyrics of Sergey Esenin.....	153
<b>Panarina I.S.</b> The problem of «revenge» in «Anna Karenina» by L. N. Tolstoy: once again about the meaning of the epigraph to the novel.....	162
<b>Pevlevina P.V.</b> Poetic of costume as the way of creating the image of character in I. A. Bunin's «Natalie» short story.....	174
<b>Peresheina M.A.</b> Communicative strategies and tactics in texts religious organization «Society of Krishna Consciousness».....	182
<b>Polyakova A.C.</b> The system of characters of the novel-dystopia A. A. Starobinets «Living».....	188
<b>Pribavkina E.S.</b> TV tower as a sign space in kinonovell «Granolas» by Alexei Fedorchenko.....	193
<b>Samofeeva T.S.</b> The Petersburg text in the lyrics of N. Tikhonov.....	199
<b>Sutyagina T.E.</b> «Unnecessary man» and «penitent nobleman»: to the question of the typology of heroes in Russian literature....	204
<b>Tarahara Yu.</b> National Specific as a Basis of Upbringing («Chik's Childhood» by F. Iskander).....	217
<b>Tkachuk A.A.</b> Characters and their functions in the tale Yu. Yakovleva «Children of the Raven».....	224
<b>Trapeznikova S.M.</b> The image of blasting points in the novel written by Yevgeny Zamyatin «Scourge of God».....	230
<b>Khrolikova V.</b> Features chronotope of epistolary novel by F. Dostoyevsky «Poor people».....	238
<b>Zhang Chunjia.</b> Report on the simulation practice in the interpretation of the documentary «My Front Line».....	253

**Барышникова Ю. Е. (Челябинск, ЮУрГУ)**

*Хронотоп в пьесе К. Рубинского и П. Бабушкиной  
«Ты меня любишь, Соня кривая?»*

**Аннотация.** В статье рассматривается категория хронотопа в современной пьесе К. Рубинского и П. Бабушкиной. Сюжет пьесы основан на исторических событиях – революции 1917 года. Авторы описали два времени, действия в которых происходят параллельно, сравнивая персонажей и их стремления. В работе проанализирована система персонажей, параллельный сюжет и особенности хронотопа.

**Ключевые слова:** пьесы, хронотопы, поэтика, литературные сюжеты, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

**Baryshnikova Yu. E. (Chelyabinsk, SUSU)**

*Chronotope in the modern play of K. Rubinsky and P. Babushkina  
«You love me Sonya Krivaya»*

**Abstract.** The article considers the category of the chronotope in the modern play of K. Rubinsky and P. Babushkina. The plot of the play is based on historical events – the 1917 revolution, the actions in which occur in parallel. The authors compare the character system, parallel plot and chronotope features are analyzed.

**Keywords:** plays, chronotopes, poetics, literary plots, Russian literature, Russian writers, literary work.

Хронотоп – особая в литературоведении категория, которая позволяет провести анализ художественного произведения на основе временных и пространственных характеристик.

Понятие «хронотоп» ввел М. М. Бахтин. Так, ученый определил эту категорию как главную составляющую художественного образа. Она способствует целостному восприятию художественной действительности [Бахтин 1976: 234].

Хронотоп выступает значимой единицей в художественном произведении и дает возможность понять сюжет, авторский замысел и систему персонажей.

В пьесе «Ты меня любишь, Соня Кривая» хронотоп является основной характеристикой, позволяющей понять авторский замысел.

Пьеса К. Рубинского и П. Бабушкиной «Ты меня любишь, Соня Кривая?» любезно предоставлена нам автором и еще не опубликована, но была представлена на ежегодном для Челябинска фестивале искусств Дебаркадере. Пьесу заявили главным событием 2017 года. К столетию со дня Октябрьской революции авторы решили создать драматическое произведение, которое отразило бы исторические события, и соединили их с современными реалиями [Бахтин 2000: 336].

По словам авторов, идея написать такое произведение возникла после того, как челябинский музыкант Юрий Богатенков написал песню «Соня Кривая». Поэтому пьеса вписывается не только в контекст региональной литературы, но и в региональное искусство в целом, так как это уже не просто литературный текст, а постановка в театре, во время которой звучит исполненная автором Юрием Богатенковым песня об улице имени Сони Кривой.

Как известно, Соня Кривая была революционеркой и борцом за свободу и равенство. Родилась в простой семье и с детства томилась чувством несправедливости, царящей в мире. Непонимание разделения на богатых и бедных заставило Соню еще в юности вступить в партию и быть ее активным представителем.

Авторов заинтересовал тот факт, что жила и действовала революционерка на Урале, и в честь нее в Челябинске, Троицке и Коркино названы улицы. Сегодняшние молодые люди ежедневно совершают прогулки по улице имени Сони Кривой, не задумываясь об историческом значении этого имени для нашего города и страны. Тем не менее, для Челябинска улица Сони Кривой, расположенная в центре города, является брендом и символом.

Сюжет пьесы построен на смещении времен, на параллельном хронотопе, художественном и региональном. Читателю представлены одновременно 1917 и Челябинск 2017 года.

Пьеса охватывает знаковые для города места в настоящем времени и мифологизирует их. Это улица, упоминание резонансного Томинского ГОКа, кафе и кинотеатров города. Эти

топосы позволяют узнать современный Челябинск, создают так называемый «эффект присутствия», и читатель имеет возможность пройтись по улицам вместе с героями пьесы в современном мире. Локации 1917 года узнать сложнее, так как нет упоминаний конкретных мест нахождения героев, они представлены абстрактно: сбор товарищей в тайной квартире, типография (без обозначения конкретного места).

Даже без пометок в тексте «прошлое / настоящее», идентифицировать временной переход от одной эпохи к другой не составляет труда по многим факторам. Героев разделяет век, и этот временной разрыв отражается на них во всем: в речи, в предметах гардероба, в мыслях и жизненных установках. Один и самый важный фактор, позволяющий отметить переход от прошлого к настоящему – резкая смена лексики героев. Персонажи 2017 года общаются на современном молодежном сленге: инст, воу-воу, палехче, драстути, капец, смайлик и прочее. Также активно используют иностранные заимствования: хай, фазер, лове и другие. Они часто рефлексиируют и увлекаются внутренними монологами.

Несмотря на эти явные отличия, намеренно созданные авторами произведения для подчеркивания контраста эпох, есть и определенные пространственно-временные сходства. Оба времени объединяются на основе ретроспекции: знаковая оппозиционная личность, упоминание одной страны – Чехии, герои, между которыми развивается любовная линия, а также в обеих эпохах употребляют один и тот же продукт – мороженое. В каждой эпохе по пять действующих лиц, среди которых отчетливо выделяются главные герои – Соня и Света, но помимо них существуют не менее значимые персонажи, которые играют важную роль в жизни девушек. В 1917 году это Евдоким Васенко, в честь которого тоже названа одна из челябинских улиц и Лукаш, представитель вражеского движения, в которого влюблена Соня Кривая.

В современном мире это Саня, любивший и предавший Свету. Также существует ряд второстепенных персонажей, выступивших с репликами лишь однажды, как в эпохе 1917 года, так и в 2017.

К. Рубинский называет пьесу псевдо-вербатимом, так как по большей части монологическое повествование перемежается с реальными письмами и документальным изложением револю-

ционных событий. Включенные в текст пьесы письма Сони Кривой, Евдокима Васенко, создают атмосферу документальности и позволяют определить в поэтике пьесы черты жанра вербатим [Болотян 2011: 7].

Система персонажей в пьесе построена по принципу двойников, но есть и противоположные герои. Антиподом Сони Кривой, отдавшей себя на благо общества и революции, является молодой человек Саня, который, по словам Константина Рубинского, сказанных в одном из интервью, «не смог пожертвовать кожаным диваном» ради любви и отстаивания своих истинных интересов. Прочитируем фрагмент реплики Сани: «Соня Кривая, спроси меня. Хотел бы я отмотать назад? Ответ – нет. Что было бы, если бы я выбрал Свету? Я слишком люблю плазменный телик и кожаный диван. Сейчас я совершенно трезвый. Ты смотришь на меня в упор с пивной бутылки. Одиноко. Мне. Я говорю с твоим криво нарисованным лицом, ты немного похожа на Светку. Я на измене, Соня. Мне кажется, что теперь у меня не будет возможности выбирать».

На разительной противоположности этих героев строится основной конфликт произведения. Этим образным примером авторы подчеркивают отличие между людьми прошлого и настоящего, разницу в их характерах и стремлениях.

К. Рубинский и П. Бабушкина хотели показать, как изменился менталитет уральских молодых людей, отметив разницу в целый век. Они выделили отличные характеры героев: юные революционеры имели высокие цели и готовы были жертвовать всем ради идеи. А Саня, по словам К. Рубинского, не смог отказаться даже от кожаного дивана. Параллельный хронотоп дает возможность понять эти отличия даже простому читателю.

### Литература

1. *Бахтин М. М.* Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
2. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. – М., 1976. – 234 с.
3. *Болотян М. Н.* Вербатим // Новый филологический вестник. – 2011. – С. 1-8.

УДК 821.161.1-34(Мамин-Сибиряк Д. Н.)

**Бердинских Н. С. (Екатеринбург, УрГПУ)**

*Своеобразие сюжета и конфликта в легенде  
Д. Н. Мамина-Сибиряка «Слёзы царицы»*

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности построения сюжета и конфликта в «восточной легенде» Д.Н. Мамина-Сибиряка «Слёзы царицы». Обозначены основные этапы сюжетного развития, выявлена тесная взаимосвязь кульминации и развязки. Обращается внимание на воплощение в сюжете легенды особенностей мироощущения человека восточной культуры, отразившейся в образной системе произведения. Важнейшим критерием оценки человеческих отношений и устремлений в легенде становится природная сфера, так как в восточной картине мира человек немислим вне взаимосвязи с природой. Вторая непреходящая ценность – высокое чувство любви, позволяющая человеку узреть истинное назначение жизни. В ряду природных символов и метафор акцентируется внимание на образе Кара-Нингиль как главной метафоре легенды «Слёзы царицы».

**Ключевые слова:** русская литература, русские писатели, легенды, литературные сюжеты, конфликтные ситуации, литературное творчество.

**Berdinskikh N. S. (Yekaterinburg, USPU)**

*The features of the storyline and the conflict in the legend  
D. N. Mamin-Siberiak «Queen's tears»*

**Abstract.** In the article describes the structural features of the storyline and the conflict in the «Eastern legends» by D. N. Mamin-Siberiak – «Queen's tears». The article show main stages of the storyline evolution, identifies close interrelationship of culmination and final.

Attention notice to the realization in the storyline of the legend of the features of the worldview of the Eastern culture, reflected in the figurative system of the creation. The most important criterion for

assessing human relations and aspirations in the legend is the natural sphere, as in the Eastern picture of the world man is unthinkable outside the relationship with nature. The second important value is a high feeling of love, which allows a person to see the true purpose of life. Among the natural symbols and metaphors, attention is paid to the image of Kara-Ningil as the main metaphor of the legend «Queen's tears».

**Keywords:** Russian literature, Russian writers, legends, literary plots, conflict situations, literary creativity.

В творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка выделяются пять произведений, за которыми закрепилось определение «восточных легенд». Выбор автором жанровой и тематической специфики данных произведений был обусловлен тенденциями русской литературы конца XIX века, когда писатели раскрывали «ряды философских смыслов, стоящих за бытом, за историческими формами отношений между людьми, за фактами, которые уже привлекали поэтическое сознание представителей других цивилизаций» [Дергачёв 2005: 210-211]. Легенда, как холст для живописца, становилась для литераторов «языком искусства, позволявшим сталкивать противоположные и взаимоисключающие идейные решения» [Дергачёв 2005: 211]. Один из ведущих маминоведов, И. А. Дергачёв, отмечал, что выбор писателем данного жанра не был случаен: легенды, на первый взгляд, уводят от современности, но «на самом же деле в них выражались заметные и всё растущие тенденции реалистического искусства найти зону контакта “общих идей” и быта, частного бытия человека» [Дергачёв 2005: 213-214]. Кроме того, тематическое своеобразие «восточных легенд» было связано и с биографическими фактами жизни писателя: Е. Е. Приказчикова замечает, что в годы написания легенд Мамин-Сибиряк находился под влиянием любви к Марии Абрамовой, «самой большой страсти в своей жизни» [Приказчикова: электронный ресурс].

Созданию «восточных легенд» предшествовал период сбора Маминим-Сибиряком специфического материала – песен, сказок, поверий и других произведений народного творчества на Урале. В 1889 году писатель обратился в «Общество любителей Российской словесности» с письмом, в котором объяснял необ-

ходимость сбора данного материала, связанного с нелёгкой участью живущих на уральской земле малых народностей: «Вопрос... о судьбах, населяющих Сибирь, представляет капитальную важность, если проследить его шаг за шагом, вплоть до наших времен, когда все эти жалкие самоеды, остяки, вогулы, тунгузы, юкагири, коряки, камчадалы и пр. на наших глазах вымирают не по дням, а по часам. Водка, сифилис, кабала и эксплуатация русских промышленников, произвол и безучастное отношение русской администрации... – вот плоды той роковой цивилизации, от одного прикосновения которой инородцы гибнут и вымирают...» [Мамин-Сибиряк 1958: 397]. Свою первоначальную миссию Мамин-Сибиряк видел в преодолении культурного разрыва между малыми народностями и главенствующей культурой России.

Сюжетно жанр легенды развивается через постановку конфликта, поиск в состоянии кризиса и последующее нахождение истины. Н. А. Тулякова в работе «Жанровая специфика “легенд” Д. Н. Мамина-Сибиряка» обратила внимание на то, что центральное место в цикле писателя занимает ситуация совершённого греха и проблема его искупления: «Грехом являются жадность, жестокость, эгоизм; они приводят ко множеству смертей, гибнут целые города, сотни людей, детей и женщин», «Преступление в легенде, обычно представляющее собой предательство, отступничество, нарушение этической заповеди, в отличие от преступления в рассказе, искупается» [Тулякова: URL].

Рассмотрим своеобразие конфликта и его разрешения в сюжете легенды «Слёзы царицы».

Экспозиция легенды «Слёзы царицы» повествует о том, что Узун-хан скучает, т. к. он уже завладел всеми богатствами и красотами, но не нашёл той девушки, которая бы сделала его понастоящему счастливым. В завязке легенды приближенный хана Джучи-Катэм получает приказ ехать по всем владениям искать невиданных ранее красавиц, чтобы выбрать из них одну-единственную для хана. Далее повествование вбирает в себя достаточно длительный отрезок жизни персонажей. Через несколько лет находится лучшая из всех девушек – Кара-Нингиль. В неё влюбляется Джучи-Катэм, но он должен везти её к Узун-хану, который и выберет ее себе в жены. После убийства Узун-

хана Кара-Нингиль становится царицей. Джучи-Катэм вырезает всю семью хана, кроме одного сына (Аланча-хана) – не успевает, – и царица требует сохранить ему жизнь.

Кульминация в «Слезях царицы» воплощается в диалоге, который стремительно ведет к развязке произведения. Джучи-Катем и Кара-Нингиль, преследуемые мстью Аланча-хана за своего погибшего отца и всю семью, принимают решение погибнуть, но не сдать врагу, не понимающему всей ценности жизни. Они вместе бросаются с высокой горы, воплощая таким образом единение друг с другом и непокорность маргинальному людскому тщеславию.

«Слёзы царицы», как и все остальные легенды цикла Мамина-Сибиряка, характеризуется особенностями мироощущения людей с «восточным» культурным укладом жизни. В первую очередь, это так называемая «закрытость», то есть отсутствие социальной мобильности. Главная героиня, Кара-Нингиль, не вольна совершать выбор своего пути: царицей она становится по принуждению, а не по собственному желанию. Её судьбу обусловливает Узун-хан, искавший себе в жёны ту, которая «возвратит молодость, счастье и веселье» [Мамин-Сибиряк: URL]. Судьба Кара-Нингиль транслирует особенности восточной культуры в понимании места женщины в обществе: женские персонажи лишены права голоса и влияния, пока этого им не позволят мужчины, а главное мерило их значимости – возраст и красота. Именно юность и красота превращают Кара-Нингиль в желанную невесту Узун-Хана, избранную из тысяч девушек, собранных со всех концов владений.

Образ молодой царицы является одним из самых сложных в цикле «восточных легенд» Мамина-Сибиряка. Имя Кара-Нингиль в переводе означает «чёрный жемчуг». Е. Е. Приказчикова обнаружила символику слов, составляющих имя Кара-Нингиль: «По Тресиддеру, жемчуг – “символ... света... невинности и девичьей чистоты... Жемчужина – одно из имен Бога в Исламе...”» [Тресиддер 1999: 97-99]. Что же касается черного цвета, то в большинстве культур он «символизирует тьму смерти, невежество, отчаяние, горе... скорбь и зло... и зловещие предсказания... Черный также считается цветом мщения в исламе» [Приказчикова: URL]. Таким образом, автор закодировал в имени царицы её

судьбу, а следовательно, идея легенды «Слёзы царицы» будет разрешаться именно в ключе того, какой Кара-Нингиль решит сделать выбор после постигших её горестных событий. Выбор, согласно изначальной кодировке, окажется трагическим.

Начало и конец жизни Кара-Нингиль неразрывно связаны с образом природы, которая имеет большое значение во всех пяти легендах Мамин-Сибиряка. Писатель обращается к природе как к мерилу человеческих отношений и качеств. В легенде «Слёзы царицы», на наш взгляд, роль природы особенно велика. Мамин-Сибиряк воплощает конфликт природного начала с совершенно чуждой ему цивилизацией, когда для людей большей ценностью становятся драгоценности, завоевания, владения, богатые одежды, которыми славен цветущий Зелёный Город – место действия основной части легенды. В оппозиции этому миру живут далеко в нетронутых цивилизацией местах отшельник с девочкой, которые не знали горя, пока цивилизация не пришла взять лучший из природных даров этих мест – красавицу Кара-Нингиль. Человеческая жадность и алчность в легенде одерживают сокрушительную, но мнимую победу и влекут за собой трагические последствия. Казалось бы, жадность Узун-хана не знала предела и была удовлетворена взятием в жёны красивейшей из всех – Кара-Нингиль. Казалось бы, последующие события легенды показали, что алчность и жажда власти берут своё. Но финал маминской легенды утверждает иное: как бы ни хотел человек подчинить своей воле весь мир, его победы окажутся временными, преходящими.

Кара-Нингиль, дитя, выросшее на Чолпан-Тау, как была частью этого места, так его частью и осталась, а от бывшего величия богатого Зелёного Города не осталось практически ничего: «Много лет пронеслось над Чолпан-Тау, – десятки и сотни лет. Всё такую же безлюдной остаётся Голодная Степь, от Зелёного Города остались одни развалины» [Мамин-Сибиряк: URL]. Таким образом, Мамин-Сибиряк подчёркивает «вневременное» существование высшей материи, которую хотели заполучить в свои руки жадные люди, однако время всё расставляет на свои места.

Легенда Мамин-Сибиряка «Слёзы царицы» – одна из самых серьёзных попыток писателя показать мнимость поиска обманчивых идеалов и ложных представлений о жизни. Писатель под-

чёркивает важность любви как высокого чувства, которое спасает от человеческой жадности и алчности, даже перед лицом неизбежной смерти. В оценке человека и его поступков в сопоставлении с вечной природой Мамин-Сибиряк прибегает к природным сравнениям, метафорам, символике как одному из главных средств в создании персонажей. Герой Кара-Нингиль находит одну из главных ценностей жизни – в единении с природой, в прямом и переносном смысле. Образ героини становится заглавной метафорой всей легенды Мамина-Сибиряка: «Так же высоко поднимает свою голову Кузь-Тау, так же торчат на ней развалины старой крепости, и только крутой спуск, где раньше лежали одни голые камни, теперь покрыт, как ковром, яркими цветами. Много их тут, этих цветов: розовые, синие, жёлтые... Больше нигде нет таких цветов, если обойти весь Чолпан-Тау. Народ называет эти цветы на Кузь-Тау “слезами царицы Кара-Нингиль”» [Мамин-Сибиряк: URL].

#### Литература

1. *Дергачёв И. А.* Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870-1890-х годов. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005.
2. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Легенды. – СПб.: Типография И.А. Богельман, 1898. – URL: [http://az.lib.ru/m/maminsibirjak\\_d/text\\_1898\\_4\\_slezy\\_tzaritzzy.shtml](http://az.lib.ru/m/maminsibirjak_d/text_1898_4_slezy_tzaritzzy.shtml) (дата обращения: 17.05.2018).
3. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собрание сочинений: в 10 т. / под ред. А. И. Груздева. – М.: Правда, 1958. – Т. 10.
4. *Приказчикова Е. Е.* Философский контекст и мифологическая символика «восточных легенд» Д. Н. Мамина-Сибиряка // Известия Уральского государственного университета. – 2002. – № 24. – С. 65-86. – URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24074/1/iurg-2002-24-07.pdf> (дата обращения: 18.05.2018).
5. *Тулякова Н. А.* Жанровая специфика «легенд» Д. Н. Мамина-Сибиряка // Вестник Ишим. гос. пед. ун-та им. П. П. Ершова. – 2013. – № 1 (7). – С. 29-35. – URL: <https://www.hse.ru/mirror/pubs/lib/data/access/ram/ticket/83/14962428187ca68c6c8cf1d08330063364aa852cfb/жанровая%20специфика%20легенд.pdf> (дата обращения: 18.05.2018).

**Бикбаева Э. Р. (Екатеринбург, MAOU лицей № 12)**  
**Беленко К. А. (Екатеринбург, MAOU лицей № 12)**  
**Хусайнова С. М. (Екатеринбург, MAOU лицей № 12)**

***Образовательный потенциал современной  
школьной повести при организации  
проектной деятельности по литературе***

**Аннотация.** Одной из актуальных задач преподавания литературы в школе является приобщение подростков к чтению современной литературы и развитие у них эстетического вкуса. В статье обобщён и систематизирован опыт изучения школьной повести в отечественном литературоведении XX века, что позволило выявить некоторые особенности жанра, и предпринята попытка выявления особенностей жанра в начале XXI. В статье представлен опыт работы по организации проектной деятельности обучающихся среднего звена. Работа над проектами позволит учащимся преодолеть наивный реализм, свойственный читателям младшего подросткового возраста. От наблюдения за образом героя, анализа эпизодов, сопоставительных характеристик учащиеся переходят к обобщениям на уровне системы образов, сюжета, а затем к выводам о ряде жанровых закономерностей школьной повести.

**Ключевые слова:** современная литература, школьные повести, проектная деятельность, метод проектов, образ подростка, жанровые особенности, литературные жанры, школьники, методика литературы в школе.

**Bikbaeva E. R. (Yekaterinburg, MAOU Lyceum № 12)**  
**Belenko K. A. (Yekaterinburg, MAOU Lyceum № 12)**  
**Khusainova S. M. (Yekaterinburg, MAOU Lyceum № 12)**

***The educational potential of the modern school story  
in the organization of project activities in literature***

**Abstract.** One of the relevant problems of teaching literature at school is familiarizing the teenagers with reading modern literature and development the esthetic taste in them. In this article the experience of studying of the school works of fiction in domestic literature studies of the XX century is generalized and systematized. It has allowed to reveal some genre peculiarities and an attempt of identification of the genre peculiarities has been made at the beginning of XXI. Experience on the organization of project activities of young learners is presented in the article. Project work will allow students to overcome the naive realism peculiar to young teenagers. From observation of the image of the hero, the analysis of episodes, comparative characteristics students come to generalizations at the level of the system of images, a plot, and then to conclusions about a number of genre regularities of the school story.

**Keywords:** modern literature, school stories, project activities, project method, teenager's image, genre features, literary genres, schoolchildren, literature methodology in school.

Нередко высказывается мнение, будто жанр школьной повести о детстве и отрочестве вытеснен из круга чтения подростков, что обусловлено сменой приоритетов современной молодёжи. «Очевидной становится утрата ими потребности в духовном самоопределении и рефлексии» [Иванова 2015: 18]. Современная подростковая литература отражает основные особенности развития общества. Последние десятилетия авторы преимущественно ориентируются на новые потребности своих читателей. В подростковой литературе обновляется спектр затрагиваемых тем и проблем, фиксируется девальвация общепринятых этических ценностей. В литературе начала XXI века среди подростков возрастает популярность отдельных жанров. «При этом литература для подростков испытывает значительное влияние со стороны взрослой литературы, перенимая у последней стандартные жанровые формы (детектив, любовная проза для девочек), избитые сюжетные штампы. Тот факт, что юные читатели отдают предпочтение однотипным жанрам, объясняется отчасти стандартизацией их сознания, потребностей, вкусов», – отмечает Т. Н. Иванова [Иванова 2015: 18].

Однако нельзя не признавать факта существования большого числа современных книг для подростков, написанных в жанре школьной повести на довольно качественном уровне. Подростку необходима детская литература о современной жизни, которая даёт возможность постепенного расширения восприятия окружающего мира, где главный герой – подросток, вступающий в жизнь, главная проблема – самоопределение личности, которая написана на понятном ему языке. Это нужно, для того чтобы «ребёнок мог в пространстве литературы в последний раз перед вхождением во взрослую жизнь в выдуманном за него устойчивом мире «получить последнюю прививку онтологической устойчивости» [Литовская 2010: 26].

К началу XXI века в отечественной литературе создано огромное количество школьных повестей. В них можно увидеть традиции русской классики XIX в., причем не только произведений о школе, но и русской психологической прозы с её обострённым вниманием к сложным этическим вопросам. Как считают С. В. Бурдина и О. А. Шумилова, можно говорить о вполне оформившейся жанровой модели, характеризующейся особым типом системы персонажей, конфликтом, пространственно-временной и сюжетно-композиционной организацией. По их мнению, «для создания образа школы наиболее приемлемым оказался именно средний эпический жанр, не претендующий на создание свойственной роману широкой, целостной картины мира, но способный, в отличие от рассказа, раскрыть характеры учеников и учителей в разнообразных ситуациях, а главное – показать изменения, произошедшие в сознании героев, обретших в процессе решения школьных проблем неоценимый жизненный опыт» [Бурдина 2016: 129].

Относя произведение к жанру школьной повести, исследователи руководствуются, в первую очередь, проблемно-тематическими критериями, которые предопределяют конфликт. М. Литовская так характеризует школьную повесть: «В текстах этого типа изображаются коллективы учителей и учеников в динамическом развитии их взаимоотношений, при этом конкретные школа или класс представлены как часть института образования. Конфликт школьной повести, основанный на столкновении различных позиций учеников / учителей, ученика / учителя, ученика / класс-

ного коллектива, учителя / учителя, шире – требований школы / требований социума, – предопределен авторским осознанием некоего идеала межличностных отношений в рамках системы образования» [Литовская 2010: 279-280].

Несмотря на то, что в школьной повести часто отчетливо выделяется центральный персонаж, которым может быть учитель или ученик (в зависимости от возрастной адресации текста), в центре внимания автора всегда находится школьный коллектив, представленный различными социально-психологическими типами.

Следует сказать и о хронотопе школьной повести. Основным местом действия в ней становится школа, которая фигурирует в тексте не только как социальный институт, но и как конкретный пространственный образ, – описания внешнего облика учебного заведения и классных интерьеров являются устойчивым структурным элементом произведений этого жанра. События, как правило, происходят в течение одного учебного года, но временные рамки могут быть и более сжатыми. Полицентричность системы персонажей школьной повести, по справедливому замечанию М. Литовской, влечет за собой определенный тип сюжетно-композиционной организации, характеризующейся фрагментарностью создаваемой картины: «Фабульно фрагменты объединяются действием внутри пространства определенного типа образовательного учреждения, которое выступает как сила, непосредственно влияющая на поведенческие установки каждого из персонажей» [Литовская 2010: 280].

Таким образом, преобладающий тип сюжета в «школьной повести» концентрический – действие разворачивается, как правило, вокруг некой проблемной ситуации, дающей возможность каждому из персонажей раскрыть свою индивидуальность.

Работа над проектами на материале школьной повести современных детских писателей может оказаться весьма продуктивной. Это один из наиболее успешных путей освоения произведений средней формы в 5-6 классе. Он даёт возможность учесть интересы и склонности подростков, особенности их возрастного и психо-физиологического развития и, конечно, уровень развития их читательской культуры. Анализ новых, часто неожиданных и неоднозначных произведений, непредсказуемых и труднообъяснимых с точки зрения привычной логики характеров раскрывает

перед учителем и учеником возможность исследовательской деятельности, творческого сотрудничества, способствующих достижению высоких образовательных результатов.

В нынешней образовательной ситуации проекты выполняются в рамках одного или нескольких учебных предметов всеми учащимися основной школы, занимающимися по ФГОС, с целью закрепить навыки и продемонстрировать достижения в самостоятельном освоении содержания и методов избранных областей знаний и видов деятельности, способность проектировать и осуществлять целесообразную и результативную деятельность. Для работы по литературе в 6 классе можно предложить довольно известные школьные повести А. Жвалевского и Е. Пастернак «Время всегда хорошее» и «Я хочу в школу»; В. Ледерман «Всего одиннадцать!» или Шуры-муры в пятом «Д» и «Календарь Майя». По результатам опроса, эти книги вызвали наибольший интерес у подростков, в отличие от повестей, написанных в XX веке.

Повесть «Я хочу в школу» открывает хорошие возможности для анализа образов героев, каждый из которых решает проблему социализации в зависимости от своего возраста, темперамента, акцентуаций. Все герои преодолевают кризис, взрослеют и совместно решают общую проблему – сохранить здание любимой школы. «Время всегда хорошее» – это школьная повесть, которая даёт возможность понять: чтобы справиться с трудностями, надо суметь разобраться в ситуации, а тот факт, что время другое, даёт возможность понаблюдать за тем, как человек понимает Время, в котором он существует. «Всего одиннадцать!» или Шуры-муры в пятом «Д» – школьная повесть с сильным воспитательным потенциалом. Но, кроме этого, здесь много интересных для анализа сцен, которые помогут развивать навыки анализа эпизода. «Календарь Майя» – книга, в которой представлены дети одного возраста, но с разным социальным опытом. Для героев время начинает исчисляться обратно, и они вынуждены, чтобы вернуть все на свои места, разобраться в себе, исправить что-то в своей жизни.

Целью организации проектной деятельности, таким образом, становится выявление в результате исследования образов героев особенностей жанра современной школьной повести. Для уча-

щихся цель может быть сформулирована так: как «сделана» книга? почему книгу интересно читать?

В связи с возрастными особенностями восприятия художественного произведения подростками наиболее плодотворным представляется освоение школьной повести как жанра через образы героев, путем исследования внутреннего конфликта героя и способов его проявления в тексте, особенностей субъектной организации произведения. Методологической основой исследования вполне могут стать работы Л. Я Гинзбург, которая считала, что образ-персонаж является в художественном произведении центральным и определяющим. По её мнению, структура образа-персонажа проявляется композиционно: первоначальная характеристика соотносится с последующими. Таким образом, определяющими становятся три момента: «Это, прежде всего, сама формула вводимого в действие персонажа, его первичная характеристика (в дальнейшем она обростает новыми признаками). Это отношение первичной характеристики к процессу ее дальнейшего развития и к целостному образу, возникающему из законченного произведения» [Гинзбург 1979: 379]. И первичная, и дальнейшие характеристики воплощаются средствами поведения и речи. Анализ первичной характеристики, поступков, речи героя станут основным содержанием работы учеников

Проект реализуется в течение учебного года во внеурочной деятельности. Работа над проектом осуществляется в несколько этапов. Условно работу над проектом можно разделить на следующие этапы: подготовительный, планирование, исследование, обобщение результатов, представление и оценка результатов проектной деятельности.

На подготовительном этапе происходит определение проблемы исследования, постановка цели проекта и выдвижение гипотез о том, почему интересно читать современные школьные повести, чем они привлекательнее классических книг, повестей предыдущих десятилетий. На этом этапе осуществляется организация учеников в группы, выбор группой книги и каждым участником проекта – выбор персонажа для анализа.

На следующем этапе проходит индивидуально-групповая работа. Как показал опыт, необходимо обобщение и систематизация знаний по теме «Образ героя и средства его создания» Каж-

дый ученик исследует образ одного из главных героев. Наблюдение над художественным материалом – едва ли не определяющий вид деятельности в ходе всего проекта. Ученикам нужно собрать материал для последующего анализа. Это кропотливая и трудоёмкая работа, результатом которой станут подборки цитат, рисунки, схемы, таблицы, помогающие структурировать образ героя, проследить его развитие. По завершении наблюдений участники проекта в свободной форме создают характеристики героев и делают промежуточное представление результатов индивидуального исследования в своей группе.

Результатом индивидуальной работы может быть, например, такая характеристика персонажа.

Образ Жени Кудрявцева<sup>1</sup>.

Женя – самый старший из Птиц. В обычной школе он учится в 10 классе. Он был лидером группы в 34-ой школе не только по возрасту, но благодаря замеченному Впальчем таланту «душить конфликт в зародыше». Женя ответственный, организованный, он готов прийти на помощь каждому. Герой привык всё анализировать, это удаётся ему, потому что у него широкий кругозор и опыт исследовательской работы над проектами.

В отличие от других пернатых, Женька не испытывает в новой школе почти никаких проблем в общении ни с учителями, ни с одноклассниками. Многое из происходящего на уроках ему кажется бессмысленным, но он не высказывает своего мнения об этом, а просто идёт к доске и отвечает. В ситуациях, которые у других птиц превращаются в конфликт, Женя осознанно опирается на знание психологии и мыслит логически.

Сюжетная линия Жени Кудрявцева в повести основывается на конфликте чувства и разума. Завязкой внутреннего конфликта является встреча с Викой, её непонятными движениями, словами, которые Женя не может объяснить. Молодой человек пытается бороться с эмоциями, рассеянностью, но это не помогает. Он замыкается, при этом у него возникают ссоры с Птицами. Любовь не прошла даже после того, как Вика была разоблачена. Женя страдает от неразделённой любви и, не отдавая себе в этом отчёта, решает проблему старым проверенным способом –

---

<sup>1</sup> Курсивом в тексте выделены реальные работы учащихся.

работая над проектами: сначала это проект по приспособлению к жизни в новой школе, затем проект помощи Молчуну. Но, на самом деле, герой таким образом уходил от решения проблемы. Кульминацией этой сюжетной линии является сцена, когда Женька просит руки Вики у родителей. Этот поступок не изображён, потому что Женька был во власти чувств, а передан отстраненно, комически. В развязке, при последней встрече Жени и Вики, он абсолютно спокоен – любовь прошла также незаметно и непонятно для него, как и возникла. Жене Кудрявцеву легко было приспособиться к обучению и общению в новой школе. Он проживает испытание любовью.

В повести нет описания внешности Жени, даже портретных деталей. Изменения в его душе, остро переживаемый внутренний разлад передают речь и авторские характеристики. В начале повести на занятиях в 34-ой школе Женька собран и уравновешен. Психологических деталей почти нет. Когда встречается с новыми одноклассниками и посещает первые уроки, волнение его незаметно окружающим, он улыбается, спрашивает, что и как стоит сделать, отвечает на истории в течение всего урока, при этом наблюдает за учителями и одноклассниками. Когда к нему обратилась соседка по парте, «спокойно ответил, глядя ей прямо в глаза» (с. 46). Однако читателю становится видна его работа над собой. Герой даёт себе внутреннюю установку «держаться броню». Речь, а следовательно, мысли, Женьки, обычно ясная, простая, последовательная, остроумная, начинает быть бессвязной и путаной, когда он находится рядом с Викой». «Тёмные волосы, улыбка, белая блузка, кулончик... Женька даже головой тряхнул, чтоб морок рассеять» (с. 47). Внутренняя борьба Женьки передаётся при помощи несобственно-прямой речи: «Как только Женя произнёс волшебное слово «проект», всё сразу же стало на свои места» (с. 54); «безнадёжно опаздывал» (с. 67); «наблюдать за одноклассниками, следить за Викторией да ещё слушать, что говорит учитель, было выше человеческих сил» (с. 62). Этот приём передаёт попытки Жени следить за собой. Ему всё труднее сохранять спокойствие, при очередной ссоре с Птицами, например, Женя «даже умудрился сказать спокойным (теперь уже совершенно внушительным) тоном», – этот тон перестал быть для него естественным. Установка: «Я же ум-

ный, я всё знаю» постоянно даёт сбой. Внутреннее равновесие Женя обретает только когда проходит влюблённость. В последний раз он разговаривает с Викой абсолютно спокойно, его ответ звучал «просто и без надрыва», «он чувствовал себя легко и свободно» (с. 299).

Отношения Жени с родителями, новыми одноклассниками и учителями почти не комментируются, потому что не представляют для него проблемы, а вот в отношениях с Птицами очевиден разлад. Конфликт становится тем глубже, чем сильнее юноша запутывается в поведении Вики и своих чувствах. Женя, формально выполняя роль организатора в группе, отдаляется от Птиц. Они это чувствуют и говорят, как привыкли, напрямую. У Жени это вызывает раздражение: он злится, иронизирует, наконец, взрывается и уходит в себя.

Самым запоминающимся поступком Жени Кудрявцева является разговор с родителями Вики. В этом эпизоде не используется несобственно-прямая речь. Вся сцена изображена в комических тонах, потому что Женя не отдавал себе в тот момент отчёта в своих поступках. А со стороны предложение руки и сердца девушке, которая тебя не любит и беременна от другого парня, на самом деле выглядит нелепо. Может быть, это и так, но, на мой взгляд, важно, что Женя пришёл к нему вполне сознательно и в то же время в порыве сильного чувства. Это абсолютно самостоятельный поступок: родителей несколько дней не было дома, он ни с кем не советовался. И особенно важно, как спустя некоторое время оценил этот поступок директор 33-ей школы. В его жизни тоже была подобная история, и он сочувствует Жене и, хоть и с иронией, одобряет его: «Какие же вы все в вашей 34-ой школе придурки. Гении и придурки». В этом поступке проявились решительность, готовность взять на себя ответственность за дорогого человека, благородство Жени Кудрявцева, то есть качества порядочного взрослого человека.

Женя Кудрявцев достойно прошёл испытание любовью. Навряд ли он научился разбираться во всех тонкостях<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В тексте работы повесть цитируется по изданию [Жвалевский, Пастернак 2017]. В скобках после цитаты указан номер страницы.

На этапе обобщения результатов в группах, работавших по одной книге, осуществляется сопоставление образов героев, выявление сходств и различий между ними. Процесс обобщения информации важен потому, что каждый из участников проекта как бы пропускает через себя полученные всей группой знания, умения, навыки, так как в любом случае он должен будет участвовать в презентации результатов проекта по одной из повестей.

В ходе работы в малых группах ученики выявляют такие черты героев школьной повести А. Жвалевского и Е. Пастернак «Я хочу в школу!».

Переход в новую школу для всех главных героев повести стал нелегким испытанием. Каждый из них преодолел важный рубеж. Женя пережил первую влюбленность. Проходит испытание феноменальная способность Димы Антонова снимать конфликты во взаимоотношениях. Юлия преодолевает подростковый кризис. Молчун справляется со своей психологической проблемой. Анечка отстаивает право одаренной личности на свободу.

Авторы повести показали разные возможности приспособления к новым жизненным обстоятельствам, от миролюбивого сглаживания острых углов и терпения до открытого протеста, нападения, агрессии. Успешным становится путь, на котором герои повести стремятся разобраться в ситуации и понять других людей, но при этом никого не обижают.

Новая школьная жизнь стала для героев повести школой реальной, а не «тепличной» жизни. Оказалось, что знания в жизни помогают, но, используя их, не менее важно сохранять человеческие качества.

В ходе исследования были проанализированы образы главных героев повести и сделаны выводы о своеобразии образов героев-подростков.

1. В повести создан не типичный для подростковой литературы сюжет, когда герои попадают в необычную, экстремальную ситуацию и, преодолевая препятствия, становятся взрослее, самостоятельнее; наоборот, герои оказываются в нормальных жизненных обстоятельствах, которые для всех обычны, а они их переживают впервые.

2. В школьной повести создана традиционная для этого жанра полицентричная система персонажей. Внешне создается впечатле-

ние, что они решают общую проблему спасения 34-ой школы, но, на самом деле, каждый решает свою внутреннюю проблему.

3. Каждый персонаж по-своему уникален. Запоминается яркой особенностью характера.

4. В повести нет никаких фантастических элементов, которые способствуют решению проблемы. Герои преодолевают все препятствия самостоятельно, в результате чего становятся чуть взрослее.

5. Героев повести ни в коем случае нельзя отнести к категории людей с неразвитыми нравственными чувствами. Они гораздо чище, искреннее, честнее и благороднее тех, с кем им приходится сталкиваться.

Результатом представления и обсуждения индивидуальных разработок, стали сообщения об особенностях пространственно-временной организации школьной повести.

Хронотоп в повести А. Жвалевского и Е. Пастернак «Время всегда хорошее»

Основным пространством в повести является школа, так как именно там особенно хорошо видны детали, характеризующие время и пространство.

Пространство школы сложно представить из-за отсутствия его описаний. Через этот факт можно понять отношение учеников к школе.

Кроме пространства школы в повести создается и образ пространства квартиры, характерный для своего времени.

С субъективной точки зрения Оли, квартира 80-ых представлена как что-то устаревшее, неприятно поражающее своей странностью. Замечая детали новой обстановки, героиня презрительно отзывается о белом «убожестве» – кухне и вообще о новом интерьере в целом: «такую мебель я видела дома у бабушки». Толстые, тяжелые шторы также передают тяжелую атмосферу восьмидесятых. Обстановка квартиры – это образ не только пространства, но и времени.

В 2018 мальчик удивлен, но несколько по-другому, нежели героиня. Все какое-то «легкое, яркое». Отсутствие книжного шкафа и книг, «маленький телевизор в углу» и разнообразные технические устройства, которыми наполнена квартира – все это сначала вызывает смешанные чувства удивления и восхищения

у мальчика. Непривычная обстановка квартиры создается с помощью необычных предметов быта.

Образ эпохи, в которую переместился каждый из героев, создается во многом через детали нового для них пространства.

На этапе обсуждения результатов исследования между участниками групп, работавших над разными повестями, наиболее заинтересованные участники проекта могут выявить жанровые черты школьной повести: закономерности её сюжетно-композиционной организации, хронотопа и системы образов. Для этого ученикам необходимо познакомиться с жанровой характеристикой школьной повести XX века и с оценками образа подростка.

В результате сопоставления оказывается, что современная школьная повесть придерживается жанровых канонов. Отметить стоит часто используемый прием: при невероятном, даже фантастичном стечении обстоятельств герои попадают в обстановку, которая для всех окружающих обычна, а для них нет. Благодаря этому они получают возможность посмотреть на ситуацию по-новому, переосмыслить своё поведение, изменить себя – повзрослеть. Основными средствами создания образов героев можно считать авторскую характеристику персонажа, поступок героя и его речь. При этом портрет почти не используется.

В современной подростковой прозе среди нравственных проблем, которые на протяжении веков волновали подростков, находятся проблемы добра и зла, справедливости и беспринципности. Герои-подростки осмысливают нравственные принципы поведения. При создании образа героя-подростка писатели показывают, как подросток вырабатывает нормы и правила поведения во взрослой жизни. Именно это и привлекает юных читателей в школьной повести.

Результаты исследования предъявляются как портфолио, в котором сформулированы проблема, цели и задачи исследования, собраны планы, схемы, рисунки, цитаты, заметки, таблицы, анализ текста, выводы, указан список источников информации, зафиксированы самооценка и оценка других участников проекта.

Итогом проектной деятельности является научно-практическая конференция, на которой в форме устной защиты ученики представляют свои индивидуальные либо групповые проекты.

Организация проектной деятельности решает одну из актуальных задач преподавания литературы в школе, приобщая подростков к чтению современной литературы и развивая у них эстетический вкус. Эта работа способствует тому, чтобы ребёнок стал активным читателем современной литературы именно в раннем подростковом возрасте, когда и формируется его Я-концепция.

### Литература

1. *Александрова Г. В.* Проектная деятельность на уроках русского языка в 5-9 классах. Пособие для учителей. – М.: БАЛАСС, 2010. – 95 с.

2. *Асонова Е.* Современная детская литература и ее читатели // Литература, ИД «Первое сентября». – 2015. – № 2. – URL: <http://lit.1september.ru>.

3. *Бурдина С. В., Шумилова О. А.* Эволюция жанра школьной повести в русской литературе XX века // Российская и зарубежная филология. – 2016. – Вып. 2 (34). – С. 128-134.

4. *Гинзбург Л.* О литературном герое. – Л., 1979. – URL: <http://padaread.com/?book=46499&pg=1>.

5. *Жвалевский А.* Пастернак Е. Время всегда хорошее. – М., 2017. – 190 с.

6. *Жвалевский А.* Пастернак Е. Я хочу в школу! – М, 2017. – 338 с.

7. *Иванова Т. Н.* Синкретизм и модернизация жанров современной детско-юношеской литературы // Молодой ученый. – 2015. – № 22.1. – С. 18-20. – URL <https://moluch.ru/archive/102/23224>.

8. *Ледерман В.* Всего одиннадцать! или Шуры-муры в пятом «Д». – М.: КомпасГид ИД, 2016. – 120 с.

9. *Ледерман В.* Календарь Майя. – М.: КомпасГид ИД, 2016. – 210 с.

10. *Литовская М. А.* Время всегда хорошее: школьная психология для современного подростка // Детская литература сегодня: материалы научно-практического семинара. – Екатеринбург, 2010. – С. 25-34.

11. *Литовская М. А.* Школьная повесть как инструмент анализа повседневности советской школы // Антропология советской школы: Культурные универсалии и провинциальные практики. – Пермь, 2010. – С. 278-291.

12. *Михалева Т. И.* Образ подростка – героя современной отечественной прозы. – URL: <http://aplik.ru/ref/11667/>.

13. *Михалева Т. И.* Среди ровесников: к проблеме самоутверждения. – М.: РШБА, 2007. – 87 с.

14. *Тарасов О. В.* «Школьные повести» в системе художественного творчества В. Ф. Тендрякова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – М., 1994. – 130 с.

15. *Черняк М. А.* Школа как диагноз: опыт современной прозы // Детская литература сегодня: материалы научно-практического семинара. – Екатеринбург, 2010. – С. 7-18.

Градобоева А. А. (Екатеринбург, УРГПУ)

*Жанровая специфика чеховского «рассказа открытия»  
в концепции В. Б. Катаева*

**Аннотация.** В статье рассматривается жанровое своеобразие чеховского рассказа второй половины 1880-х годов, отличного от ранних юмористических жанров. Обобщаются наблюдения литературоведов над изменениями формы рассказа А. П. Чехова в переходный период творчества. Анализируется продуктивный подход В. Б. Катаева, предложившего определение данному типу малой прозы Чехова 1885-1887 годов – «рассказ открытия». С опорой на размышления исследователя выделяются жанровые признаки данного типа чеховского рассказа: особый тип героя; «житейская мелочь», дающая толчок сознанию героя; «открытие» как «главное событие рассказа»; оппозиция «казалось – оказалось»; однотипная развязка, когда герой впервые задумывается о своей жизни.

**Ключевые слова:** русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, рассказы.

Gradoboeva A. A. (Yekaterinburg, USPU)

*Genre specificity of Chekhov's «the story of discovery»  
in the concept of V. B. Kataev*

**Abstract.** The article considers the genre peculiarity of Chekhov's story of the second half of the 1880s. It is different from the early humorous genres. Observations of literary critics are generalized on changes in the form of the story of A. P. Chekhov in the transitional period of creativity. There is analyzation of productive approach of V. B. Kataev, who proposed the definition of this type of small prose of Chekhov (1885-1887) – «The story of discovery». Based on the researcher's reflections, the genre features of this type of Chekhov's story are distinguished: a special type of hero; «everyday trifle», which gives impetus to the hero's consciousness; «discovery» as «the

main event of the story»; opposition «it seemed – it turned out»; the same type of outcome, when the hero first thinks about his life.

**Keywords:** Russian literature, Russian writers, literary works, literary genres, stories.

Изучение специфики чеховской прозы, в первую очередь, связано с вопросом о периодизации творчества писателя. В ряду существующих подходов (Ю. В. Соболева, И. Н. Сухих, В. Я. Линкова и других), на наш взгляд, наиболее точно логику творческой эволюции А. П. Чехова отражает периодизация, предложенная А. П. Чудаковым. Литературовед выделяет 3 этапа творческого пути писателя, руководствуясь, в первую очередь, изменениями в повествовательной структуре чеховской прозы: 1880-1887 гг., 1888-1894 гг., 1895-1904 гг. Наш исследовательский интерес связан с первым из обозначенных периодов творчества писателя.

Как известно, Чехов дебютировал на страницах журналов 1880-х гг.: «Зритель», «Будильник», «Мирской толк», «Свет и тени» и др. Основным жанром первого периода творчества писателя становится традиционный для массовой литературы того времени короткий рассказ – сценка, анекдот, основой сюжета которого служит забавное или нелепое происшествие, любопытный или смешной случай из жизни.

Но при этом А. П. Чудаков замечает, что с 1885 г. происходят достаточно резкие изменения в чеховской манере повествования. Теряются главные структурные признаки, характерные для первого пятилетия: в описание начинают проникать «любые произвольные рассуждения, оценки» [Чудаков 1971: 37], восклицания рассказчика, обращения к читателю. В 1886 году появляются рассказы, где «психологию главного героя повествователь изображает, непосредственно проникая внутрь его сознания, чувства же и мысли остальных персонажей – только через внешние проявления» [Там же: 41]. А в 1887 году чеховский тип повествования сменяется на объективный, «в котором устранена субъективность рассказчика и господствуют точка зрения и слово героя» [Там же: 56].

Периодизация чеховского творчества, предложенная Чудаковым, помогает наиболее точно проследить творческую эволю-

цию писателя: определить границы «переходного периода» в конце первого этапа, понять логику жанрово-стилевого поиска писателя. При этом нельзя не заметить, что, несмотря на разные точки зрения в выделении количества этапов творчества Чехова, многие исследователи единодушны в определении хронологических границ первого периода, а также в понимании переходного характера в конце первого периода творчества: изменения чеховского героя, стиля повествования, образа автора видят (наряду с А. П. Чудаковым) такие литературоведы, как И. Н. Сухих, Ю. В. Соболев, В. Я. Линков.

Так, например, В. И. Линков отмечает, что в творчестве Чехова наряду с привычными юмористическими начинают появляться герои, решающие общие проблемы, и раскрывает это на примере рассказа «Хорошие люди» (1886): конфликт состоит в том, что «жизнь человека оказывается загубленной ради мертвого дела, совершенно искренне принимаемого им за высокое творческое призвание» [Линков 1982: 18]. Обращает внимание исследователь и на рассказ «Знакомый мужчина» (1886), где героиня начинает осознавать свое истинное положение, «остро осознавать свое «я»» [Там же: 20].

Г. П. Бердников заметил более глубокое проникновение Чехова во внутренний мир героев и окружающую социальную действительность в рассказе «Хористка» (1886), где «комедийная ситуация вдруг раскрывается своей другой – драматической стороной» [Бердников 1984: 43]. На материале этого же рассказа И. Н. Сухих делает выводы о том, что в подобных рассказах чеховский герой не всегда является «прозревающим», остается самим собой, но «всегда есть некое нарушение читательского ожидания, отклонение от привычного хода вещей, создающее парадокс» [Сухих 1987: 65].

Таким образом, большинство исследователей замечает, что чеховский рассказ в конце первого периода творчества писателя обретает некую другую форму. Чеховеды останавливают свое внимание на происходящих изменениях в позиции автора, взаимодействии внутреннего мира героя с внешним и т. д. Рассказ становится глубже по своей тематике, освещаются острые социальные проблемы, обстоятельства, в которых находится чеховский герой.

Особо пристальное внимание на данный тип рассказов Чехова обратил В. Б. Катаев. Ученый заметил, что ряд рассказов писателя 1885-1887 годов при различии фабул и героев объединены сходством построения и темой, и увидел в данных рассказах особый жанр чеховской прозы, дав ему определение – «рассказ открытия», рассмотрению которого посвятил одну из глав своей работы «Проза Чехова: проблемы интерпретации».

По мнению исследователя, под определение «рассказ открытия» попадают следующие рассказы Чехова: «Тапер», «Переполах», «Кошмар», «Знакомый мужчина», «Хористка», «Житейская мелочь», «Сестра» (впоследствии «Хорошие люди»), «Следователь», «Его первая любовь» (впоследствии «Володя»), «Ненастье», «Без места», «Почта» и др. Это рассказы «о сдвиге в сознании человека» и последующем открытии, совершаемом героем [Катаев 1979: 11].

Опираясь на размышления В. Б. Катаева, мы выделили следующие жанровые признаки данного типа чеховского рассказа:

герой: «обыкновенный человек, погруженный в будничную жизнь»;

«пустячный случай», «житейская мелочь», которая дает толчок сознанию героя;

«открытие» как «главное событие рассказа»;

оппозиция «казалось – оказалось» (внутренняя метаморфоза героя);

однотипная развязка: герой впервые задумывается о своей жизни.

Первый жанровый признак – это **специфика героя**. Согласно концепции В. Б. Катаева, герой данного типа рассказа – «обыкновенный человек, погруженный в будничную жизнь» [Там же: 11]. При этом следует отметить, что данные чеховские герои разнообразны. Они отличаются друг от друга возрастом, профессией, социальным статусом, положением в обществе: восьмилетний Алеша из рассказа «Житейская мелочь» и молодой человек лет тридцати Кунин из рассказа «Кошмар»; судебный следователь («Следователь»), женщина легкого поведения Ванда («Знакомый мужчина») др.

В «рассказах открытия» иначе решается и тема «маленького человека». В таких рассказах, как «Тапер», «Хористка», «Вра-

ги», «маленький человек» – труженик или бедняк сталкивается с неуважительным, хамским обращением к себе со стороны «хозяина». В отличие от рассказов первой половины 1880-х годов, сейчас чеховский «маленький человек» взят в особый момент: «он занят осмыслением жизни, своего положения в ней, переходит от одного набора представлений к другому и выступает, таким образом, как субъект познания» [Там же: 17].

Второй признак «рассказа открытия» – какой-нибудь «**пустячный случай**», «**житейская мелочь**», с которой сталкивается герой и которая дает толчок его сознанию.

Например, в рассказе «Следователь» случайный дорожный разговор приводит героя к осознанию его поступка. Спонтанный разговор Пети Рублева с хозяйской дочкой из рассказа «Тапер» приводит к оскорбительной реакции ее отца. В рассказе «Без места» парадоксальным для героя является то, с какой легкостью и без капли стыда нагло принимают взятки чиновники. Все эти, казалось бы, простые обыденные ситуации вызывают в сознании героя переворот, возмущение, переосмысление прежних ценностей и установок.

Третий элемент – «**открытие**» как «главное событие рассказа»: в результате столкновения с «житейской мелочью» «опровергается прежнее – наивное, или прекраснодушное, или шаблонное, или привычное – представление о жизни. Жизнь предстает в новом свете, открывается ее «естественный» порядок: запутанный, сложный, враждебный. <...> герой впервые задумывается» [Там же: 11].

Внутреннее единство данных произведений проявляется именно в открытиях, совершаемых героями. Петя Рублев, бывший студент консерватории, будучи тапером, играет за плату на вечеринках («Тапер»). На одном из таких мероприятий, забываясь, он разговорился с хозяйской дочкой. Тогда ему грубо напоминают, что он всего лишь прислуга. В сознании героя происходит открытие, разрушающее прежнее представление о жизни: он приходит к осознанию того, что человека можно унижить, оскорбить на основании социального неравенства, не воспринимая его как личность.

В рассказе «Переполох» (1886) гувернантка Машенька Павлецкая также всегда была уверена в том, что можно отстоять

свое достоинство и доказать свою порядочность. Но после того, как хозяйка учинила обыск в ее вещах по подозрению в краже, в душе героини поселяется постоянный «безотчетный страх» за себя и свою дальнейшую жизнь.

Свои открытия делают для себя певичка Паша из рассказа «Хористка», которая осознает всю беспомощность своего положения, отдав свои драгоценности жене любовника; восьмилетний Алеша из рассказа «Житейская мелочь» впервые встречается с обманом. Открытия героев сталкиваются с их идеальными представлениями, которые обнаруживают свою упрощенность, оборачиваются иллюзией.

Поэтому важнейшим жанровым признаком чеховского «рассказа открытия» становится **оппозиция «казалось – оказалось»** (внутренняя метаморфоза героя). Данное противопоставление помогает нам проследить переход от одного представления героя к совершенно другому.

В рассказе «Тапер» «Пете Рублеву «казалось», что он бедный, но образованный человек имеет честь разговаривать с дочкой своих нанимателей, но «оказалось»...» [Там же: 20] это не так. Машеньке Павлецкой («Переполох») казалось, что обыску могут подвергнуть человека только за участие «в каком-нибудь страшном деле», но оказалось, что в понимании ее хозяйки – это вполне нормальный поступок.

В. Б. Катаев справедливо утверждает, что ситуация открытия, перехода от «казалось» к «оказалось», – это «частное, хотя и весьма характерное проявление более широкой закономерности». В «рассказах открытия» осознание человеком жизни, его ориентация в окружающем мире является самостоятельным и главным объектом изображения.

Такой угол зрения на изображаемую действительность В. Б. Катаев называет гносеологическим, который стал одним из слагаемых нового типа художественного мышления. Так в «рассказах открытия» наметился новый подход, при котором основной интерес автора сосредоточен не столько на явлениях, сколько на представлениях о них, на путях формирования этих представлений, на природе иллюзии, заблуждения и ложного мнения.

**Развязка** «рассказа открытия», ставшая необходимым жанровым элементом, носит однотипный характер: герой впервые задумывается о своей жизни.

Новая мысль, сообщенная доктором следователю из рассказа «Следователь» ошеломила его, отравила – так кончается рассказ, оставив героя наедине со своими мыслями. В рассказе «Знакомый мужчина» развязка создает впечатление законченного счастливого конца, но на самом деле оставляет после себя след недоговоренности и удерживает читателя в напряжении. «Счастливая» развязка не разрушает композицию «рассказа открытия»: ведь открытия, которые совершают герои, в том и состоят, что жизнь прячет свою истинную, сложную и страшную сущность под обманчивой, часто веселой поверхностью.

Таким образом, опираясь на размышления В. Б. Катаева, мы можем сказать о важной роли и жанровой оригинальности «рассказа открытия» в творчестве Чехова. Его герой, оказавшийся в новых обстоятельствах, предстает окруженный сомнениями о своем положении в жизни, в его сознании происходит разрушение прежних истин. Герой задается вопросом, на который, возможно, и не существует ясного и твердого ответа. Именно «рассказ открытия» становится важнейшей ступенью на пути к дальнейшим социально-психологическим произведениям писателя.

#### **Литература**

1. *Бердников Г. А.* А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. – 3-е, изд., дораб. – М.: Худож. лит., 1984. – 511 с.
2. *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. – М.: Изд. Моск. гос. ун-та, 1979. – 326 с.
3. *Линков В. Я.* Художественный мир Чехова. – М.: Изд. Моск. ун-та, 1982. – 128 с.
4. *Соболев Ю. В.* Чехов. – М.: Журн.-газ. изд-во, 1934. – 336 с.
5. *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. – Л.: Изд. Лен. ун-та, 1987. – 184 с.
6. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – 292 с.

**Грехова О. А. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Возвращение в провинцию: «Обмен» Ю. Трифонова,  
«Шпионы» М. Фрейна***

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению хронотопа английской и русской провинции с точки зрения категорий пространства, времени и субъекта на материале повести Ю. Трифонова «Обмен» и романа М. Фрейна «Шпионы». В обоих произведениях за мелкими подробностями частной жизни в провинции, куда возвращаются герои, спустя несколько десятилетий, скрывается идея угасания семейных очагов, уход целых семейных кланов, в результате чего происходит вырождение самой провинции. Таким образом, постановка бытийных, вечных вопросов стирает национальные, временные и пространственные границы между судьбами героев этих произведений.

**Ключевые слова:** провинции, столицы, хронотопы, пространство, время, русская литература, русские писатели, английская литература, английские писатели, литературное творчество.

**Grekhova O. A. (Yekaterinburg, USPU)**

***Return to the province: «Exchange» Y. Trifonov,  
«Spies» by M. Frayn***

**Abstract.** The article is devoted to the consideration of English and Russian provinces. The analysis of categories of space, time and subject (chronotope) is presented. Despite the significant differences in spatio-temporal models of texts, the following similarities are found: in both works: small details of private life in the province, the idea of descending families, and, as a result, degradation of the province itself. Thus, the posing of existential, eternal questions erases the national, temporal and spatial boundaries between the fates of Trifonov's and Frayn's heroes.

**Keywords:** provinces, capitals, chronotopes, space, time, Russian literature, Russian writers, English literature, English writers, literary work.

*Чего только не делается у нас в провинции от скуки,  
сколько ненужного, вздорного!  
И это потому, что совсем не делается то, что нужно.*  
А. П. Чехов.

*Со времен Чехова в провинции ничего не изменилось*  
В. Е. Грудев.

Майкл Фрейн, современный английский прозаик и драматург, известен в нашей стране, прежде всего, как мастер переводов русской классической литературы в Великобритании. Лучшими его работами являются переводы на английский язык пьес А. П. Чехова: «Вишневый сад» («The Cherry Orchard», 1978 г.), «Три сестры» («Three Sisters», 1983 г.), «Чайка» («The Seagull», 1984 г.), «Дядя Ваня» («Uncle Vanya», 1988 г.). Ситуация знакомства английского прозаика с произведениями Юрия Трифонова любопытна – Майкл Фрейн сначала увидел постановку повести «Обмен» в Театре на Таганке в 1976 году, а затем познакомился и с ее письменным вариантом. Результатом знакомства стал перевод повести в 1994 году: «После чеховских пьес я ещё перевёл повесть Трифонова «Обмен» – она произвела на меня неизгладимое впечатление, когда я увидел её в Москве» [Фрейн 2010: 18].

М. Фрейн в своих произведениях отталкивается от традиций художественного творчества и А. П. Чехова, и Ю. М. Трифонова в силу того, что в его текстах, как и в произведениях русских классиков, все «перемешано» – глубокое с мелким, великое – с ничтожным, что и создает ощущение самой жизни в ее глубинных противоречиях. Именно поэтому, на наш взгляд, важно проследить, как это сложное взаимодействие транспонировано в художественную действительность произведений рассматриваемых авторов – в романе М. Фрейна «Шпионы» (Spies, 2002) и в повести Ю. Трифонова «Обмен» (1969). В данной статье мы остановим свой исследовательский интерес на сопоставлении образов русской и английской провинции в произведениях избранных авторов с точки зрения категорий пространства, времени и субъекта – т. е. ее хронотопа.

Центральными персонажами произведений Трифонова и Фрейна становятся герои-интеллигенты – Виктор Дмитриев и Стивен Уитли. В обоих текстах перед читателем постепенно разворачивается история их жизни, состоящая из потерь и встреч, ошибок и приобретения жизненного опыта. Для осознания истоков этого пути герои возвращаются в места своего детства, где когда-то были счастливы, в родной дом: «Я осознаю, что на самом деле меня тянет в собственное детство» [Фрейн: электронный ресурс]. Повзрослевшие герои, попадая в обжитое пространство, давно забытое и потерянное, начинают стихийно восстанавливать сцены из детской жизни, когда знакомым и родным был каждый угол и поворот в тех местах, которые они потеряли. Элемент ретроспекции усложнен в обоих произведениях тем, что детство героев, проведенное в провинциальном поселке, выпадает на время серьезных исторических сломов: Виктор Дмитриев в «Обмене» вспоминает революционные события, связанные с рождением поселка, Гражданскую войну, в которой участвовал отец, эмиграцию деда, военное время. Стивен Уитли в романе «Шпионы» сам является немецким эмигрантом, переехавшим с родителями в Англию во время Второй мировой войны.

Юрий Трифонов заслуженно считается мастером «городской прозы». В своих произведениях он изображает Москву со всеми ее подробностями и деталями быта. Включение в «Обмен» провинциального поселка Павлиново создает особую систему координат: провинциальный локус повести Трифонова может быть осмыслен как «геопозитический образ, несущий в себе, наряду с пространственными характеристиками, ментальное, культурное, историософское значение» [Селеменова 2009: 29]. Образ поселка в произведении мифологизируется, он существует в размытой системе координат: «...где-то далеко и близко, через всю Москву, на берегу этой же реки, его ждет мать...» [Трифонов: электронный ресурс] В реальности поселок с таким названием, топографией и судьбой находится в Калужской области, но даже подмосковный поселок Павлиново, каким он изображен в тексте, провинциален, принципиально нестоличен, герою же он представляется утраченным раем, идеальным пространством, живущим по своим правилам. В произведении изображается сложная судьба поселка – от его зарождения, медленного расширения до полного

угасания в настоящем времени. При этом Павлиново изображается и в постоянно расширяющейся перспективе (леса, поля, река, сады), соотносимой с идеей бескрайних просторов России.

В романе «Шпионы» показывается стихийное рождение провинциального поселка в Англии: «Весь поселок, наподобие потемкинской деревни, был собран на скорую руку чуть ли не накануне того, как сюда приехало семейство Уитли...». Интересно и еще одно отличие от русской провинции – европейский поселок показан не в широкой перспективе, как в «Обмене», а в постоянно сужающейся – он, как некая «вещь в себе» – принципиально локален, самодостаточен, отрезан от столицы. Единственное средство сообщения между ним и Лондоном – поезд, приходящий на станцию два раза в день. Строгая ограниченность пространства, по мнению исследователей, является одним из главных знаков Европы: «Она ограничена интеллектуально и пространственно, замкнута на собственных интересах, лишена широты миропонимания» [Злотникова и др. 2014: 129].

Важное значение имеет временной аспект хронотопа провинции. М. М. Бахтин дал следующее его описание: «Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания». Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, круг месяца, круг всей жизни. Это обыденно житейское циклическое бытовое время» [Бахтин 1975: 396].

Так, в «Обмене» указано, что поселок был построен еще до революции, сам герой – Дмитриев – хранит о нем воспоминания 30-ти летней давности: «В тридцатые годы мальчик Витя, посредственный ученик, но прилежный велосипедист...приезжал сюда летними днями на скрипучем старом автобусе». Этот же путь (через пустыри, огороды, поле, запруды, рошу) проделывает уже повзрослевший Виктор. И хотя реалии окружающего мира меняются, но сам ход времени остается неизменным: «Он знал, что там сейчас бетонированная набережная, но рыбаки приходят все равно. Новые рыбаки из пятиэтажных домов, что за мостом». Кажется, что русская провинция присутствует не столько в замкнутом циклическом времени, но и находится во вневременных, вечных координатах.

Память о родном провинциальном поселке хранит и Стивен Уитли в «Шпионах». Родное место спустя пятидесятилетнюю дистанцию только выглядит иначе, маскируется под новую местность, а на самом деле также неизменно: «Все как прежде – и все переменялось. Дома стоят, где стояли, но уже не говорят того, что говорили раньше. А Стивен Уитли сделался стариком».

Отметим, что события в обоих произведениях, переживаемых субъектами повествования, вполне реальны. Но, при этом, эти исторические события представлены в виде «бываний», фрагментов воспоминаний, случайных впечатлений. Свои «бывания» создает вместо рутинной действительности отец Виктора: «Дмитрию запомнилось, как легко сочинял отец смешные истории»; ради детской забавы мальчик Кит во время войны начинает считать свою мать немецкой шпионкой, разворачивая с другом целую игру с ночной слежкой и погонями: «Каким-то непостижимым образом Кит творил эти события... Он рассказывал историю, и история оживала».

В повести «Обмен» и в романе «Шпионы» присутствуют два повествовательных плана: ретроспективный, связанный с мотивом памяти о родном месте и, соответственно, с прошлым целого рода, и план настоящего времени, связанный с повседневным пространством, где человек «в сложившемся хронотопе черпает варианты решения жизненных проблем и создает их новые модификации» [Барабошина 2012: 246].

Таким образом, мотив памяти о событиях связан не только с припоминанием деталей быта прошлого, но и со сложной бытийной установкой: в обоих произведениях за этими мелкими подробностями жизни в провинции скрывается идея угасания семейных очагов, уход целых семейных кланов, в результате чего вырождается и сама провинция: «В этом мире, оказывается, исчезают не люди, а целые гнездовья, племена со своим бытом, разговорами, игрой, музыкой. Исчезают дочиста, что нельзя найти следов».

Такое постоянное двуединство бытового и бытийного, соотношение малого времени и большого, разворачивающееся в пространстве русской и британской провинции и передающееся глазами русского и английского мальчика/взрослого, стирает национальные, временные и пространственные границы и ста-

вит вопросы о месте человека в мире, о связи преходящего и вечного в нем.

### Литература

1. *Барабошина Н. В.* К методологическому обоснованию понятия «хронотоп» // Вестник ОГУ. – 2012. – № 7. – С. 243-247.

2. *Бахтин М. М.* Эпос и роман. – М.: Художественная литература, 1975. – 809 с.

3. *Енукидзе Р. И.* Художественный хронотоп и его лингвистическая организация (на материале англо-американского рассказа). – Тбилиси, 1984. – 205 с.

4. *Злотникова Т. С., Ерохина Т. И., Летина Н. Н., Киященко Л. П.* Русская провинция в философском дискурсе: актуализация метафоры. – М.: Наука, 2014. – № 11. – С. 126-136.

5. *Селеменова М. В.* Художественный мир Ю. В. Трифонова в контексте городской прозы второй половины XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2009. – 41 с.

6. *Трифонов Ю. В.* Обмен [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=71723&p=1> (дата обращения: 05.05.2018).

7. *Фрейн М.* Шпионы [Электронный ресурс]. – URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/95377-maykl-freyn-shpiony.html> (дата обращения: 05.05.2018).

8. *Фрейн М.* Интервью с переводчиками // Мосты. – 2010. – № 4. – С 15-18.

9. *Хайдеггер М.* Бытие и время. – Харьков: Фолио, 2003. – 503 с.

УДК 821.161.1-31(Рубанов А. В.)

**Завьялова А. П. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Особенности хронотопа в романе А. Рубанова «Хлорофилия»***

**Аннотация.** Предмет анализа в статье – хронотоп романа А. Рубанова «Хлорофилия». Автор в романе делает попытку спрогнозировать вероятное будущее для России и предостеречь от образа жизни, ведущего к неминуемой катастрофе. Роман Андрея Рубанова «Хлорофилия» относится к жанру антиутопии, основной особенностью пространственной организации которой является замкнутость художественного пространства, его отгороженность от остального мира. Всё пространство художественного мира романа можно представить разложенным на двух осях – вертикали и горизонтали. О такой композиции произведения говорит М. Л. Гаспаров в своей работе «Фет безглагольный».

**Ключевые слова:** хронотопы, антиутопии, антиутопия, антиутопическая концепция мира, образ будущего, замкнутое пространство, романы, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

**Zavyalova A. P. (Yekaterinburg, USPU)**

***Peculiarities of chronotope in the «Chlorophilia»  
by A. Rubanov***

**Abstract.** The subject of analysis is the chronotope in the novel by A. Rubanov «Chlorophilia». The author in the novel makes an attempt to predict a probable future for Russia and to warn against a way of life leading to an imminent catastrophe. The novel by A. Rubanov «Chlorophilia» refers to the genre of dystopia, the main feature of the spatial organization of which is the isolation of the art space, its fencing off from the rest of the world. The entire space of the artistic world of the novel can be represented as decomposed on two axes – vertical and horizontal. About this composition of the novel says M. L. Gasparov in his article «Fet bezglagol'niy».

**Keywords:** chronotopes, dystopias, dystopia, dystopian concept of the world, image of the future, enclosed space, novels, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

На сегодняшний день обострилась необходимость поиска решений остросоциальных проблем, возникающих в России, нравственных и философских проблем. Жанр антиутопии, художественное пространство которого позволяет произвести анализ и дать оценку действительности в локализованном, замкнутом пространстве, на данный момент является одним из популярных литературных жанров.

«Антиутопия – это антижанр [Морсон 1991: 233]», пишет Г. Морсон в своей работе «Антиутопия как пародийный жанр». Антиутопия «признаёт продолжающийся прогресс всё новых и новых гипотез без окончательного решения». Утверждение любой утопией окончательного варианта действительности, самого идеального и правильного, оказывается для антиутопии сигналом к отрицанию этой действительности. Антиутопия является «средством “освобождения от утопизма”, “выражением апокалиптического мироощущения”, становится художественной технологией диагностики общественного сознания относительно конкретной утопической идеи [Черняк 2014: 8]».

«Несмотря на возможные теоретические ошибки, антиутопии раскрывают перспективу для целостного, многовариантного представления будущего с большими сроками упреждения [Филатов 2014: 84]». Антиутопия концентрирует внимание читателя на подробном исследовании локализованного в пространстве и времени общества под ракурсом, существенно отличающимся от утопического, и анализе какой-либо социально опасной тенденции. Эта тенденция рассматривается не с точки зрения всего общества, а с позиции его жителя, не утратившего своей индивидуальности.

Сам автор романа «Хлорофилия» Андрей Рубанов в интервью Василию Владимировскому говорит, что ему интересно, «какой будет частная, бытовая жизнь человека, по каким принципам будет управляться общество будущего. Как изменит нас информационный век, какими будут отношения меж людьми [Рубанов: электронный ресурс]».

На первый взгляд Москва XXII века в романе производит впечатление абсолютно счастливого и прекрасного города: она бесконечно богата, ни один её житель никому и ничего не должен, китайцы стабильно обеспечивают каждого россиянина и все занимаются какой-то деятельностью исключительно по собственному желанию, а не по какой-либо необходимости. Но, если взглянуть с другой стороны, можно увидеть, что перед нами общество глобального потребления, великая культура которого «ушла через телевизор, как через унитаз [Рубанов 2010: 275]», страна, природные ресурсы которой полностью истощены, а Сибирь сдана в аренду китайцам. Человек загнан в нечеловеческие условия, и виной этому – он сам.

Роман Андрея Рубанова «Хлорофилия» относится к жанру антиутопии, основной особенностью пространственной организации которой

является замкнутость художественного пространства, его отгороженность от остального мира.

Пространство «Хлорофилии» строится на контрасте – опустевшая страна и Москва, вместившая в себя практически весь народ будущего. Москва – основное место событий – не является абсолютно закрытой для всего остального мира. Вот история превращения Москвы в некое подобие антимира, представленная в самом романе: «в какой-то момент Москва вместила всех граждан России. Миграционные процессы стали необратимо центростремительными. Все, кто хотел (а хотел почти каждый), переехали в столицу и осели. Гигантские пространства обезлюдели, потом пришли в запустение [Рубанов 2010: 37]». Огромные пустые территории всей России противопоставляются густонаселённой Москве, в которой собрался весь российский народ. Условием, которое не даёт людям жить не в Москве, является финансовая система нового века: получать деньги можно только будучи москвичом, на микрочип, вживлённый под кожу.

Все события, предшествующие событиям романа, представляют собой логичный и реально возможный в действительности путь развития. Рубанов в романе говорит, что «наконец произошло накликаемое учёными таяние полярных льдов, то самое ожидаемое всеми глобальное потепление, которым пугали детей ещё в XX веке», территории многих стран частично ушли под

воду, и российские «дикие поля» в Сибири оказались практически единственной пригодной для жизни территорией на материке. «К началу последней трети XXI века население России сократилось до сорока миллионов», и все они уместились в Москве. Автор достаточно точен в определении временных границ всех событий. По времени процесс становления антиутопического государства занимает меньше полувека: с последней трети XXI века до первых лет XXII века, и всё это время в самых важных для сюжета деталях описано в третьей главе первой части романа. Автор также указывает точную дату появления травы в Москве – 2065 год.

Трава – один из основных элементов пространства романа. Это огромные, толстые зелёные стебли, в длину составляющие сотни метров, которые выросли в одночасье, заполнив каждый свободный пятачок земли в Москве. Когда трава только появилась, люди бежали «из Москвы на периферию, чтобы через несколько недель вернуться обратно. На периферии невозможно было жить, там отсутствовали супермаркеты, не лилась горячая вода, и не включалось электричество. Там не было ничего, кроме свистящей ветрами пустоты». За пределами Москвы – пустота. В Москве – огромные небоскрёбы и трава, заполнившая каждый свободный клочок земли, отвоёвывающая у города всё незанятое пространство. Трава является абсолютно неискоренимой: корни уходят под землю на многие километры, и как только кто-то пытается срубить стебель, он тут же вырастает заново за считанные часы. «Трава не оборвала ни единого провода электропередач, не коснулась ни единой проложенной под землёй коммуникации, ни канализационных труб, ни теплоцентралей. Трава росла только на свободном месте, и точка» – такова особенность её расположения. Природа, живое растение, как будто борется с нагромождением безжизненных построек, борется со всей Москвой, скрывает её от всего остального мира.

Трава выполняет сюжетно-композиционную функцию. Она появилась как катастрофа, разделяющая «золотой век» России в романе на «до» и «после». Проблема неискоренимости травы носит вечный характер, как проблема наказания русского народа за какие-то его поступки, как предвестие этого наказания в будущем, предупреждение для читателя, которое он должен

увидеть, читая роман. Почему трава, противник человека, является для него, несмотря на это, источником жизни? Она насыщает и дарит умиротворение и вдохновение всем, кто её ест. Но она же и уничтожает человека, превращает его в растение. Поэтому на государственном уровне траву «жрать» запрещено, зато разрешено тратить китайские деньги и наслаждаться жизнью. Общество противится превращению в деревья. Но если бы не было травы, если бы она не обладала такими свойствами, выбраться из общества потребления было бы невозможно ещё очень и очень долго, а, возможно, и никогда. Природа предлагает вариант решения проблемы – слиться с природой, отрешиться от материального и стать частью живого целого и быть счастливым. Но человек не должен терять свою природную уникальность, человек должен оставаться человеком, о чём говорит в конце романа главный герой – Савелий Герц. И поэтому человек начинает сопротивляться превращению в растение, чтобы сохранить себя. «Употребление очищенной и концентрированной мякоти приводит во втором поколении к серьёзной мутации. К необратимым изменениям в человеческих тканях и полному разрушению личности». Трава – это не только символ наказания русского народа, но и символ спасения, толчок к спасению. Человеческое общество саморазрушается, разрушается человеческое сознание, исчезает человеческая природа, и человек уже не может сам выйти из этого состояния, ему нужен мощный толчок. Этим толчком становится трава.

В конце романа читатель видит Москву с высоты птичьего полёта, и это видение по-настоящему пугающее: «словно кто-то огромный вышел в дикое поле и забил колышки, размечая площадку для будущих построек, а потом вдруг передумал строить и оставил всё как есть». Колышки – забытые в траве, и уже никому не нужные небоскрёбы, чужеродные элементы в «диком поле». Город как будто стремится оторваться от земли, встать над травой, вырасти выше неё, отделиться от живой природы. Этот мотив отрыва от земли постоянно сопровождает образ Москвы и является значимым для авторской концепции мира. Та жизнь, которой сейчас живёт человек – противоестественна, но он продолжает и продолжает усугублять своё положение, пытается отграничить себя от жизни в самом высшем её пони-

мании. Но трава выросла в Москве не просто так: она не даёт людям завершить процесс отрешения от природы и жизни, она заполняет всё то пространство, что осталось ей от нагромождения тёмных и безжизненных высоток. Несмотря на то, что трава не тронула ни единого сооружения в городе, пространство Москвы для читателя абсолютно неузнаваемо. Старая Москва скрыта от глаз высокой травой, а новая – пытается взобраться выше травы. В городе даже нет улиц с привычными читателю названиями: есть улицы Петросяна и Дубовицкой, а также башни «Эрнст», «План Путина», «Бондарчук» и так далее.

Мотив противопоставления живого и неживого прослеживается во всём романе: соперничают не только трава и город, но и люди с техническими изобретениями XXII века. Так, например, мир будущего в «Хлорофилии» отказывает человеку в его естественном облике. Есть «интерактивный макияж», с помощью которого можно придать себе любую внешность. Он обезличивает человека, делает из него нереальную, безжизненную модель компьютерной графики. Так же и человекоподобные андройды, которые «умеют обижаться» и внешне абсолютно не отличаются от человека, вытесняют людей из некоторых сфер деятельности. Мир высоких технологий отказывает человеку в его природе, духовной индивидуальности, полностью заменяет человека и практически ставит робота в один ряд с ним.

Дополнительными элементами, составляющими художественное пространство романа, можно назвать небоскрёбы невероятных размеров, которые заполняют пространство, не занятое травой, и дорожные эстакады, опоясывающие небоскрёбы. Высота небоскрёбов немного превышает высоту травы, чтобы жители самых верхних этажей имели возможность находиться под солнцем. Стремление населения Москвы вырваться из тьмы, создаваемой травой, показывает, что, всё-таки, народ хочет выйти за пределы антиутопического пространства. Однако это желание направлено не в ту сторону, людей сдерживает их зависимость от потребительской системы и устоявшийся за десятилетия образ жизни, полностью искоренивший из сознания россиян мысль о труде. В границах Москвы трава, растущая ввысь, и небоскрёбы, пытающиеся перегнать её, представляют собой пространственную вертикаль. Автор, создавая замкнутое пространство Москвы,

подчёркивает, что из этого пространства нужно искать выход (первая предпринятая попытка закончилась неудачей, а вторая не привела к избавлению от травы по причине того, что человек к её наличию приспособился, усугубив своё состояние). Ситуация изменяется лишь в конце романа при сюжетном повороте, когда раскрывается ещё одна особенность травы, столкнувшая главного героя с новой проблемой: человек, долгое время употребляющий в пищу мякоть стеблей травы, в конце концов сам становится растением. В безвыходной ситуации, находясь в рамках антиутопического художественного мира, герой должен решить задачу, невыполнимую в пределах города. И тогда границы замкнутого антиутопического пространства открываются, чтобы дать спасение герою и важным для него персонажам.

В «Хлорофилии» за пределами Москвы, на покинутых россиянами территориях, живут дикари и партизаны. То есть за пределами антиутопического пространства в романе существует другое населённое пространство, в котором также происходят события, играющие важную роль в сюжете и занимающие значительный отрезок художественного времени. Пространство расширяется по горизонтали. «В Москве – деньги, в Сибири – китайцы, в Уральских горах – партизаны», говорится в романе.

Образы Москвы и поселения противопоставлены между собой по контрасту. Москва, в которой солнце не светит, и поселение, где «солнце – бесплатно, сколько хочешь, всем желающим». Небоскрёбы, высотой сотни метров и поселение с «маленькими пластиковыми домиками». В Москве – люди и трава, а в поселении сами люди постепенно превращаются в траву, впадают в забытие и мечтают только о том, чтобы «пить, пребывать под прямыми лучами и расти». Человек наконец-то оказался в лоне настоящей природы: «на траве роса, птицы поют; прохладный ветер», «овраг, по краю его растут кривые ветлы и ивы, ниже по склону, густо – репейник, а ещё ниже течет мелкий ручей». В поселении уже сам москвич – инородный элемент среди местных дикарей и живой природы.

Всё пространство художественного мира романа можно представить разложенным на двух осях – вертикали и горизонтали. О такой композиции произведения говорит М. Л. Гаспаров в своей работе «Фет безглагольный». Сначала наш взгляд вслед за

взглядом повествователя устремляется вверх: мы находимся в Москве, среди трёхсотметровых стеблей травы и таких же высоких небоскрёбов. Все стремятся наверх, к солнцу, всё пространство вытянуто вверх. В третьей части «Хлорофилии» мы выходим за пределы Москвы, и наш взгляд устремляется вперёд: действия происходят на земле, в поселении, далеко от города. Подобная композиция является особенным способом выражения идей автора романа. Она наглядно показывает, куда должен стремиться человек: не вверх, а дальше, по земле, вместе со своей историей.

Савелий Герц – корреспондент журнала «Самый-Самый», является главным героем романа. Это типический характер, изображаемый в типических обстоятельствах, обычный представитель московского общества XXII века, ничем не отличающийся от других. Он так же, как и все, соблюдает девиз «никто никому ничего не должен», так же «употребляет седьмую возгонку» мякоти травы, и работает журналистом только потому, что «он происходил из незначительной прослойки общества, когда-то называемой «интеллигенцией», а среди её уроженцев считалось хорошим тоном что-то делать». В жанре антиутопии всегда подчёркивается исключительность личности, «социальная среда и личность – вот основной конфликт антиутопии». Эта идея соответствует и замыслу А. Рубанова – показать и проанализировать жизнь общества будущего, частную жизнь человека будущего. Он не стремится создать личность абсолютно уникальную, способную своими поступками спасти весь мир, но показывает личность, способную начать изменения с себя, начать восстановление общества со спасения немногих. Савелий Герц не участвует в крупных событиях, которые повлек за собой уход китайцев из Сибирской зоны, он находится за пределами Москвы в колонии, где лечат тех, кто «жрал» траву, и узнаёт обо всём из документальных фильмов и журналов.

Савелий так же, как и многие жители Москвы, выступает противником травы, не понимает её назначения, для него и его жены, Варвары, трава «выглядит просто ужасно <...>, как будто из земли торчит змеиный хвост». Трава воспринимается Савелием как нечто инородное, ненужное в Москве, и примечательно, что кроме травы в городе больше нет других растений, и даже в домах (в квартирах, в офисах) нигде не стоят цветы в горш-

ках. Есть только «первоклассная голографическая копия Солженицына, в лагерном ватнике, с номером Щ-854» и голограммы других писателей, деятелей искусства, известных людей... Неживое вытесняет живое даже из интерьера. В романе-антиутопии Е. Замятина «Мы» центральный персонаж Д-503 в своих записях для потомков пишет, что стена отделяет «машинный, совершенный мир от неразумного, безобразного мира деревьев, птиц, животных», что природное начало чуждо механизированному миру нумеров. И для Савелия Герца в «Хлорофилии» природа – это что-то безобразное и бесполезное.

Хронотоп романа «Хлорофилия» является практически типичным для романа-антиутопии: временная организация повествования представляет собой линейную прямую с включениями, состоящими из воспоминаний главного героя; сюжет – хроникальный, все события связаны с одним человеком, однако, в третьей части романа, где Савелий Герц покидает Москву, в виде описания просмотра документальных хроник и журнальных статей появляется линия, повествующая о событиях, происходящих в Москве во время отсутствия в ней главного героя. Пространство романа замкнуто и практически неузнаваемо внешне, но по описанию жизненных процессов общества и жизни отдельных персонажей мы узнаём наше время. Андрей Рубанов в «Хлорофилии» рисует образы мрачного будущего, дополняя их символами, составляющими второй, имплицитный, план содержания романа. «Символ – намек, отправляясь от которого сознание читателя должно самостоятельно прийти к тем же “неизреченным” идеям, от которых отправляется автор». Один из главных образов-символов романа – трава – олицетворяет собой и наказание, и путь к спасению. Она противостоит безжизненным небоскрёбам Москвы и неживым, бездуховным её жителям, и сама Москва соперничает с травой за место под солнцем, пытается вырваться из тени и встать выше травы, оторваться от земли, потерять связь с корнями. Оторваться от земли – значит, потерять связь с историей, с прошлым, оставить всю память погребённой под травой. В этой тенденции к порыванию с историей в «Хлорофилии» наблюдается параллель с романом О. Хаксли «О дивный новый мир», где мир живёт сегодняшним днём, не вспоминая об истории человечества. «История – сплошная

чушь» – «прекрасное и вдохновенное изречение» Форда, который в Мировом Государстве почитается за Господа Бога.

Рядом с поселением, в котором происходят события третьей части «Хлорофилии», живут дикари. Почему они враждебно отреагировали на попытку москвичей выкупить у них землю? «Земля – моя. Всё, что на ей, – моё. Всё, что в ей, – тоже моё. Ходи по ей, своё делай – а помни, по чьей земле ходишь. А забудешь – придёт Белый Лось и топтать тебя будет. Пока совсем не затопчет», говорит предводитель дикарей перед расправой над «колонистами». У Е. Замятина в романе «Мы» и О. Хаксли в романе «О дивный новый мир» тоже есть дикари. Замятин в романе выдвигает идею о том, что дикари – это потерявшаяся половина горожан, и чтобы восстановить целое, нужно их соединить. У Хаксли дикарь, оказавшийся в Мировом Государстве, не выдерживает давления и противоестественности его устоев и кончает жизнь самоубийством. У А. Рубанова в «Хлорофилии» дикари – это последние люди, в которых сохранилось всё человеческое, это те люди, какими должны быть и москвичи. Однако дикари их не принимают, потому что они пытаются взаимодействовать с ними на уровне потребительского общества, не считаясь с тем, что дикарям московский уклад жизни чужд и противен. Они идут на жестокость потому, что боятся москвичей, боятся того, что те могут сделать с их землёй. Они живут на этой земле испокон веков и знают её законы. Дикари противопоставляются москвичам: у них нет потребительского отношения к природе, они живут земледельческим трудом, в общинах, каждый трудится на общее благо. Савелий Герц и его жена, Варвара, приехав в поселение на лечение, погружаются в эту атмосферу, и там Савелий понимает: человек может быть человеком только тогда, когда у него есть сердце и разум, когда он совершает человеческие поступки. Человек на земле – не чужак, и её терпение к человеку – не бесконечно. Путь эгоистического потребления – это не путь России, и не путь всего человечества, это путь к самоуничтожению.

### **Литература**

1. *Гаспаров М. Л.* Фет безглагольный // Избранные труды. – М., 1997. – Т. 2. – С. 21-32.
2. *Замятин Е.* Мы. – М.: Русская классика, 2010. – 320 с.

3. Интервью Андрея Рубанова Василию Владимирскому, 21.11.2010 [Электронный ресурс]. – URL: [http://old.krupaspb.ru/piterbook/fanclub/pb\\_fan\\_column.html?nn=102](http://old.krupaspb.ru/piterbook/fanclub/pb_fan_column.html?nn=102).

4. *Морсон Г.* Границы жанра // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит.: пер. с разн. яз. / сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. – М.: Прогресс, 1991. – С. 233-251.

5. *Рубанов А.* Хлорофилия. – М.: Астрель: АСТ, 2010. – 314 с.

6. *Филатов В. И.* Антиутопия XX века как метод предвидения будущего // Вестн. Ом. ун-та. – 2014. – № 4. – С. 84-86.

7. *Хаксли О.* О дивный новый мир. – М.: АСТ, 2014. – 352 с.

8. *Черняк М.* Современная антиутопия на страже чтения: традиции и новаторство // Библиотечное дело. – 2014. – № 6. – С. 7-13.

**Зонова Ю. И. (Екатеринбург, УрГПУ)**

*Чтение в процессе обучения русскому языку  
как иностранному*

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию методик обучения чтению на уроках русского языка как иностранного. Чтение является мощным инструментом в методике обучения иностранному языку. В статье рассматриваются возможные типы заданий на примере переводного художественного текста. Выбранный текст соответствует познавательным интересам учащихся, приобщает к литературным произведениям. В статье предлагается выстраивать систему упражнений с учетом психологических механизмов осмысления текста.

**Ключевые слова:** методика преподавания русского языка, обучение чтению, речевая деятельность, русский язык как иностранный, художественные тексты, уроки русского языка.

**Zonova Y. I. (Yekaterinburg, USPU)**

*Reading in the process of teaching Russian  
as a foreign language*

**Abstract.** The article is devoted to the methods of teaching reading at the lessons of Russian as a foreign language. Reading is a powerful tool in teaching a non-native language. The possible types of tasks are considered on the example of translated literary text. The selected text corresponds to the cognitive interests of students, attaches them to literary works. The article proposes to build a system of exercises based on psychological mechanisms of text comprehension.

**Keywords:** Russian language teaching methods, teaching reading, speech activity, Russian as a foreign language, artistic texts, Russian language lessons.

Статья посвящена рассмотрению методик обучения чтению на уроках русского языка как иностранного, трудностям, с кото-

рыми педагог может столкнуться при разработке системы упражнений к прочитанному тексту.

Упражнения в обучении чтению должны отвечать современным потребностям эффективного обучения русскому языку как иностранному. Новизна работы заключается в том, что предложенная система заданий учитывает психологические механизмы чтения: прогнозирование и осмысление информации прочитанного текста. Такие типы упражнений не встречаются в большинстве современных учебных пособий. Разработанная система заданий позволит оптимизировать и сделать более эффективным процесс обучения чтению иностранных студентов.

Недостаточно разработанная система и структура упражнений в учебных пособиях по русскому языку для студентов-иностранцев определяет актуальность данной работы. В большинстве книг, предназначенных для совершенствования русского языка как неродного иностранными студентами, встречаются похожие, стандартного типа задания: прочитайте текст, переведите и запомните незнакомые слова и словосочетания, ответьте на вопросы после текста, выполните тестовое задание с множественным выбором.

Например, в учебном пособии М. М. Глазковой, Е. Б. Патракеевой, Н. Г. Серебренниковой «Домашнее чтение» задания к каждому из представленных в книге художественных текстов выглядят следующим образом: «Прочитайте и запомните значения слов и выражений (перед прочтением)», «Прочитайте рассказ, подготовьтесь ответить на вопросы и выполнить задания» (после прочтения). В некоторых случаях предлагается всего лишь одно послетекстовое упражнение, направленное на понимание содержания текста, часто наблюдается отсутствие притекстовых упражнений. В пособиях по русскому языку как иностранному можно отметить значительное колебание тех или иных типов заданий от урока к уроку. Так, в учебном пособии Я. Л. Березовской, О. И. Шарафутдиновой «Русский язык как иностранный» диапазон заданий расширяется, но они остаются типовыми: упражнение перед чтением – «Посмотрите значения слов в словаре» и «Читайте слова и смотрите рисунки»; после прочтения текста – «Ответьте на вопросы» и «Проверьте как вы поняли текст (предлагается тест с вариантами ответов)».

Материалами для чтения в таких пособиях выступают в большинстве случаев адаптированные тексты классической литературы или учебные тексты, придуманные и разработанные самим автором этих изданий. Часто используются в таких книгах тексты рассказов и сказок русских и других народов и сказки известных отечественных и зарубежных авторов. К примеру, в пособии О. М. Барсуковой-Сергеевой «Читая сказки» представлены в основном русские народные сказки, но также есть индийские, индонезийские, китайские, японские, немецкие, бирманские, вьетнамские, сказки по Г.-Х. Андерсену, сказки по Братьям Гримм, сказки по К. Ушинскому и т. д.

На наш взгляд, важнее доступность текста и познавательный интерес, то есть желание читать предлагаемый текст, а не вопрос о том, какой он должен быть, оригинальный или переводной. Переводной текст может быть не менее полезен: отвечать образовательным и воспитательным целям, соответствовать познавательным интересам учащихся, реалиям их жизни, приобщать к мировой и отечественной литературе, сообщать культурные сведения о стране изучаемого языка, прививать любовь к чтению как приятному и полезному времяпровождению. Такими текстами могут стать хиты мировой литературы, которые вызовут неподдельный интерес к своему произведению почти у каждого читающего, которые известны и любимы во многих странах и не одним поколением. Например, знаменитые истории про гениального сыщика Шерлока Холмса, созданные Артуром Конан Дойлом. Эти сюжеты многим знакомы, это будет плюсом для иностранных студентов изучающих русский язык, так как они будут иметь представление о главной мысли рассказа. Для тех же, кому интереснее читать ранее не встречающиеся истории, существует большое количество не менее интересных рассказов об этом лондонском частном детективе, которые не экранизировались или мало известны среди читающей публики. Приведем лишь некоторые примеры: «Голубой карбункул», «Пять зернышек апельсина», «Дьяволова нога», «Случай в интернате», «Львиная грива». Прочтение самого текста рекомендуется давать на дом, а в учебной аудитории проводить работу на понимание и осознание прочитанного произведения.

В методике преподавания русского языка как иностранного принято выделять несколько видов чтения, которые зависят от целей читающего: просмотровое, поисковое, ознакомительное (с общим охватом содержания) и изучающее (основной вид чтения). Просмотровое и поисковое чтение выступают скорее как дополнительные упражнения и являются сопутствующим компонентом при развитии других видов чтения [Лебединский 2011: 273].

В первую очередь иностранных студентов обучают основному виду чтения, так как результатом такого чтения является смысловая обработка информации: ее вычленение, организация, критическая оценка. В процессе детального и подробного чтения учащиеся, условно говоря, проходят три этапа: воспринимают языковые средства и их точное понимание в тексте, извлекают полную фактическую информацию, содержащуюся в тексте, осознают извлеченную информацию. Исходя из этого, выделяют три группы упражнений: упражнения, актуальные перед прочтением текста (предтекстовые), актуальные во время прочтения (притекстовые), актуальные после прочтения (послетекстовые). Мы придерживаемся мнения, что нужно разрабатывать такие системы упражнений к текстам, которые учитывали бы психологические механизмы учащихся при восприятии и переработке текста в процессе обучения чтению.

Понимание отдельных слов и фраз – это вспомогательные операции, при помощи которых учащийся приходит к пониманию смысла целых высказываний, а затем и к осмыслению содержания целого текста. Поэтому, предтекстовые задания могут начинаться не с перевода незнакомых слов и фраз, как предлагает большинство пособий, а с механизма прогнозирования, т. е. с выдвижения гипотез об общем содержании текста. Потом происходит переход к более низким уровням: распознавание букв и звуков, восприятие контекстуальных значений слов и предложений, то есть процесс осмысления. Осмысление – это важнейший механизм речевой деятельности, реализующийся через операции сравнения, сопоставления, обобщения, классификации. Механизм осмысления позволяет провести анализ языкового оформления и структуры текста. Исходя из этого, среди предтекстовых упражнений существенную роль играют упражнения на прогнозирование содержания читаемого текста [Лурия 1998: 32].

Рассмотрим возможные типы заданий для разных этапов чтения на примере рассказа про знаменитого сыщика «Скандал в Богемии» английского писателя Артура Конан Дойла. Переводной текст рассказа не содержит сложных грамматических и синтаксических конструкций, малоупотребительные и незнакомые слова будут разъяснены преподавателем, реалии жизни в Англии конца XIX века не оказывают особого влияния на степень понимания читателями смысла и деталей текста. Текст рассчитан на студентов, уровень владения русским языком которых В1 и выше. Перед чтением текста можно дать краткую библиографическую справку об авторе: английский писатель (по образованию врач), автор многочисленных приключенческих, исторических, публицистических, фантастических и юмористических произведений. Создатель классических персонажей детективной, научно-фантастической и историко-приключенческой литературы: гениального сыщика Шерлока Холмса, эксцентричного профессора Челленджера, храброго кавалерийского офицера Жерара.

Предтекстовые задания должны активизировать имеющиеся у студентов знания, необходимые для первичного восприятия текста. Лучше, если это будут задания, направленные на развитие коммуникативных навыков учащихся, которые происходят в процессе живого общения. Например: «Ответьте на вопросы преподавателю: приходилось ли Вам когда-нибудь прятать что-нибудь: документы, материальные ценности, любовные письма, фотографии из прошлого? В каком укромном месте вы бы предпочли хранить эту тайную вещь: одежный шкаф, сейф, нигде не прятать – носить при себе, в тайничке за выдвинутой дощечкой или где-либо еще?»

Каждый раз перед прочтением новой истории можно предлагать следующее упражнение. Прочитайте название рассказа («Союз рыжих», «Собака Баскервиль», «Скандал в Богемии» и т. д.), но пока не читайте сам текст. Постарайтесь догадаться о чем пойдет речь?». Если дать на дом прочитать 2 или три рассказа, тогда можно подготовить список слов и попросить учащихся, чтобы они определили, к какому из рассказов относится каждое слово или словосочетание: ошестинившись и сверкая глазами, титул, огненно-красный оттенок, царствующие династии, зверь черной масти, член союза, изящная маленькая карета и

пара рысаков, свирепая свора собак, члены королевской семьи, предание о собаке. Учащимся перед прочтением текста нужно начать обсуждение темы рассказа, поговорить о том, что они уже раньше слышали и знают об этом, другими словами задействовать механизм прогнозирования, опираясь на прошлый опыт и начать выдвигать гипотезы, активизируя знания по лексике и грамматике.

Прочитайте и постарайтесь понять данные слова и словосочетания:

С помощью контекста. С издевкой («Он всегда говорил о нежных чувствах с презрительной насмешкой»); располагает средствами («Он располагает средствами, так как такая бумага стоит не меньше полкроны за пачку»);

С помощью однокоренных слов. Безоблачное счастье (облака, небо без облаков), образчик (образец, образ), широкополая шляпа (шляпа с широкими полями), глубоководные рыбы (глубокие воды, рыба, плавающая в глубоких водах);

С помощью синонимов. Цыганская душа (вольная душа, свободная душа); острое желание (сильное желание), грум (слуга), диковинная (необыкновенная), кэб (наемная повозка), взмыленные лошади (лошади, которые изрядно потрудились);

С помощью объяснений. Подтасовывать факты (подбирать факты в таком порядке, чтобы было выгодно для каких-либо выводов и отбрасывать противоречащие ему); сильно дернул звонок (сильно надавил на дверной звонок), богемский дворянин (знатный человек на богемской земле), ландо (четырёхместная повозка).

Притекстовые задания даются перед чтением рассказа, их задача активизировать внимание, оперативную память, механизмы вероятностного прогнозирования и осмысления. Можно дать отдельно названия рассказов от самих текстов, дальше предложить прочитать тексты и соотнести их с предложенными выше названиями. Притекстовое упражнение должны относиться к содержанию всего текста, а не отдельного его фрагмента. Вариант притекстового упражнения: «Быстро просмотреть рассказ и сказать, кто и с каким делом обратился к Шерлоку Холмсу за помощью? Какие еще имена фигурируют в данной истории? Встречали ли вы этих героев в других рассказах про Шерлока Холмса?»

После прочтения текста на этапе послетекстовых упражнений помимо вопросов к рассказу необходимо вместе с учащимися постараться проанализировать структуру текста, средства связи. Нужны задания с выходом в устную и письменную речь. Такие упражнения помогут проверить степень понимания прочитанного и подготовят студентов к воспроизведению полученной информации.

Примерные задания. «Вспомните некоторые детали из прочитанного рассказа. Куда доктор Уотсон спрятал свой светоскоп? Какого цвета была маска у гостя Шерлока Холмса короля Богемии? Где познакомились авантюристка и король? В какой церкви прошел тайны обряд венчания?» В каждом из предложенных вопросов могут быть выделены незнакомые слова или словосочетания, встречающиеся в тексте, значение которых учащиеся могут посмотреть в словаре.

На послетекстовом этапе проводится работа с синтаксическими конструкциями, встречающимися в тексте. Например, просим заменить выделенные слова синонимами (указанные в скобках слова – это примерные ответы учащихся): «Ирэн выпорхнула (вышла) из дверей виллы и вскочила (запрыгнула, зашла) в ландо», «Мое удачное появление избавило (освободило) жениха от необходимости бежать на улицу в поисках первого встречного (прохожего)».

В комплексе послетекстовых заданий последними выступают упражнения на развитие коммуникативных навыков. Можно предложить обсудить вопросы. Например: «Кем для Шерлока Холмса осталась в памяти Ирэн Адлер? Почему? Почему ей удалось провести самого Шерлока Холмса? Встречали ли вы в своей жизни людей, похожих на Ирэн или Шерлока, что их объединяет? Какими похожими чертами характера обладаете вы? Напишите дома рассказ о том, кто из героев рассказа вам больше понравился и почему». Такие упражнения активизируют мышление, заставляют использовать русский язык как иностранный в качестве инструмента общения.

В процессе прочтения текстов студент выполняет много различных функций: старается более полно понять текст или получить общее представление о тексте, проанализировать языковую форму, установить смысловое содержание и т. д. Эти процессы

предполагают развитие образовательных и воспитательных целей, поэтому предлагаемые педагогом тексты должны быть полезны и в познавательном отношении.

Обучение чтению, развитие речевых навыков и умений – важная методическая задача преподавателя русского языка как иностранного. Умение грамотно читать создает базу для обучения иностранных учащихся, обеспечивает формирование и развитие других речевых умений.

### Литература

1. *Балыхина Т. М.* Методика преподавания русского языка как неродного (нового): учебное пособие для преподавателей и студентов. – М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 2007.

2. *Барсукова-Сергеева О. М.* Читая сказки...: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 200 с. – (Русский язык как иностранный).

3. *Березовская Я. Л., Шарафутдинова О. И.* Русский язык как иностранный: Чтение: учебное пособие. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2015. – 135 с.

4. *Глазкова М. М., Патракеева Е. Б., Серебренникова Н. Г.* Домашнее чтение: учебное пособие. – Тамбов, 2009. – 92 с.

5. *Крючкова Л. С., Мощинская Н. В.* Практическая методика обучения русскому языку как иностранному: учебное пособие для начинающего преподавателя, для студентов-филологов и лингвистов, специализирующихся по РКИ. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 480 с. – (Русский как иностранный).

6. *Лебединский С. И., Гербик Л. Ф.* Методика преподавания русского языка как иностранного: учебное пособие. – Мн., 2011. – 309 с.

7. *Лурия А. Р.* Язык и сознание. – М., 1979.

8. *Артур Конан Дойль.* Приключения Шерлока Холмса, 1859. – 1930.

**Игнатцева А. В. (Челябинск, ЮУрГУ)**

*Языковая репрезентация образов в романе  
Павла Санаева «Хроники Раздолбая»*

**Аннотация.** В статье проанализированы видовременные формы глагола, которые использует Павел Санаев в романе «Хроники раздолбая». Сделаны выводы о действиях героев, которые описываются писателем, и об умении видеть ту или иную форму глагола, которая помогает правильно интерпретировать прочитанное.

**Ключевые слова:** лексические уровни, формы глаголов, языковая репрезентация, романы, литературные образы, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

**Ignattseva A. V. (Chelyabinsk, SUSU)**

*Language representation of images in the novel by Pavel Sanaev  
«Khroniki Razdolbaya»*

**Abstract.** The article analyzes the species-time forms of the verb, which is used by Pavel Sanaev in the novel «the Chronicles of the broken». Conclusions about the actions of the characters, which are described by the writer, and the ability to see a particular form of the verb, which helps to correctly interpret the Pro-read.

**Keywords:** lexical levels, verb forms, linguistic representation, novels, literary images, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

В художественном произведении особо важную роль играет язык. Содержание художественного произведения отражает авторскую картину мира, определенную систему духовных ценностей писателя и его оценку действительности. В своей книге профессор В. В. Виноградов писал: «Творчество писателя, его авторская личность, его герои, темы, идеи и образы воплощены в его языке и только в нем и через него могут быть достигнуты». При лингвистическом анализе текста художественное произве-

дение необходимо рассматривать с точки зрения языковых средств, отражающих определенное идейно-тематическое и образное содержание, которое будет вызывать у читателя эстетический эффект [Виноградов 1959: 6].

Крупнейший исследователь лингвистической организации текста И. Р. Гальперин утверждал, что «нельзя говорить о каком-либо объекте исследования, в данном случае о тексте, не назвав его категорий» [Гальперин 2006: 4].

Ученый первым предложил систему текстообразующих категорий, выделив в их составе категории содержательные и формально-структурные, при этом он подчеркивал их взаимообусловленность: «Формально-структурные категории имеют содержательные характеристики, а содержательные категории выражены в структурных формах» [Гальперин 2006: 5].

Роль слов как единиц лексического уровня текста различна. Наиболее значимы в плане текстообразования ключевые единицы. К ним относятся намеренно актуализированные автором в тексте слова важные для выражения его темы и идеи, служащие своеобразной «точкой контакта» между автором и читателем.

К ключевым единицам текста относятся, например, названия художественных произведений. В анализируемом художественном тексте П. Санаева «Хроники раздолбая» ключевой лексической единицей является слово «раздолбай», что составляет основу текста, являются узловыми звеном в его смысловом развертывании названия романа. А слово «хроники» служит маркером ключевого элемента, вспомогательным средством, участвующими в поддержке текстовых ассоциаций, рождаемых ключевыми единицами.

В романе не представлена речевая характеристика главного героя, почти не изображена его внутренняя жизнь. Крайне редко передается и внутренняя речь героя.

В своей статье хотелось бы привести примеры использования Павлом Санаевым глаголов различных форм в исследуемом романе.

Глагол используется в художественной речи, прежде всего, для передачи движения, выражающего динамику окружающего мира и духовной жизни человека. Если писатель хочет отобразить картины, в которых предметы перестают быть неподвижными, «вдохнуть жизнь» в повествование, он обращается к гла-

голам. Важнейшую стилистическую функцию глагола в художественной речи – придавать динамизм описаниям. Мастера художественного слова видят в глаголе и яркое средство образной конкретизации речи. По наблюдению М. Н. Кожинной, «для художественного повествования или описания характерна постепенность в передаче события, действия, движения, состояния, мысли, чувства как осуществляющихся во времени, как бы «дробность» изображения и отсюда – эстетически обусловленная последовательность глаголов» [Кожина, Дускаева 2008: 58].

Хотелось бы подробнее остановиться на творчестве П. В. Санаева и проанализировать то, как он использует видо-временные формы глагола в романе «Хроники раздолбая».

Основу сюжета составила беззаботная жизнь выпускника школы, который под влиянием определенных судьбоносных событий резко меняется. Главный герой – Раздолбай, живущий одним днем, благодаря поездке в юрмальский дом отдыха «Пумпури» знакомится с новыми людьми, которые полностью перевернут его сознание. За время отдыха главный герой знакомится с основными действующими персонажами, одной из которых становится девушка Диана. Далее на протяжении целого года Раздобай, влюбившись в девушку, пытается добиться взаимности от нее, совершая смелые романтические поступки. Роман заканчивается спором Раздолбая с «номенклатурным» другом Мартином сроком в 20 лет.

Павел Санаев описывает в романе такие ситуации, в которых персонажи раскрывались бы не просто с максимальной, но с исчерпывающей полнотой как люди со свойственной только им психологией, манерой поведения. Этого Санаев вполне успешно достигает с помощью разнообразных языковых средств, в том числе выбора вида и времени глагола.

Так, в начале произведения действия главного героя Раздолбая описываются с помощью глаголов совершенного вида прошедшего времени, например:

«...К десятому классу он прочно **утвердился** на тройках, понятия не имел, что делать после школы, а вместо фотографий и самолетов **увлекся** тяжелым роком и гулянием до двенадцати ночи с Марягой»,

«...Выпускные экзамены Раздолбай **не сдал** бы даже на тройки. Физика, химия и математика стали неприступной твердыней, пробить которую не удавалось даже с помощью репетитора; по литературе он **не прочел** и половины произведений» [Санаев 2013: 17].

Через эту видовременную форму показана постоянная и неизменная жизнь главного героя. В его жизни все понятно, ему ничего не интересно, а значит события не отличаются каким-то разнообразием.

Но когда Раздолбай отправляется в юрмальский дом отдыха «Пумпури», то постепенно формы глаголов, да и их динамика начинают меняться.

Автор начинает использовать уже совершенный вид глагола прошедшего времени одновременно с глаголом будущего времени, например: «В одну секунду Раздолбай **осознал**, что его привычная жизнь **закончилась**, и именно сегодня **начнется** новая жизнь – неведомая и заманчивая. Он мог даже назвать точный момент, в который она начнется, – сегодня в 19:00, когда **тронется** поезд Москва–Рига»,

«...Он **думал**, что легко сумел подружиться с такими непростыми ребятами, как Валера и Мартин, а раз так, в компанию какого-то скрипача-режиссера он уж как-нибудь **вотрется**» [Санаев 2013: 61].

Тем самым показывая динамику изменений внутреннего состояния Раздолбая.

Далее действия Раздолбая описываются Санаевым с помощью глаголов несовершенного вида, которые доказывают, что важный момент в его жизни произошел и теперь главный герой показывается в своем новом состоянии, например:

«Он **шагал** рядом с Мишей в центре компании, **сыпал** шутками и тайком **поглядывал** в сторону Дианы, **пытаясь понять**, становится ли она к нему хоть чуть-чуть благосклоннее» [Санаев 2013: 64].

«...И имя, и голос – с ума сойти!» – отчаянно подумал Раздолбай, **чувствуя**, что капкан сжимает его сердце еще сильнее [Санаев 2013: 64].

«...Она у меня в гостях! – **ликовал** Раздолбай, когда Диана села на его застеленную кровать. – Я привел ее к себе!» [Санаев 2013: 65].

Действия других героев романа «номенклатурного» Мартина Покровского, девушки Дианы, скрипача Миши, используются глаголы совершенного вида, например:

«Миша Мороз **попросался** с Раздолбаем неожиданно крепким для тщедушного скрипача рукопожатием. – Спасибо тебе за помощь, – **сказал** он, – если хочешь, приходи завтра к нам в гости» [Санаев 2013: 67-68].

«Слово «номенклатурный» Мартин вставлял в речь так же часто, как слова «дикий», «дико» или «совершенно дико», и Раздолбай решил наконец выяснить, что это значит. – Слушай, я так давно живу с этим словом, что **перестал** задумываться о смысле, который в него вкладываю, – **ответил** новый друг. – Прилипло оно давно, когда мы отдыхали в одном хорошем пансионате» [Санаев 2013: 44].

Павел Санаев использует здесь совершенный вид уже с другой целью: в отличие от отношения главного героя к ситуациям, которые происходят на протяжении всего романа, остальных эти события затрагивают мало, ситуации просто случаются и забываются.

Одним из важнейших языковых приемов показать изменение характера главного героя Раздолбая является выбор вида и времени глаголов.

Когда Павел Санаев хочет показать читателю действие, которое постоянно, которое повторяется изо дня в день, он использует несовершенный вид прошедшего времени. Почти все действия других персонажей выражаются в глаголах совершенного вида прошедшего времени.

Итак, в этом художественном тексте вид глагола служит показателем изменения образа жизни, характера главного героя, развития человека в течение времени.

Так в начале произведения действия Раздолбая показаны в совершенном виде. Затем мы можем наблюдать то, что при описании действий главного героя, когда он совершает какие-то поступки, автор использует сочетание совершенного и несовершенного вида, чтобы показать развитие главного героя на протяжении всего романа. Но когда его описания связаны с други-

ми персонажами, они описываются в совершенном виде прошедшего времени. Это свидетельствует о постоянстве состояний героев, их неизменной целостности.

А в конце романа можно видеть, что всё, что делает главный герой описано в несовершенном виде настоящего времени, например:

«Раздолбай **пытался** понять, в какой момент проиграл свою жизнь. Год назад он был счастлив, **учился, любил, набивал** карманы деньгами, которых хватало, чтобы **делать** сюрпризы в Риге» [Санаев 2013: 494].

«...Неожиданно Раздолбаю захотелось доставить самому себе душевную боль, сделав странную вещь – глупую, но символичную. Он **упрямился, говорил** себе, что это «психоз», но желание было таким сильным, словно не он его **контролировал**» [Санаев 2013: 496].

Тем самым становится понятным, что Раздолбай по прежнему полон внутренних переживаний.

Павел Санаев в своем романе для лучшего понимания характеров героев, их образа жизни, их внутреннего мира, переживаний показывает их через действия, которые описываются разными видовременными формами глагола.

Таким образом, через действия героев, которые описываются видовременными формами глагола, писатели показывают жизнь героев, ее развитие. Умение видеть ту или иную форму глагола и знать ее значение помогает правильно интерпретировать прочитанное.

### Литература

1. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959. – 656 с.
2. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. – 4-е изд., стереотипное. – М.: КомКнига, 2006. – 144 с.
3. *Кожина М. Н., Дускаева Л. Р.* Стилистика русского языка: учебник. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 464 с.
4. *Санаев П.* Хроники раздолбая. Похороните меня за плинтусом-2. – М.: АСТ, 2013. – 480 с.

**Кадушина О. И. (Екутеринбург, УрГПУ)**

***Поэтика художественного пространства романа  
«Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского:  
к вопросу об изучении***

**Аннотация.** Статья посвящена вопросу изучения поэтики художественного пространства романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в отечественном и зарубежном литературоведении. В диахроническом аспекте автор рассматривает и анализирует основные идеи и взгляды на проблему организации художественного пространства романа великого писателя таких учёных, как М. М. Бахтин, Г. М. Фридлендер, Д. С. Лихачёв, В. В. Кожин, Ж. Катто, А. Н. Хоц, Т. А. Касаткина, Р. Андерсон. В поле зрения автора статьи оказывается современное диссертационное исследование А. Н. Кошечко. Делается вывод о возможности разных методологических подходов к изучению заявленной темы, связанных с методологическими принципами жанрового анализа (Н. Л. Лейдерман) и анализа сверхтекста (В. Н. Топоров). Определяются дальнейшие перспективы изучения вопроса.

**Ключевые слова:** поэтика, художественное пространство, хронотопы, романы, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

**Kadushina O. I. (Yekaterinburg, USPU)**

***Poetics of the novel's artistic space «Crime and punishment»  
by F. M. Dostoevsky: on the issue of study***

**Abstract.** This article is devoted to the issue of study the «Crime and Punishment» artistic space' poetics in Russian and foreign literary study. In the diachronic aspect the author considers and analyzes the main ideas and views on this problem by M. M. Bakhtin, G. M. Friedlander, D. S. Likhachev, V. V. Kozhinov, J. Catto, A. N. Hotz, T. A. Kasatkina, R. Anderson. In the author's field of

view gets the contemporary dissertation research by A. N. Koshechko. The article concludes that there is a possibility of different methodological approaches to the study of the announced issue, which associated with methodological principles of genre analysis (N. L. Leiderman) and analysis of supertext (V. N. Toporov). The author defines further prospects for the issue of study.

**Keywords:** poetics, artistic space, chronotopes, novels, Russian literature, Russian writers, literary work.

Безусловное большинство исследований творчества Ф. М. Достоевского (особенно созданных в конце XIX – начале XX века) посвящено идеологической проблематике его произведений, а вот «анализ времени и пространства» романа писателя – «сравнительно новая тема». «В СССР вопросы эти... вызвали интерес, хотя не стали ещё... предметом обобщающих синтетических трудов: пространство и время в романах Достоевского исследовались по преимуществу как явления вторичные, как следствия основных структур, господствующих в его художественном мире», – отмечал в 1978 году французский исследователь-славист Ж. Катто [Катто 1978: 41].

Например, М. М. Бахтин лишь во второе издание своей работы «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) помещает отдельную главу о жанровых и сюжетно-композиционных особенностях произведений писателя в целом, уделяя в ней сравнительно небольшое место анализу пространства романа в частности. Однако упрекнуть за это М. М. Бахтина нельзя: важно помнить, что главное в его труде – концепция полифонизма творчества Ф. М. Достоевского и всё подчиняется логике последовательного её доказательства. Потому особенности пространственной организации представлены исследователем скорее как «иллюстративный материал» к выдвигаемым тезисам: «Все элементы романной структуры» (а, следовательно, и пространственно-временной континуум), – утверждает Бахтин, – «у Достоевского глубоко своеобразны; все они определяются тем новым художественным заданием, которое только он сумел поставить и разрешить во всей широте и глубине: заданием построить полифонический мир и разрушить сложившиеся формы европейского, в основном монологического (гомофонического) романа»

(8) [Здесь и далее цит. по: Бахтин 1963 (с указанием страниц в тексте статьи). Разрядки автора. – О. К.].

По М. М. Бахтину, пространство в романе Ф. М. Достоевского карнавализовано, что обусловлено традицией жанра меннпепи, которая наряду с традицией сократического диалога положена в основу новой романной формы, созданной писателем. Отсюда главная характеристика компонентов романа, отмеченная учёным, – состояние кризиса, существование «на пороге» (О «пороге» см. подробнее: [Арбан 1976]. – О. К.), «на самой границе со своей противоположностью» (238). Даже Петербург, который Ф. М. Достоевский сделал излюбленным местом действия своих произведений, с его внешней красотой и всем, что за ней скрыто («гробы»-каморки, проходные комнаты и «комнаты от жильцов» неправильной формы, трактиры, грязные расписочные и т. д.), предстаёт перед читателем «на границе бытия и небытия, реальности и фантазмагии», он «как бы лишён внутренних оснований для оправданной стабилизации, и он – на пороге» (225). М. М. Бахтин очень точно говорит о том, что именно «порог, прихожая, коридор, площадка, лестница, ступени её, открытые на лестницу двери, ворота дворов, а вне этого – город: площади, улицы, фасады, притоны, мосты, канавки» – «вот пространство... романа» «Преступление и наказание»; «все решающие встречи человека с человеком, сознания с сознанием» происходят здесь в «карнавально-мистериальном пространстве и времени» (240).

Также, говоря о карнавализации, М. М. Бахтин обращается и к анализу четвёртого сна Раскольников (сон о смеющейся старухе), приходя к выводу о том, что во сне «пространство получает дополнительное осмысление в духе карнавальной символики. Верх, низ, лестница, порог, прихожая, площадка получает дополнительное значение «точки», где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются или гибнут» (228).

Подобно М. М. Бахтину, подчёркивает особую природу пространства романа Ф. М. Достоевского, называя его не «карнавализованным», но «фантастическим», Г. М. Фридлиндер: «Достоевский рассматривает жизнь Петербурга как наиболее “фанта-

стическое”, резкое воплощение всех противоречий русской общественной жизни своей эпохи», – пишет он (192) [Здесь и далее цит. по: Фридлиндер 1964 (с указанием страниц в тексте статьи)]. Именно Г. М. Фридлиндер, говоря о пространстве романа Достоевского, кажется, первым отметил специфику его пейзажа (пейзаж урбанистический), «фантастичность» которого сильнее подчёркивается атмосферой зноя, пыли, духоты (вместо привычного читателю «ощущения прекрасного»), а также цветом и светом. Чаще всего

Ф. М. Достоевский выбирает для изображения города вечерние часы, «когда город горит в закатных лучах», или ночные, когда самое главное выделяется с помощью «рембрандтовского» освещения (200). Г. М. Фридлиндер подчёркивает символический характер подобного приёма: «рембрандтовское» освещение «углубляет тьму, сгущающуюся в душе героев или вокруг них, и вместе с тем указывает на возможность для них выхода к тому ещё неясному свету, который символизирует их... рождающуюся новую жизнь» (200). Другого Петербурга, по мнению литературоведа, у Ф. М. Достоевского просто не может быть: только такой фон – жизнь большого столичного города с постоянно «выливающимися» в неё душевными страстями обитателей, – резко подчёркивает «социальные конфликты и моральные противоречия, порождаемые развитием капитализма», которые писатель «сделал главным предметом своего изображения» (192). Однако же и содержательные наблюдения Г. М. Фридлиндера остаются только наблюдениями, так как особенности пространственной организации романа – лишь часть большого исследования, посвящённого «реализму Достоевского».

В 1970 году впервые публикует статью «Достоевский в поисках реального и достоверного» Д. С. Лихачёв [Далее цит. по: Лихачёв 1981(с указанием страниц в тексте статьи). Курсив автора. – О. К.]. Не отрицая необычности пространства романа писателя, Лихачёв в первую очередь подчёркивает всё же его максимальную приближённость к реальности. Ф. М. Достоевскому, – пишет учёный, – важно было «внушить читателю убеждение, что всё им рассказываемое было, было, было» (63). Поэтому, помимо документальной точности в указании адресов и маршрутов, по мнению Д. С. Лихачёва, писатель учитывал

«символическое значение топографических деталей» (архитектурных и скульптурных «двойников», «сопровождающих» персонажей) и, конечно же, социальную окраску топографии Петербурга (каждый район города имел свою «коннотацию» и особого рода население). Однако, «топографическая точность была скорее методом... творчества» Ф. М. Достоевского, «чем его художественной целью», – оговаривается исследователь. – «Достоевскому важна обстановка действия, но он не столько описывает её, сколько на неё ссылается как на “знакомую” – ему самому и его читателям» и «читатель многое теряет, если он не знает тех мест, где происходит действие произведений Достоевского» (55).

Одной из причин необходимости уверить читателя в реальности происходящего в романе Д. С. Лихачёв видит особенность изображения Ф. М. Достоевским сюжетных событий: «Произведения его уходило как бы в сферу подсознательного, были полусном-полувидением, раскрывались постепенно и не случайно, что даже настоящий сон играет у него такую большую роль» (72. Курсив наш. – О. К.). Но, к сожалению, в рамках данного исследования эта мысль литературоведа не получает дальнейшего развития.

Вслед за лихачёвской статьёй в 1971 году выходит в свет работа В. В. Кожина «“Преступление и наказание” Ф. М. Достоевского» [Далее цит. по: Кожин 1971 (с указанием страниц в тексте статьи). Курсив автора. – О. К.]. Учёный всецело разделяет бахтинское понимание «достоевского» пространства, дополняя и углубляя его, а также некоторые идеи Г. М. Фридендера и Д. С. Лихачёва. В. В. Кожин считает, что для постижения сути романа необходимо учитывать два плана произведения: «достоверное» (о котором подробно писал Д. С. Лихачёв) пространство Петербурга его героев и ту «безграничность пространства и времени... вечность», куда устремлено их слово (110).

Ценным в статье В. В. Кожина, на наш взгляд, является его обращение к такой пространственной детали, как жёлтый цвет, часто встречающийся в романе и являющийся «как бы» его «основным “цветом”» (122). Квартира старухи-процентщицы, каморка Раскольниковова, «похожая... на шкаф и на гроб» (121), комната Сони, живущей «по жёлтому билету», оклеены жёлтыми обоями; многие предметы экстерьера и интерьера – жёлтого

цвета или оттенков; часто в романе мелькают жёлтые лица и т. д. По отношению к Раскольникову несколько раз употребляется однокоренное слову «жёлтый» слово «жёлчный», приобретающее «смысл чего-то мучительного, давящего». В. В. Кожинов называет данное сопоставление «явным» «взаимодействием» «внутреннего и внешнего, мироощущения героя и мира» (124). И, наконец, жёлтый цвет, ассоциирующийся с «городом Петра», явно указывает на то, что «Преступление и наказание» – «ярко выраженный петербургский роман» (124). Таким образом, исследователь доказывает важное положение, согласно которому мир Ф. М. Достоевского «находится не за словом (или под словом), а в самом слове» (122).

Более поздние исследования отечественных и зарубежных учёных, посвящённые поэтике художественного пространства романа «Преступление и наказание», представлены в основном немногочисленными статьями по теме. Если просмотреть, например, содержание серии сборников «Достоевский. Материалы и исследования», задуманных Институтом русской литературы «как своеобразные “спутники” академического Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского» [См: Фридлиндер 1974: 3-4], можно заметить, что проблеме пространственной организации в произведениях писателя посвящено совсем небольшое количество работ (около десяти за 42 года). Среди них статьи таких учёных, как Ж. Катто, Д. Арбан, А. Н. Хоц, Т. А. Касаткина, Р. Андерсон и др., чьё внимание сосредоточено на отдельных составляющих пространственного континуума.

Так, А. Н. Хоц в своей статье акцентирует внимание на структурных особенностях пространства в прозе Ф. М. Достоевского [Далее цит. по: Хоц 1994 (с указанием страниц в тексте статьи). Разрядка автора. – О. К.]. Литературовед, с опорой на труды М. М. Бахтина, Г. М. Фридлиндера, В. Н. Топорова и др., утверждает, что пространство в произведениях писателя, «учитывая особый статус самосознания» в его «мире», «строится по сходству с о б р а т н о й перспективой в живописи, когда среда всецело выстраивается “от героя”, как от структурного центра произведения; линии пространства при этом сходятся к центру героя, а не к “точке” авторского горизонта. Увиденный героем мир концентрически громоздится “вокруг” персонажа, как бы

рассеиваясь и разуплотняясь к горизонту» (57-58). Среди особенностей пространства в прозе Ф. М. Достоевского А. Н. Хощ выделяет «со-существование, со-поставление, столкновение, лежащие в самой основе кризисной поэтики писателя» как «феномен пространственного бытования» (51); «выраженную тенденцию к п о л я р и з а ц и и » пространства, которая «диктуется диалогической доминантой произведения» (80). Кроме того, исследователь отмечает «структурную близость» пространственности текстов писателя текстам Евангелия, говоря о том, что «в мире Достоевского пространственность строится двояко»: бытовое пространство обычно тяготеет к замкнутости, «но в “точках” его соприкосновения с духовной реальностью “невещественного мира”» «чаще всего катастрофически распахнуто в бесконечность» – таким образом в мир произведения входит идея Бога (79).

Т. А. Касаткина заинтересована «категорией восприятия пространства» героем [Далее цит. по: Касаткина 1994 (с указанием страниц в тексте статьи)]. Рассматривая Раскольникова как личность трагическую, а пространство, окружающее эту личность, как один из способов характеристики её внутреннего мира, исследовательница говорит о том, что «для Раскольникова... весь мир, пространство мира поделено на части, на два ряда противостоящих друг другу ценностей, на два пространства: пространство церкви и пространство кабака» (84), которые в целом отражают противостояние эпической и героической ценностных ориентаций, представленных в романе «как вера в Бога и теория Родиона Раскольникова» (81). А так как Раскольников – личность глубоко диалогическая, то «в “действительности романа”... кабака и церковь оказываются не противостоящими друг другу, а одним», потому что «кабак» нередко «становится» «церковью» – и наоборот (к примеру, сцена посещения Раскольниковым распивочной после «пробы»).

Кроме того, весьма существенным в изучении вопроса является, на наш взгляд, утверждение Т. А. Касаткиной, касающееся разделения пространства героем не только на «людское и потому подлежащее переделке» (сюда входят полярные пространства – «кабак» и «церковь»), а ещё и на «обычное» – «необычное» (Раскольников в своих размышлениях как будто бы пребывает в особом пространстве в сравнении с остальными. Указывая на это,

исследовательница ссылается на сцену с двугривенным на Николаевском мосту). «В то время как в “действительности” романа существует только нормальное, правильное для вещи положение и ненормальное, неправильное, странное, нарушающее порядок» (86). Отсюда, вследствие упущения этой особенности деления пространства в восприятии Раскольникова, считает Т. А. Касаткина, возможны некоторые неточности в толковании текстов Ф. М. Достоевского (в частности, сцены раскаяния Раскольникова на Сенной площади и смехового момента в ней).

В свою очередь американский исследователь Р. Андерсон, говоря об особенностях визуальной композиции «Преступления и наказания», акцентирует внимание на том, что «вместо романа со строго хронологическим развитием событий Достоевский создаёт сплав различных сценических моментов, связи между которыми как бы остаются за рамками восприятия читателем реальности времени и причинно-следственных отношений» (89) [Здесь и далее цит. по: Андерсон 1994 (с указанием страниц в тексте статьи)]. Поскольку для писателя более важным является «субъективное видение Раскольниковым мира в определённые моменты его крестного пути, а не то, как и почему он оказался в тех или других обстоятельствах» (93). В результате, по мнению Р. Андерсона, Ф. М. Достоевский приходит к такой композиции, «в которой пространственные формы и образы – объекты, цвета, отдельные архитектурные детали – приобретают особую акцентировку и повышенную значимость»: анализируя их, читатель может «проникнуть на уровень подсознательного в психологии персонажей» (89). Отсюда закономерным становится вывод исследователя о том, что «пространственная образность» в романах Ф. М. Достоевского «приобретает первостепенную организующую самоценность» (89), с чем, на наш взгляд, нельзя не согласиться.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что заслуга авторов названных выше исследований в осмыслении особенностей пространственной организации романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», несомненна. Отмечены многие важнейшие особенности поэтики пространства в романе. И первым в этом ряду исследований, конечно же, стоит назвать книгу М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского».

Однако до последнего времени не существовало работы, в которой пространственная организация романа являлась бы предметом специального научного изучения. К числу новейших исследований по интересующей нас теме относится диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук А. Н. Кошечко «Поэтика художественного пространства романов Ф. М. Достоевского 1860-х годов (“Преступление и наказание”, “Идиот”» [См.: Кошечко 2003]. По мнению автора исследования, в достоевсковедении наблюдается разность «методологических принципов исследователей в трактовке пространственной симптоматики романов Достоевского». А. Н. Кошечко выделяет два «смысловых полюса», к которым «тяготеют» учёные: одни воспринимают пространство «как Событие» (М. М. Бахтин, Р. Г. Назиров, Г. К. Щенников, В. Н. Захаров и др.), другие – «как Текст» (В. Н. Топоров, Р. Джексон, Д. Арбан, Р. Я. Клейман и др.). Но и для тех, и для других характерна «некоторая односторонность» в понимании особенностей организации художественного пространства у Ф. М. Достоевского, которую считает необходимым преодолеть автор диссертации. «Полифундаментальность пространственных образов, – утверждает А. Н. Кошечко, – требует объединения, синтеза различных исследовательских установок». Необходимо, подчёркивает исследователь, рассматривать художественное пространство романа писателя «как сложный макрокомпонент эстетической системы... реализованный в двух принципах миромоделирования – пространство как событие и пространство как текст», что позволяет «наиболее полно раскрыть сложность и многозначность пространственной картины мира произведений Ф. М. Достоевского».

Не отрицая важности конкретных наблюдений над поэтикой пространства, содержащихся в диссертации Кошечко, а также учёта разных методологических подходов к анализу текста, мы всё же полагаем, что нужно ясно представлять, что является предметом анализа: пространство как важнейшая составляющая хронотопа – уровня (носителя), по Н. Л. Лейдерману, жанровой структуры [См.: Лейдерман 2010: 17-143] или же пространство как важнейший компонент сверхтекста (в данном случае – Петербургского текста, по В. Н. Топорову) [См.: Топоров 2009: 644-748]. Каждый из названных методологических подходов

обуславливает свою, вытекающую из конкретной методологии методик анализа текста. Нам не представляется продуктивным отнесением понятия «миромоделирование» одновременно к понятиям «Событие» и «Текст». Вслед за Н. Л. Лейдерманом, «миромоделирование», «мироконструирование» (создание образа мира в произведении) мы считаем функцией жанра. Именно жанровый аспект анализа, который позволяет выявить существеннейшую роль пространственно-временной организации в создании образа мира произведения, с нашей точки зрения, является наиболее продуктивным при изучении заявленной темы.

Вместе с тем наличие разных взглядов на поэтику художественного пространства романа Ф. М. Достоевского и принципов её анализа свидетельствует об актуальности вопроса, требующего дальнейшего осмысления.

### Литература

1. *Андерсон Р.* О визуальной композиции «Преступления и наказания» // Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1994. – Т. 11. – С. 89-95.

2. *Арбан Д.* «Порог» у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1976. – Т. 2. – С. 19-30.

3. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. – 2-е изд. – М.: Сов. писатель, 1963. – 362 с.

4. *Касаткина Т. А.* «Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников)» // Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1994. – Т. 11. – С. 81-88.

5. *Катто Ж.* Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1978. – Т. 3. – С. 41-54.

6. *Кожин В. В.* «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского // Три шедевра русской классики. – М.: Худож. лит., 1971. – С. 107-187.

7. *Кошечко А. Н.* Поэтика художественного пространства романов Ф. М. Достоевского 1860-х годов («Преступление и наказание», «Идиот») [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – 2003. – URL: <http://cheloveknauka.com/v/93879/a/?#?page=1> (дата обращения: 13.04.2018).

8. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Исследования и разборы / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

9. *Лихачёв Д. С.* Достоевский в поисках реального и достоверного // Лихачёв Д. С. Литература – реальность – литература. – М.; Л.: Сов. писатель, 1981. – С. 53-72.

10. *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В. Н. Петербургский текст. – М.: Наука, 2009. – С. 644-748.

11. *Фридлендер Г. М.* Предисловие редактора // Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1974. – Т. 1. – С. 3-4.

12. *Фридлендер Г. М.* Реализм Достоевского. – М.; Л.: Наука, 1964. – 402 с.

13. *Хоц А. Н.* Структурные особенности пространства в прозе Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1994. – Т. 11. – С. 51-80.

**Калашникова Н. В. (Екатеринбург, УрГУ)**

***Незавершенный роман Ф. М. Достоевского  
«Неточка Незванова»: спорные аспекты изучения***

**Аннотация.** Статья посвящена спорным вопросам изучения романа Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» (1849), касающихся жанрового своеобразия произведения, системы персонажей, особенностей психологического анализа, места и значения незавершенного опыта писателя в его творческом развитии. Рассматриваются фундаментальные исследования отечественных достоевсковедов: К. В. Мочульского («Достоевский: Жизнь и творчество»), В. Я. Кирпотина («Молодой Достоевский»), Г. М. Фридлиндера («Реализм Достоевского»), В. С. Нечаевой («Ранний Достоевский»), а также работы современных литературоведов (Г. К. Щенникова, М. В. Загидуллиной, Н. Ю. Зиминной, Т. С. Соколовой и др.). В ходе аналитического рассмотрения работ исследователей делается вывод о необходимости дальнейшего изучения раннего произведения Достоевского, прежде всего в аспекте принципов и приемов изображения становления характера главной героини.

**Ключевые слова:** жанровое своеобразие, литературные жанры, система персонажей, литературные герои, романы, психологизм, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

**Kalashnikova N. V. (Yekaterinburg, USPU)**

***The unfinished novel of F. M. Dostoevsky «Netochka Nezvanova»:  
the controversial aspects of the study***

**Abstract.** The article is devoted to the controversial issues of the study of Fyodor Dostoevsky's novel «Netochka Nezvanova» (1849), dealing with the genre peculiarity of the work, the character system, the features of the psychological analysis, the place and significance of the writer's unfinished experience in his art development. The

fundamental researches of domestic Dostoevsky scholars are considered: K. V. Mochulskii («Dostoevsky: Life and Creative works»), V. Y. Kirpotin («Young Dostoyevsky»), G. M. Fridlender («Dostoevsky's Realism»), V. S. Nechaeva («Early Dostoevsky»), as well as the works of contemporary literary critics (G. K. Shchennikov, M. V. Zagidullina, N. Y. Zimina, T. S. Sokolova and others). In the course of an analytical review of the researchers' works, a conclusion is drawn on the need for further study of Dostoevsky's early work, primarily in terms of principles and methods of depicting the temper of the main character.

**Keywords:** genre originality, literary genres, character system, literary heroes, novels, psychologism, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

В литературоведении советского периода «Нечка Незванова», как правило, рассматривалась в контексте раннего творчества Ф. М. Достоевского. Работа К. В. Мочульского «Достоевский: Жизнь и творчество», вышедшая в 1947 г. в Париже, – одно из первых фундаментальных исследований литературного наследия писателя. Касаясь проблемы жанровой специфики «Нечки Незвановой», исследователь в начале своей работы пишет о том, что это роман, распадающийся на три самостоятельные части, объединенные личностью главной героини, от лица которой и ведется повествование. Но затем Мочульский утверждает, что это – не роман, а три повести, дистанцированные друг от друга композиционно и стилистически, что и позволяет делать вывод об их автономности. Следовательно, говорить об отнесенности «Нечки Незвановой» к романному жанру, с точки зрения исследователя, не приходится.

Рассматривая первую повесть, К. В. Мочульский сосредоточивается на анализе образа музыканта Ефимов, указывая на то, что это романтическая натура.

В прошлом Ефимова исследователь отмечает таинственное и фантастическое, вошедшее в его жизнь в образе итальянца-капельмейстера, который завещал ему скрипку. Бездарный, казалось бы, кларнетист Ефимов превращается в гениального скрипача. История о судьбе музыканта и в целом вся повесть, считает Мочульский, переросла в «реалистическую мелодраму»,

поскольку настоящая жизнь Ефимова, «пьяная и беспутная», с «больной женой и голодной дочерью», по отношению к которым в нем постепенно накапливается злоба, «все дальше уходит от романтической таинственности».

С точки зрения Мочульского, в «Неточке Незвановой» обнаруживается присутствие автобиографического начала: тема художника, чья слава сменилась бесславием, является личной драмой Достоевского. «Точность наблюдений и взволнованность тона сразу поражают: это – исповедь». Отсюда, утверждает исследователь, в психологической манере писателя столько «мучительства».

Обращаясь к образу Неточки, Мочульский отмечает ее привязанность к отчиму, перерастающую в болезненную любовь. С одной стороны, исследователь указывает, что «никогда впоследствии Достоевский не подходил с таким бесстрашием к анализу эротической стихии в детской душе. Невинная Неточка переживает сложное чувство к отчиму, материнское сострадание, детскую привязанность, взрослую страсть. В этой первичной полноте эмоции еще не проходят границы между нормальным и ненормальным» [Мочульский 1995: 268]. Но, с другой – Мочульский утверждает, что «Неточка – слишком бледная фигура, слишком рассказчица, а не героиня. Она всегда скромно уступает место другим персонажам и не в силах объединить вокруг своей личности события романа. Она рассказывает историю своей жизни, но судьба ее – сопровождать жизнь людей более значительных, чем она сама» [Там же: 270]. Очевидно, это противоречие во взглядах Мочульского может свидетельствовать о сложности образа Неточки Незвановой.

Вторая повесть посвящена истории сложных взаимоотношений Неточки и Кати в княжеском доме, куда героиня попадает вскоре после смерти родителей. Здесь на первый план выходит тема «страшной силы красоты». Неточка с первого взгляда влюбляется в новую подругу, ее до восторга поражает в ней все: прелестное личико, изящество, наряд. Так подготавливаются образы последующих героинь Достоевского – «гордых женщин», «ослепительных красавиц, пронзающих душу эстетическим восторгом» [Там же: 271]. В этой части Достоевский, считает Мочульский, пользуется приемом «длительной психологической подготовки» и неожиданной развязки: ответное

чувство от Кати, гордой, жестокой, раздражительной, Неточке пришлось ждать достаточно долго. Но ожидание только усиливало привязанность Неточки, принимающую вид «эротической стихии», в изображении которой, по мысли исследователя, раскрывается ее тонко чувствующая душевная организация.

История отношений Неточки и Кати заканчивается вместе с переездом семьи князя в Москву, а для главной героини начинается новый жизненный этап длиной в восемь лет. Повторяется, с точки зрения Мочульского, композиционная схема первой и второй повестей: однообразная жизнь в доме Петра Александровича и Александры Михайловны в один момент перерастает в крупную семейную драму, в которой Неточка становится и зачинщиком, и наблюдателем, и непосредственным участником. Но развязка, по мнению исследователя, осложняется незавершенностью повествования. Казалось бы, тихая и размеренная жизнь главной героини в окружении супружеской пары вдруг оживляется сценой с письмом, найденном Неточкой в домашней библиотеке в романе Вальтера Скотта «Сент-Ронанские воды». Но эта сцена обрывается на драматической ноте, на разоблачении Петра Александровича и всей истории жизни их семьи в целом. Неточка выступает здесь, полагает К. В. Мочульский, не только обличителем «страшного злодея», скрывающегося под маской благодетеля, но и единственным человеком, понявшим трагедию Александры Михайловны и решающим заступиться за нее и даже отомстить. Но полного раскрытия образ Неточки в третьей повести, по мысли исследователя, не получает.

В. Я. Кирпотин в работе «Молодой Достоевский» (1947), в отличие от К. В. Мочульского, указывает, что «Неточка Незванова» все же – незавершенный роман, содержащий в себе три цикла событий, хотя помещает анализ этого произведения в раздел «Повести о мечтателях». Исследователь отмечает то общее, что связывает все ранние произведения Достоевского: внимание к избранной среде, к обездоленным людям, интерес к «тайне человека» и др. Вместе с тем исследователь видит и отличия. «Неточка Незванова», по мнению Кирпотина, – история не одного события из жизни героини, а история всей ее жизни, начиная с ранних лет. Если в ранних повестях Достоевского, уточняет исследователь, время измерялось часами и днями, то в «Неточке» наблюда-

ется расширение временных границ: история музыканта Ефимова, предваряющая основные события, длится 10 лет, история главной героини охватывает одиннадцать лет ее жизни. При этом не будем забывать, что роман остался незаконченным.

К образу Ефимова, художника-разночинца, В. Я. Кирпотин, так же, как и К. В. Мочульский, проявляет особый интерес. Однако исследователь сразу оговаривается, что история жизни музыканта нужна была Достоевскому как предыстория самой Неточки, сознание которой формируется в гнетущей атмосфере. «В самом Ефимове, – считает Кирпотин, – Достоевского интересовала по преимуществу не судьба художника, а социальное и философское объяснение его удела». «История Ефимова, пишет исследователь, – замечательна гениальным проникновением Достоевского в природу художнического дарования, глубоким пониманием соотношения таланта и труда, призвания и школы, искусства и мастерства» [Кирпотин 1947: 279]. Но герой Достоевского не справился с грузом выпавших на его долю бед и невзгод, он оказался не готов к труду, к предстоящим обязанностям, сделался «жестоким» мечтателем (желал смерти жене, не щадил чувств Неточки). Добавим, что В. Я. Кирпотин относит к разряду мечтателей и мать Неточки, погибшую от ударов действительности, и главную героиню романа.

Как утверждает В. Я. Кирпотин, в «Неточке Незвановой» дан «генезис мечтательного характера»: «Шаг за шагом, с самых детских лет, прослеживает Достоевский формирование психологического склада Неточки. Достоевский показывает, что образование типа мечтателя обусловлено обстоятельствами и воспитанием» [Там же: 286]. Таким образом, судьба человека зависит от окружающих его условий, внешних факторов. В связи с этим исследователь вспоминает и Лареньку, предполагавшегося партнера главной героини (в романе данный персонаж заменен княжной Катей), который выросал деспотом под воздействием среды и воспитания.

В. Я. Кирпотин выявляет существенное отличие Неточки от других героев Достоевского: она не была «слабым сердцем», с развитием действия в ней раскрываются черты активного волевого темперамента, и открытая борьба с Петром Александровичем выступает своеобразным результатом этого. Относительно

развязки романа исследователь, соглашаясь с К. В. Мочульским, отмечает, что она прерывается там, где для Неточки открывается выход в реальный мир, в ней обнаруживается героическое чувство: героиня восстает на зло во имя утверждения справедливости, чести, счастье и жизни в целом.

В образе отрицательного персонажа, Петра Александровича, исследователь видит отражение эволюции взглядов Ф. М. Достоевского на преступление «как нечто безотносительное, природное, зависящее от индетерминированной воли, а не от среды» [Там же: 286]. Эта мысль, которая берет начало в «Неточке Незвановой», будет важна для понимания поздних произведений писателя.

Г. М. Фридендер в работе «Реализм Достоевского» (1964) останавливает свое внимание на проблеме субъектной организации «Неточки Незвановой».

Подтверждая мысль В. Я. Кирпотина, Фридендер говорит о том, что Девушкин и Голядкин – это «герои-мечтатели», которые подготовили более значительные образы Достоевского в произведениях 1848-1849 годов. Сравнивая «Неточку Незванову» с более ранними произведениями Достоевского («Бедные люди», «Двойник», «Белые ночи»), Фридендер подчеркивает принципиальное различие между ними: теперь в центре оказываются не «забитые люди», а «активно мыслящий и чувствующий герой», который способен к рефлексии собственных действий и поступков, стремится понять свое место в окружающей его действительности. Таким образом, если психологизм как стилевая доминанта Достоевского определился уже до «Белых ночей» и «Неточки Незвановой», то их написание, по мнению исследователя, обусловило следующий шаг в творческом развитии писателя, а именно – формирование романной жанровой формы, которая, в силу известных обстоятельств в жизни Достоевского, получит свое полноценное развитие уже в 1860-1870 годах.

Следовательно, Фридендер определяет жанровую разновидность «Неточки Незвановой» как роман, написанный в форме записок главной героини, в которых градационно изображается ее духовный рост, формирование сложного и противоречивого характера «мечтательницы», рано познавшей голод, бедность, потерю близких.

Полемизируя с К. В. Мочульским, который утверждал, что три части «Неточки Незвановой» не соотносятся между собой, Фридлиндер указывает, что каждая часть романа – звено общего композиционного построения, но в то же время образует «своего рода новеллу с особым сюжетом, особой завязкой, кульминацией и развязкой», внутренне законченное целое [Фридлиндер 1964: 87]. Исследователь также обращает внимание и на то, что действие каждой из частей романа происходит в разных местах (первая часть – чердак; вторая – дом князя Х-ого; третья – дом дочери княгини от первого брака) и для каждой характерно наличие определенных персонажей, которые далее либо не фигурируют, либо являются второстепенными (первая часть – музыкант Ефимов и мать Неточки; вторая – княжна Катя; третья – Александра Михайловна и Петр Александрович). Г. М. Фридлиндер подчеркивает, что именно третья часть в большей степени раскрывает характер главной героини романа. В момент разоблачения Петра Александровича она «из полурепбенка становится взрослой и смело совершает свой первый сознательный и активный поступок, бросая вызов мужу Александры Михайловны» [Там же: 88].

Г. М. Фридлиндер проявляет интерес к образу музыканта Ефимова, относя его к выдающимся достижениям раннего Достоевского. По мнению исследователя, писатель обращается к одной из устойчивых тем романтической литературы 30-х гг. – к теме непризнанного обществом художника. Ефимов – это не просто благородная и мечтательная натура, а характерная фигура русской жизни – человек из народа, не способный к упорному труду и не сумевший развить те музыкальные способности, которыми был одарен. В образе музыканта Ефимова, по мнению исследователя, в полной мере отражаются особенности психологического метода молодого Достоевского: в этом образе противоречиво сочетаются талант и «незнание азбуки искусства», гордость и стыд, соблюдение нравственных законов и распущенность, любовь и неприятие близких людей, в итоге приводящие к гибели. Исследователь, сравнивая Ефимова с Чертковым из повести Н. В. Гоголя «Портрет» (1842; 2 ред.), отмечает в нем (Ефимове) «не прекращающуюся нравственную пытку»: постоянная неуверенность не только в своем таланте, но и в са-

мом себе; к тому же его не покидает чувство нравственной вины перед собой и близкими.

Г. М. Фридлендер полагает, что Достоевский изображает болезненные метаморфозы в душе главной героини, вызванные окружающей ее действительностью: «любовь к отчиму перерастает у Нечки в болезненную ненависть к матери, с мыслью о смерти которой Нечка, под влиянием отчима, связывает мечту о начале другой, лучшей жизни для них обоих» [Там же: 91]. Проявление психологического метода Достоевского Г. М. Фридлендер видит и во второй части романа, а именно в истории Нечки и Кати, отношения между которыми перерастают в невероятную душевную драму, вбирающую в себя целую палитру чувств: любовь, ревность, гордость, зависть и многое другое. По замечанию исследователя, страницы романа, содержащие взаимодействие сложных психологических мотивов, представляют собой картину «диалектики души» героинь, предвзяая «Детство» и «Отрочество» Л. Н. Толстого.

Говоря о развязке романа, Г. М. Фридлендер отмечает, что в развернувшейся семейной драме каждый из участников проявляет свой индивидуальный характер: Петр Александрович – тиран и лицемер; Александра Михайловна – женщина, осужденная мужем и обществом, но знающая о своей невинности; третий участник – «молодой мечтательный разночинец со “слабым сердцем”» [Там же: 92], образ которого возникает в письме, найденном Нечкой. Главная героиня, прежде находящаяся в роли пассивного наблюдателя, теперь становится активным участником разразившейся семейной драмы между Петром Александровичем и Александрой Михайловной, сознательно, предельно откровенно, а главное открыто выражая свою точку зрения. Этот резкий переход в сознании Нечки исследователь прямо связывает со взлетом революционных настроений самого Достоевского-петрашевца в период 1848-1849 годов.

В. С. Нечаева («Ранний Достоевский (1821-1849)», 1979), рассматривая систему основных персонажей «Нечки Незвановой», акцентирует свое внимание на образе Ефимова, в котором видит отражение автобиографических впечатлений, «пережитых сердцем» Достоевским в момент написания произведения: «Это не петербургский чиновник, как Макар Девушкин, Голядкин и

другие, не полусказочный образ, как Мурын из “Хозяйки”, это очень сложный, но вполне реальный, глубоко жизненный характер, результат особых природных данных, развивающихся в определенных социальных условиях» [Нечаева 1979: 174]. Полемизируя с В. Я. Кирпотиним, Нечаева считает, что Достоевский не задается целью проследить воздействие социальных условий на характер и судьбу Ефимова, целиком объясняющих будто бы его гибель. Напротив, отмечает исследовательница, у музыканта были возможности для развития своего таланта, он был свободным человеком, а не крепостным, окружающие его люди старались помочь ему (помещик, в оркестре которого играл Ефимов, и скрипач Б.). Но Ефимов не сумел воспользоваться этими возможностями. «Достоевский упорно подчеркивал, – пишет Нечаева, – грубость, несправедливость, “заносчивость”, доходящие до лжи и клеветы, в поведении Ефимова в ответ на заботы о нем» [Там же: 176]. Так появляется новое в образе отчима Неточки: обман – результат скрытой боли, переполняющей душу Ефимова, зависть по отношению к скрипачу Б.

Автобиографическое начало В. С. Нечаева видит не только в образе и судьбе Ефимова. В рассказ о раннем детстве Неточки, в последнюю главу, в которой повествуется о болезни Александры Михайловны, вошли воспоминания самого Достоевского: болезнь матери, ее страдания от тяжелого характера мужа и, в конце концов, ее смерть.

В современном литературоведении продолжается активное изучение творчества Ф. М. Достоевского, в частности, незавершенного произведения «Неточка Незванова». Г. К. Щенников, называя «Неточку Незванову» повестью и определяя ее тему как «освобождение маленького человека от дурмана мечтательства, искажающего его сознание», делает существенное, с нашей точки зрения, замечание: он говорит о влиянии на молодого писателя традиций романтизма [Щенников 2005: 82]. Щенников характеризует Петра Александровича, деспота, и Александру Михайловну, страдающую от чувства вины перед мужем, как героев-романтиков. Отсюда следует важный вывод исследователя: если В. Я. Кирпотин полагал, что роль человека в жизни зависит исключительно от окружающих его условий, то Г. К. Щенников, наоборот, делает акцент на том, что в первых произведениях

писателя выдвигается идея независимости человека от среды, то есть утверждается «идея суверенности личности», приоритет духовного начала личности как основы ее нравственного роста. По мнению исследователя, «обращением к традициям романтической эстетики обусловлено и понимание писателем типического, включающего в себя категорию исключительного и необычного» [Там же: 83].

М. В. Загидуллина, опираясь на представление Г. М. Фридендера о жанровой специфике «Неточки Незвановой», полагает, что это роман, состоящий из трех самостоятельных новелл, первая из которых «Детство», включающая в себя историю Неточки и ее отчима, наиболее закончена. На первый план здесь вынесена тема «гибнущего таланта». В связи с этим Загидуллина, уже традиционно останавливаясь на образе музыканта Ефимова, приводит две точки зрения, существующие в литературоведении: согласно первой, Достоевский показал драму таланта в несправедливом обществе (см.: В. Я. Кирпотин, Г. М. Фридендер, Л. М. Розенблюм); согласно другой точке зрения, писатель акцентирует в образе Ефимова автобиографический момент, отражая в нем собственные переживания о судьбе своего таланта и его возможном угасании (см.: К. В. Мочульский, В. С. Нечаева, В. Террас). М. В. Загидуллина отдает предпочтение второй точке зрения, отмечая, что Ефимов гибнет не по социальным причинам (как уже отмечалось, у него есть покровители). Безжалостно, по мнению исследовательницы, подчеркнуты внутренние противоречия Ефимова: «болезненное самолюбие, раздутая гордость, тщательное утаивание от себя самой правды о посредственности своего дарования, поиск “диноватых”, тирания близких, грязное и низкое поведение с “благодетелями” и внутреннее переживание этого поведения» [Загидуллина 2008: 129]. Однако, соглашаясь с мнением советских литературоведов в том, что в изображении судьбы Ефимова так или иначе отразились душевные переживания Достоевского 40-х годов, Загидуллина все же полагает, что степень автобиографизма здесь невелика.

Солитаризируясь со Г. К. Щенниковым, указавшим на романтические традиции в «Неточке Незвановой», М. В. Загидуллина пишет о романтическом начале в первой части произведе-

ния благодаря появлению «демонического» мотива, связанного с образом погибшего итальянца-капельдинера. Однако в дальнейшем этот мотив снимается: оказывается очевидным, что связь с нечистой силой – одна из отговорок Ефимова, оправдывающего таким образом свои поступки.

Касаюсь образа бедного сироты Лареньки, который по замыслу писателя должен был оказаться равным главной героине во второй части романа (но в конечном итоге не вошел в него), М. В. Загидуллина полемизирует с В. Я. Кирпотиным, полагавшим, что Неточка должна была вступить с ним в конфликт и перевоспитать домашнего деспота. По мнению исследовательницы, «Ларя и Неточка скорее синонимичны, нежели контрастны, рассказ Лареньки о том, как он мучил свою мать, больно напоминает Неточке о ее собственном несправедливом отношении к матушке» [Там же: 130].

Относя Неточку к типу мечтательницы, М. В. Загидуллиной полагает, что в третьей части произведения («Тайна») раскрываются новые черты в ее характере, благодаря принципу контраста, который использует Достоевский: Неточка – Александра Михайловна. Рядом с «кроткой» Александрой Михайловной Неточка превращается в страстную и решительную девушку, умеющую защитить другого человека. Очевидна в связи с этим, по мнению Загидуллиной, «феминистическая» направленность произведения.

Н. Ю. Зиминая сосредоточивает свое внимание на образе Александры Михайловны, являющемся, с ее точки зрения, воплощением типа падшей женщины, которая «утратила репутацию порядочной вследствие порочного поведения» [Зиминая]. Исследовательница рассматривает «Неточку Незванову» как «апофеоз романтического, идеализированного осмысления феномена платонической любви и женской неверности». Указывая на работу Н. Н. Мельниковой, в которой выделены четыре типа падших женщин [см. об этом: Мельникова 2010: 114-123], Зиминая полагает, что Александра Михайловна не укладываются в рамки предложенной классификации. Тема женского бесчестия звучит в «Неточке Незвановой» не так явно (физической измены не было). Вместе с тем «Неточка Незванова», по мнению М. Ю. Зиминой, является важным этапом в эволюции образа падшей женщины в творчестве Ф. М. Достоевского.

Автор уже упоминавшегося письма, найденного Неточкой, некий С. О., как предполагает Н. Ю. Зими́на, – «типичный для раннего Достоевского мечтатель, сродни Ордынову из повести “Хозяйка” или главному герою “Белых ночей”» [Зими́на: электронный ресурс]. Это письмо, написанное в сентиментальном духе и содержащее аллюзии на евангельский текст (притча о Христе и блуднице), является центрообразующим звеном третьей части романа, а также – ключом к разгадке произошедших событий и объяснением последующих. Третья часть романа, по замечанию исследовательницы, проникнута пафосом оправдания грешницы, которая понесла наказание не только со стороны своего мужа, но и от общества, отвернувшегося от нее.

Ставя вопрос: кто же в неоконченном романе М. Ф. Достоевского «Неточка Незванова» является грешником, а кто праведником, – Н. Ю. Зими́на приходит к выводу: «Этические оценки в третьей части романа однозначны. Роли мучителя и жертвы жестко закреплены за персонажами. В образе Александры Михайловны много книжного, идеального. Героиня так чиста, так целомудренна, что не вполне ясно, нуждается ли она в оправдании» [Зими́на: электронный ресурс].

В тексте романа ее сердце прямо названо «праведным», а в поведении Петра Александровича есть признаки противоестественного, демонического (исследовательница в этот ряд включает и сексуальное влечение мужа Александры Михайловны к Неточке).

Т. С. Соколова, делая предметом своего изучения семантику и специфику функционирования понятия «странное семейство» в художественном языке Ф. М. Достоевского, относит «Неточку Незванову» к жанру повести. Исследовательница отмечает особую значимость в творчестве писателя темы детства и семьи в целом. Т. С. Соколова полагает, что именно «Неточка Незванова» является первым произведением Достоевского, в котором семейная среда остается в центре внимания писателя на протяжении всего повествования (главная героиня живет в трех разных семьях – в своей семье с матерью и отчимом, в семье князя Х, в семье Александры Михайловны и Петра Александровича).

Задача, которую ставит перед собой Т. С. Соколова, – выявить характерные особенности и типологические разновидности «странного семейства» в «Неточке Незвановой». Во-первых,

«странным» названо семейство, члены которого отличаются от других людей (у родителей Неточки необычные характеры, оба они мечтатели, трагично заканчивающие свою жизнь; ее приемные родители – князь Х. (изгой в собственной семье) и Александра Михайловна (затворница в своем доме) – тоже люди несчастной судьбы, отвергнутые обществом). Во-вторых, во всех трех семьях, показанных Достоевским в «Неточке Незвановой», между родственниками нарушены естественные межличностные связи (между матерью и отчимом Неточки установилась «глухая, вечная вражда», выражающаяся то в ссорах, то в молчании; в доме князя Х. Неточка видит странные взаимоотношения между членами семьи, строго регламентированные этикетом, родственники подолгу не видятся и живут обособленно друг от друга; в отношениях Александры Михайловны с ее мужем существует недосказанность, за притворным состраданием скрывается нравственная тирания, за робостью – постоянный страх унижения). В-третьих, в «странном семействе» искажена система ценностей (отчим при общении с Неточкой не учитывает воздействия своей «волшебной сказки» на воображение и внутреннее развитие ребенка, заставляет воровать деньги у матери, а затем упрекает ее в безнравственном поступке; в доме князя Х. во главу ставится соблюдение внешних приличий, проявление живых человеческих чувств считается нарушением сложившегося уклада; в доме Александры Михайловны извращены понятия порока и добродетели) [Соколова: электронный ресурс]. В ходе своих размышлений Т. С. Соколова приходит к выводу, что перед нами разворачиваются три формы распада семьи, каждая из которых губительнее предыдущей.

Т. С. Соколова отмечает, что следствием жизни Неточки в «странном семействе», связанной с сильными душевными потрясениями, является болезненно быстрое взросление ребенка, который оказывается лишенным детства: «В родительском доме у Неточки развивается недетская, “исключительная”, “безграничная” любовь к отчиму, а к матери – страх и враждебность. В доме князя Х. возникают мучительно острые, полные драматизма отношения любви-ненависти между Неточкой и княжной Катей» [Соколова: электронный ресурс]. Ребенок, живущий в

таких обстоятельствах, оказывается оторванным от реальности и развивается в своем выдуманном мире.

Таким образом, рассмотрев работы литературоведов, как советского периода (К. В. Мочульский, В. Я. Кирпотин, Г. М. Фридендер, В. С. Нечаева), так и современного (Г. К. Щенников, М. В. Загидуллина, Г. Ю. Зими́на, Т. С. Соколова), мы пришли к выводу, что незавершенное произведение Достоевского «Неточка Незванова» изучено недостаточно.

Так, спорным остается вопрос о жанровой специфике «Неточки Незвановой». В литературоведении на сегодняшний день нет единого мнения о том, считать ли данное произведение романом (как полагают В. Я. Кирпотин, Г. М. Фридендер, В. С. Нечаева, М. В. Загидуллина, Н. Ю. Зими́на) или же относить его к жанру повести (как считают К. В. Мочульский, Г. К. Щенников, Т. С. Соколова).

Нельзя признать исчерпывающим изучение системы персонажей романа. Акцентируя внимание на образах музыканта Ефимова и Александры Михайловны, исследователи уделили явно недостаточное внимание центральному персонажу – Неточке, героине, от лица которой ведется повествование. Также недостаточно, с нашей точки зрения, рассмотрен и психологически сложный образ княжны Кати, о которой упоминается, как правило, лишь вскользь, что не позволяет в полной мере понять характер главной героини, раскрывающийся в отношениях с этим персонажем. Исследователи не уделили должного внимания и образу матери Неточки, ее значимости в жизни ребенка. В то время как отмечено влияние других персонажей (князь Х., Катя, Петр Александрович и Александра Михайловна) на формирование характера и дальнейшую судьбу героини.

Можно сделать вывод и о том, что не раскрыты еще в полной мере особенности психологизма «Неточки Незвановой». Отмеченные исследователями особенности произведения: перволичное повествование, своеобразие портретов персонажей, описаний их действий и поступков, интерьера, прием «длительной психологической подготовки» – очевидно, не являются исчерпывающими и требуют дальнейшего изучения. Незавершенный роман «Неточка Незванова» заслуживает внимания потому, что именно в процессе работы Достоевского над произведением

происходило совершенствование его психологизма, разрабатывались принципы и приемы изображения сложного и противоречивого характера героя, которые получают свое дальнейшее развитие в последующем творчестве писателя.

### Литература

1. *Загидуллина М. В.* Неточка Незванова // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. – СПб.: Пушкинский дом, 2008. – С. 129-132.

2. *Зимина Н. Ю.* Образ падшей женщины в незаконченном романе Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» [Электронный ресурс]. – URL: <https://moluch.ru/archive/59/8396/> (дата обращения: 19.05.2017).

3. *Кирпотин В. Я.* Молодой Достоевский. – М.: Гослитиздат, 1947. – 376 с.

4. *Мельникова Н. Н.* Феномен «падшей женщины» как проблема сравнительного литературоведения (к постановке вопроса) // Литературная учеба. – 2010. – № 6. – С. 114-123.

5. *Мочульский К. В.* Достоевский : Жизнь и творчество // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М.: Республика, 1995. – С. 265-273.

6. *Нечаева В. С.* Ранний Достоевский (1821-1849). – М.: Наука, 1979. – 288 с.

7. *Соколова Т. С.* Типология «странного семейства» в повести Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» [Электронный ресурс]. – URL: <https://m.cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-strannogo-semeystva-v-povesti-f-m-dostoevskogo-netochka-nezvanova> (дата обращения: 20.05.2017).

8. *Фридендер Г. М.* Реализм Достоевского. – М.; Л.: Наука, 1964. – 404 с.

9. *Щенников Г. К.* Творчество Ф. М. Достоевского (1821-1881) // Щенников Г. К., Щенникова Л. П. История русской литературы XIX века (70-90-е годы): учеб. пособие. – М.: Высш. шк., 2005. – С. 75-144.

**Коваленко К. С. (Екатеринбург, УрГПУ)**

*Основные мотивы в лирическом цикле М. Цветаевой  
«Георгий»*

**Аннотация.** В статье рассматривается динамика основных мотивов в лирическом цикле Марины Цветаевой «Георгий», относящемуся к переходному, кризисному периоду творчества поэта. Ведется последовательный анализ семи стихотворений цикла, для того чтобы выявить метасюжет. Особое внимание в статье уделяется основополагающим библейским мотивам, связанным с традиционным жанром жития, а также автобиографической основе, которая ведёт к трансформации образа Святого Георгия. Делается вывод о контрастных мотивных рядах, организующих цикл, о его ассоциативной сложности и многозначности.

**Ключевые слова:** литературные мотивы, поэтические образы, лирические циклы, лирические герои, архетипы, поэтическое творчество, русская поэзия, русские поэтессы.

**Kovalenko K. S. (Yekaterinburg,USPU)**

*The main motives in in the cycle «George» M. Tsvetaeva*

**Abstract.** The main motives in the lyric cycle of Marina Tsvetaeva «George» (1921-1922) from the book of poems «Craft» referring to the transitional crisis period of the poet`s work are considered in the article. The verses of the cycle are analyzed is conducted in order to reveal the meta-story. Particular attention is paid in the article to the underlying biblical motifs associated with the traditional genre of life, as well as the autobiographical basis that leads to the transformation of the image of St. George. A conclusion is drawn about the contrasting motivational series that organize the cycle, its associative complexity and multivaluedness.

**Keywords:** literary motifs, poetic images, lyrical cycles, lyrical heroes, archetypes, poetic creativity, Russian poetry, Russian poetess.

Цикл М. Цветаевой «Георгий» занимает центральное место в книге стихов «Ремесло», относящейся к переходному, кризисному периоду творчества Цветаевой. Мы попытаемся выявить динамику основных мотивов цикла, чтобы понять логику мета-сюжета. В уточнении нуждается само понятие «мотив». Что оно включает в себя и как проявляется в тексте? Б. М. Гаспаров в своей работе «Литературные лейтмотивы» (1993) пишет о том, что основной признак мотива в тексте – это «повторяемость смысла». А в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте <...> он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру...» [Гаспаров 1993: 30]. Учитывая тот факт, что текст лирического цикла связан с трансформацией канонического сюжета, то следует обратить внимание на понятие «архетипический мотив», его толкование мы обнаруживаем в работе Е. М. Мелетинского «Семантическая организация мифологического повествования и проблемы создания семиотического указателя мотивов и сюжетов» (1983). Мелетинский предлагает свою концепцию: «Одноактный микросюжет, основой которого является действие. Действие в мотиве является предикатом, от которого зависят аргументы-актанты (агенс, пациенс и т. д.). От предиката зависит их число и характер. Мотив должен охватить эту структуру в целом» [Мелетинский 1983: 118]. А также ученый в своей работе «О литературных архетипах» высказывал мысли относительно архетипических мотивов. Е. М. Мелетинский выделяет группы мотивов, нам интересны две из них:

1. Группа мотивов «активного противостояния героя неким представителям демонического мира». [Мелетинский 1994: 54]. Внутри группы разграничиваются два направления: «борьба с врагами и чудовищами (классическое выражение – борьба с драконом) как защита и спасение героем «своих» и добывание ценностей для «своих» и <...> страдательное попадание самого героя во власть демона и спасение от него» [Мелетинский 1994: 55].

2. Архетипический мотив «драконоборства», находящийся с мотивом «спасения от власти демонического существа» в отношении дополнительной дистрибуции» [Мелетинский 1994: 59].

С ситуацией «борьбы с драконом» закономерно связано появление мотивов «идентификации» и «трудной задачи» [Мелетинский 1994: 60]. Включается в комплекс перечисленных мотивов и мотив «женитьбы на царевне» [Мелетинский 1994: 60].

В цикле стихотворений «Георгий» находят свое отражение данные группы мотивов: Святой Георгий противостоит силам демонического мира, вступает в борьбу со змием.

Опираясь на рассмотренные определения мотива, приступим к анализу цикла. Известно, что цикл «Георгий» был написан на основе канонического текста. Марина Цветаева использует всем знакомый сюжет жития и трансформирует его с учетом своего мировосприятия. И поэтому при анализе лирического цикла следует уделить особое внимание библейским мотивам. Они являются сюжетообразующими, возникают с первого стихотворения цикла и пронизывают весь текст в дальнейшем. Библейские мотивы в поэзии Марины Цветаевой рассмотрены в ряде исследований: «Образ Святого Георгия возникает в конце 10-х – начале 20-х годов сразу в нескольких стихотворениях Цветаевой, а также в фольклорной поэме “Егорушка”, в которой копируются отдельные приемы и мотивы народной поэзии. Однако в основу цикла “Георгий” положены, прежде всего, жития Святых, и, несмотря на наличие в цикле отдельных фольклорных элементов, он больше соответствует торжественному тону жития, явно копируя его стиль и содержание» [Мещерякова 2000: 5].

И. Г. Саевич писал: « Сложный XX век оправдал апокалиптические предчувствия многих художников к. XIX – нач. XX вв. Мир нуждался в заступнике, способном остановить кровопролитие, разруху, вражду. Вера в торжество добра над злом поддерживала надежду на появление нового героя современности (знаменательно, что имя «Георгий» фонетически близко «герою»), поскольку решение проблем кровавого времени оказалось неподвластным обычному человеку. Художник, обладающий тонкой и ранимой душой, редко бывает приспособлен к внешнему вторжению в личную жизнь, поэтому неизбежно ищет опору в незыблемых ценностях. Само время определило предполагаемый облик заступника, тем более что очевидной была историческая аналогия с периодом жестокого гонения

нахристианскую веру – III-IV вв. (время жизни св. Георгия) – эпохой, обгащенной кровью первых мучеников.

Герой предстает мечтой, идеалом и реальностью одновременно (известно, что имя Георгий – одно из любимых у М. Цветаевой). Образ раскрывается в двух пластах: небесном и земном, т. е. духовном, вневременном и обыденно-житейском. За ними стоит целый сплав личных, неотделимых от них социальных духовных мотивов» [Саевич 2004: 2].

Стоит отметить, что для этого периода творчества М. Цветаевой первостепенную значимость отводилась не самому сюжету, а миру духовных ценностей: «стремление лирического сознания к максимальному слиянию с миром, попытка воплотить всю его изменчивость и динамику привели к форме лирической модели – “тема с вариациями”» [Серова 1997: 132]. И в стихотворном цикле «Георгий» отсутствует повествование, действие, основное внимание здесь уделяется внешнему изображению героя, которое во многом восходит к иконографическому образу Святого.

Первое стихотворение «Ресницы, ресницы» начинается с изображения Всадника и его Коня. Возникает мотив змеборчества, традиционный для жития. Это происходит не случайно: данный мифологический мотив получил свое распространение и среди творчества других поэтов, он был актуален в литературе данного периода. Змий – это мифологическое существо, которое враждебно для народа. Мотив змеборчества отсылает к революции. Она так же разрушительна и вредоносна, как и это чудовище. Прежде всего, в этом стихотворении заявлена тема война, который должен был быть спасителем, освободить девицу от страшного существа, народ верил в своего спасителя. Змеборцем в мифологии всегда выступал равный змию по силе герой, в данном случае – это Святой Георгий. Змий является существом сверхъестественной природы, а значит, и воин, который вступает в борьбу с ним, должен был обладать силой, несвойственной обыкновенному человеку. С одной стороны, он оправдал ожидания: победил змия. А, с другой стороны, он не выносит победы и отказывается от награды. У Святого Георгия, согласно мифопоэтической традиции, есть конь, который сопровождает его в странствиях. Белый конь – символ победного шествия и символ божественной сущности героя. В первом стихотворении

цикла также намечается мотив мученичества, внутреннего надлома: показан могущественный воин, который не может смириться с победой над змеем: «Вот-вот не снесет Победы! – Колеблется – никнет – и вслед копьём...». В следующем стихотворении эта тема раскрывается более подробно.

Таким образом, мотив змеборчества можно назвать многоплановым, он связан с борьбой, любовью и мученичеством.

Во втором стихотворении цикла «О тяжесть удачи!» сразу задается эмоциональный тон при помощи риторического восклицания. Снова появляется образ Святого Георгия, но здесь он уже вовсе не могущественный воин. Всё ярче раскрывается тема страдающей души. «Аллюзия к страшному времени кровопролития и братоубийства слишком ощутима, равно как и боль героини, ее сострадание к убитым и побежденным, заплатившим жизнью за чью-то победу. Скорбь Георгия, его детская стыдливость, брезгливость к «победному гласу», бегство от славы, т. е. добродетели святости, не укладываются в устоявшийся стереотип победителя» [Саевич 2004: 3]. Используется сравнение с красною девой и даже с ребенком: «Ты красною девою бледнеешь над делом, Стыдливости детской». Также необходимо выделить корневой и лексический повторы, скрепляющие стихотворение: «Брезгливая грусть», «брезгует Гадом», «брезгуешь даром». Этот прием подчеркивает душевное состояние Святого, не случайно делается акцент именно на это слово, снова отвергается победа. Повествование имеет фрагментарный характер, связь не причинно-следственная, а интонационная и ассоциативная. В начале и в конце стихотворения повторяется слово «сыт», оно указывает на стремление героя к покою. Также в финальной строфе стихотворения присутствуют автобиографические мотивы (оплеуха, судная труба), что предполагает связь между Самозванцем у Цветаевой (ищущим материнской защиты) и ее Святым Георгием (связанным с другим адресатом – мужем поэта Сергеем Эфроном).

Образом Святого Георгия здесь окружён флористической ассоциативной аурой: «В небеса – Куст» (рифмуется с устами), «нежный тростник», «послушные травы», флористические образы являются выражением земного начала, разбавляют картину борьбы, напряженного состояния.

Третье стихотворение цикла «Синие версты И зарева горные!» – это слава небесному герою. Эта часть лирического цикла наиболее приближена к каноническому тексту жития. Торжественный тон поддерживается на протяжении всего стихотворения, при помощи риторических восклицаний: «Славьте – Георгия!», «Славьте – коня его!», «В дом Госпожи своей/ Конным – вступившего!». В третьем стихотворении в наибольшей степени идеализируется герой. Многочисленные повторы – один из ключевых приемов (Славьте, коня, его). А также велика роль эпитетов. Особенно интересны эпитеты, которые характеризуют Святого Георгия, гиперболизируют его: «дивный муж», «пречистый юноша», «солнцеподобный», «башенный рост», «великолепный», «вольнолюбивый», «зорешенный»). Эпитеты создают святой, возвышенный образ. Но в последней части стихотворения флористические мотивы и образы связаны с наклоном, гибелью (льстивые ивы, травы поклонные). Сам Святой, что «розан / Райский – на травке». Снова появляется прием цветописи: «розовый рот». Этот цвет олицетворяет нежность, чистоту. К тому же используется уменьшительно-ласкательный суффикс в слове «половиночки». На канонический текст, как основу еще указывает слово «Победоносец», но хвала постепенно перерастает в жалобную песнь, в последней строфе меняется интонация, исчезает прежний восторг.

Таким образом, в этом стихотворении наряду с мотивами вознесения и возвышения возникают мотивы падения, наклона, надлома, земные образы. Возвышенный образ героя к концу стихотворения будто бы сливается с природой. А в заключительных строках звучит горькая ирония: «Победоносец, / Победы не вынесший». Равнодушие героя к земным почестям вполне соотносится с иконографической трактовкой образа святого – далекого от триумфа и «чуждого гордого самосознания» [Саевич 2004: 4].

Четвертое стихотворение цикла «Из облаков кивающие перья...» – риторическая демонстрация смиренной скромности.

Снова появляются библейские мотивы, мотив святости: «– Георгий! – Ставленник небесных сил!» «Как передать – с архангельских высот / Седла – копыя – содеянного дела», «Боже-ственную ведомость закончив». В отличие от предыдущих стихотворений цикла, в четвертом звучит голос самого Святого Ге-

оргия: «– О, не благодарите! – По приказу». Он отвергает благодарность, поскольку деяние подчинено божественной воле, у героя не было выбора. Интонация в этом стихотворении более размеренна, хотя присутствуют риторические восклицания, синтаксический параллелизм: «Как передать твое высокомерье, Как передать закрепощенный пыл».

В пятом стихотворении «С архангельских высот седла» тесно переплетены мотив подвига и мотив смерти.

Именно в этом стихотворении впервые возникает отсылка к Белой армии: «В заоблачье исчезать как снасть! / Двуочиерезать как пасть! / И не опомнившись – мертвым пасть: / О страсть! – Страсть! – Страсть!» Святой Георгий предстаёт как покровитель обречённых воинов. Ощущение движения, быстрый ритм создается за счет повторов, которые разбивают стихотворение на 3 равные части: начало «– О даль! Даль! Даль!», середина « О вись, Вись! Вись!», и завершается пятое стихотворение возгласом «О страсть! – Страсть! – Страсть!». Здесь важно указание на то, что Святой действует не по собственной воле.

Шестое стихотворение цикла «А девы – не надо» тяготеет к фольклорной традиции. Здесь звучит мотив дороги: «По вольному хладу / По синему следу / Один я поеду», что символизирует движение, душевное стремление избавиться от мук. Библейские мотивы также присутствуют: «Во славу Твою», то есть во славу Бога, «Храни, Голубица» – обращение к Деве Марии, скрытой за образом «Голубицы». А также появляется образ «девы», но Святой Георгий отказывается от нее: «Храни... / Героя – от девы», стремится к одиночеству: «Один я поеду. / Как был до победы: / Сиротский и вдовый». Так трансформируется традиционный мотив «женитьбы на царевне», центральным становится мотив одиночества. Синтаксический параллелизм отмечает вехи одинокого пути: «По вольному хладу», «По синему следу», «По вольному следу». Эллипсис: «От града – посева, Деву – от гада, Героя – от девы» – придает высказыванию афористичность.

И, наконец, в седьмом стихотворении цикла «Овсеми ветрами» снова возникает отсылка к каноническому тексту, на первом плане изображение Святого Георгия, но появляются и новые мотивы.

С первых строк вновь появляется флористический мотив: «О, всеми ветрами Колелемый лотос». Образ лотоса олицетворяет совершенство, чистоту. Лотос – это символ божества. Но следует тут обратить внимание на то, что этот цветок символизирует неземное начало в другой религиозной традиции – Буддизме. Это, в свою очередь, указывает на то, что М. Цветаеву интересовала не только христианская вера. Все строки стихотворения буквально пропитаны нежностью, теплотой, при помощи метафорических перифразов («О лотос мой!», «Лебедь мой!», «Олень мой!», «Тропарь мой!», «Алтын мой!»).

Но, пожалуй, главную роль в заключительном стихотворении играет автобиографический мотив. Автобиография является не просто самоанализом, размышлением о жизни, событиях, она определенным образом находит своё выражение в творчестве: автобиографические мотивы могут быть даны скрыто или явно. Полностью трансформируется центральный образ, звучит обращение уже не к святому, а, скорее, к возлюбленному человеку. Здесь уже не «ставленник небесных сил», а герой земной – рыцарь самой лирической героини, не случайно используется сравнение с земными образами, а точнее с животными. Постоянный повтор местоимения «мой» усиливает интимно-личный характер обращения. Образ Георгия отождествляется с мужем М. Цветаевой, она прибегает к параллели образа небесного ангела и воина Белой Гвардии: «Поражение Белой армии, вынужденная эмиграция ее воинства, в т. ч. и С.Эфрона, вызвали у М. Цветаевой разочарование, горечь, боль («Трепещущей своре // Простивший олень»). Однако чувство радости, охватившее поэтессу после восстановленной связи с любимым человеком, вытесняет пренебрежительный тон и вырастает в патетически восторженное признание в любви к побежденному победителю: «О лотос мой! / Лебедь мой! / Лебедь! Олень мой! / Ты – все мой бденья / И все сновиденья! / Пасхальный тропарь мой! / Последний алтын мой! / Ты больше, чем Царь мой, / И больше, чем свет мой!» [Саевич 2004: 4].

Таким образом, лирический цикл «Георгий» организован двумя контрастными рядами мотивов. С образом Святого Георгия, с одной стороны, связаны мотивы величия, силы, святости, духовного вознесения, а с другой стороны, обреченности, сла-

бости, страдания, подневольного служения. В стихотворениях сплетены житийные, фольклорные, автобиографические мотивы, что придаёт циклу многослойность, многоплановость, усложнённость ассоциаций, духовные и земные образы помогают воссоздать картину внутренней борьбы.

### Литература

1. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. – М.: Наука: Вост. лит., 1994. – С. 304.

2. *Мелетинский Е. М.* Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1983. – XVI: Текст и культура. – С. 115-125.

3. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах / Российский государственный гуманитарный университет. – М., 1994. – С. 136. – (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).

4. *Мещерякова И. А.* Библейские мотивы в поэзии М. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2000. – С. 28.

5. *Саевич И. Г.* Образ Святого Георгия в поэзии М. Цветаевой: сб. науч. тр. – 2004. – С. 5.

6. *Серова М. В.* Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой: научно-метод. пособие. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1997. – С. 132.

**Кнор Н. Ю. (Екатеринбург, УрГПУ)**

*Образ школы в современной подростковой прозе*

**Аннотация.** Статья посвящена анализу современных литературных произведений для подростков: «Шекспиру и не снилось» А. Жвалевского и Е. Пастернак и «Школота» Г. Нугмановой. Рассматривается художественная специфика образа школы, принципы изображения окружающей реальности, с которой взаимодействует подросток сегодня. Также обращается внимание на то, сохраняется ли в новейших произведениях образ Учителя как образца нравственности, сформированный советской литературой.

**Ключевые слова:** современная литература, подростки, литература для подростков, образ школы, литературные жанры, литературные образы, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

**Knor N. Yu. (Yekaterinburg, USPU)**

*The image of the school in modern teenage prose*

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of modern literary works for teenagers: «Shakespeare wasn't dreamed» by A. Zhvalevsky and E. Pasternak and «Shkolota» by G. Nugmanova. We consider the artistic specificity of the image of the school, the principles of depicting the surrounding reality, which the teenager interacts today with. Also, attention is drawn to the fact that the image of Teacher as a model of morality, formed by Soviet literature, is preserved in the newest works.

**Keywords:** modern literature, adolescents, literature for teenagers, school image, literary genres, literary images, Russian literature, Russian writers, literary work.

Современные авторы, пишущие для подростковой аудитории, находятся в поиске тем и сюжетов, актуальных для этой

сложной категории читателей. М. А. Литовская отмечает, что «важнейшей задачей этого сегмента литературы, причем задачей, осознаваемой писателями, является последовательная и целенаправленная социализация молодого человека, передача ему существующих в обществе представлений о ценностях, социальных ролях, нормах, достойных моделях и формах поведения. Предполагается, что на границе детства / взрослости необходимы произведения, закрепляющие в сознании подростка базовые ценности, многократно их повторяющие и транслирующие» [Литовская 2010: 26].

Но проблема заключается в том, как пишет М. А. Литовская, что общество само не может сформулировать те идеалы, на которые должны ориентироваться люди и к которым нужно стремиться подросткам: «разбалансированность социальных институтов, свойственная постсоветскому мироустройству, гибридность норм и практик социальных отношений, отсутствие единых критериев оценки поведения привели к тому, что представления подрастающего поколения о том, «что такое хорошо и что такое плохо», оказались изначально противоречивыми» [Литовская 2010: 28]. Из-за противоречивости моральных и социальных норм остается нерешенным вопрос: кто укажет верный путь в воспитании подрастающего поколения?

В обществе принято возлагать эту ответственность на школу, как на основное местопребывания ребенка. Школа, особое место для каждого из нас, нередко становится центром различных споров, ведь у каждого свое мнение о том, как нужно воспитывать и обучать детей. М. А. Черняк в своей статье «Школа как диагноз» пишет о кризисе школьной темы в литературе в современном обществе, так как Учитель перестал быть ее героем: «В знаковых произведениях 1970-80 гг. о школе и учителях (А. Лиханов «Благие намерения», А. Алексин «Безумная Евдокия», В. Тендряков «Ночь после выпуска», В. Распутин «Уроки французского» и др.) общие стандарты отношения общества к школе преломлялись сквозь призму индивидуальных особенностей и личных качеств учителей. Сегодня на месте подобной литературы – зияющая пустота» [Черняк 2010: 8].

Необходимо отметить, что и раньше школа не всегда изображалась как образец высоких моральных истин. М. А. Черняк

отмечает, что «критическое изображение школы являлось своеобразным лейтмотивом всей русской классической литературы» [Черняк 2010: 17] (говоря это, М. А. Черняк имеет в виду «Очерки Бурсы» Н. Помяловского, автобиографическую повесть С. Аксакова «Гимназия», роман «В путь – дорогу!» П. Боборыкина, «Гимназисты» Н. Гарина-Михайловского, «Кондуит и Швамбрания» Л. Кассиля, повести Л. Чарской, и др.). Далее М. А. Черняк приводит цитату А. Архангельского о сериале В. А. Германики «Школа», подтверждающую ее выводы о кризисе культуры в целом из-за потери образца, в том числе и в фигуре Учителя: «Если бы в фильме Германики при прочих равных появился бы настоящий учитель с грустью в глазах, или высоконравственный четверочник с убеждениями, или, наконец, хулиган с настоящим сердцем внутри, или жертва жестокости одноклассников – словом, один из тех типов, на которых всегда держалось наше кино о переходном возрасте, – все остальное ... выглядело бы не так пугающе» [Черняк 2010: 18].

На сегодняшний день образ школы в литературе представлен достаточно противоречиво и неоднозначно. Практически идеальный, светлый образ школьного Учителя, сформированный в 70-80 гг. прошлого столетия на сегодняшний день оброс абсолютно другими ассоциациями, иногда прямо противоположными тем, что были сформированы в советской литературе.

Рассмотрим новейшие произведения о школе, а именно цикл А. В. Жвалевского и Е. Б. Пастернак «Шекспиру и не снилось» (2013 г.) и повесть Г. Ш. Нугмановой «Школота» (2016 г.), чтобы выяснить, как представлен в них образ школы, какова его художественная специфика и принципы изображения окружающей реальности, с которой взаимодействует подросток сегодня. Выбор этих произведений обусловлен тем, что именно в них наиболее ярко представлена роль школы в формировании личности подростка. Также важно обратить внимание на образы учителей и выяснить, сохраняется ли в новейших произведениях тенденция на «вымирание» образа Учителя как образца нравственности.

В цикле А. В. Жвалевского и Е. Б. Пастернак «Шекспиру и не снилось» показан целый учебный год глазами одного класса. Это произведение необычно отсутствием единой сюжетной линии, рассказы представлены как отдельные отрывки воспомина-

ний о периоде учебы в седьмом классе. Более того, мы видим жизнь этого класса с точки зрения разных рассказчиков, сменяющихся от рассказа к рассказу. Такая особенность построения цикла позволяет увидеть то, что всех героев и сюжеты рассказов объединяет одна проблема – отсутствие понимания между детьми и взрослыми (учителями и родителями).

Так, вчерашние дети, сегодня – семиклассники, подчеркивают свою «взрослость» уже с первых страниц рассказа «Новый год в 7 «А». Семиклассники уже явно не хотят водить хороводов со Снегурочкой, неохотно участвуют в конкурсах и сопротивляются, когда их называют «детьми». Им гораздо интереснее «прикалываться» друг с другом, чем играть в детские игры.

Конечно, у этих семиклассников уже совсем другие, «недетские» проблемы. И здесь обнаруживается еще одна особенность данного цикла – обилие диалогов. В рассказах этого цикла очень мало повествовательных фрагментов, чаще всего это диалоги между одноклассниками. Например, подростки могут долго обсуждать то, как пригласить одноклассницу на свидание, какое фото выложить «ВКонтакте», что будет, если зажженную петарду бросить в унитаз, что подарить девочкам на 8 марта и т. д. Целая масса вопросов и проблем, которые подросток никогда не будет обсуждать с взрослыми.

Зачастую в повествование включается внутренняя речь рассказчика-подростка, анализирующего происходящую ситуацию в его жизни, например: «Я знаю, что я не красотка, и мне не нужно, чтоб прям все мальчики были моими. Мне хватит двух-трех. Да мне и одного б хватило, но только чтоб наверняка. Чтоб слова красивые говорил, чтоб написал на стене «Полюша, солнышко». Я видела, такие есть! Где-то такие есть! И они пишут. Только другим пишут. Не мне», «Интересно, а эта Снеженика в каком классе? По ходу, в девятом, не меньше. Захочет она в виртуале с семиклашкой замутить, да еще с таким ботаником-отличником, как я? Да еще из далекого Иркутска. Надо под москвича закосить. И покруче с ней...» [Жвалевский, Пастернак: 2013]. Эти внутренние монологи чаще всего направлены на то, чтобы определить свое место в этом мире и среди сверстников, что, конечно же, является самым главным и самым сложным для подростков.

На этом фоне ярко прослеживается то, что диалоги подростков со взрослыми в рассказах сведены к минимуму. Даже с родителями дети не стремятся вступать в близкий контакт. А все потому, что родители безразличны к ежедневным событиям жизни подростка: почему их ребенок не хочет ехать на тренировку, из-за чего он подрался в школе, какое видео хочет показать на телефоне, желает ли участвовать в очередных олимпиадах и соревнованиях и т. п. Анализируя это, становится понятным, почему, например, Таня в рассказе «Назло!» решаете закурить сигарету, ведь мама ей все равно не поверит, что она до этого никогда не курила.

В части «Шекспиру и не снилось» происходит кульминация конфликта мира подростков и мира взрослых. По сюжету, семиклассницы Маша Иванова, Милка Кислицина и Таня Лопахина отправляются в театр, где начинают громко смеяться в самом напряженном моменте. Естественно, что рядом сидящие взрослые посчитали их «отмороженными и бесчувственными уродами». Но только читатель знает, что время трагичной сцены самоубийства Джульетты Таня вспоминала про тяжелую болезнь младшей сестры, а Милка думала о том, как рыдала мать, когда отец ушел из семьи к любовнице. Трагическая сцена, во время которой все люди сидели с «печальными» лицами, показалась им сущим пустяком по сравнению с тем, что происходит в реальной жизни этих девочек: «Так что я не собираюсь рыдать, как некоторые, когда вижу эту шекспировскую дурь. Смешно мне, понимаете! Мне смешно!!!» [Жвалевский, Пастернак: 2013]. Появление такого сюжета среди других рассказов цикла весьма необычно, так как здесь читатель воспринимает подростков не с точки зрения родителей или учителей, а совершенно посторонних людей, далеких от школы. Тем не менее, никто из взрослых не догадывается, что скрывается под маской неуместного смеха героев рассказа.

О роли учителей в жизни этих подростков можно судить по рассказу «Сочинение». Конфликт между учениками и учителями возникает из-за того, что некоторые семиклассники отказываются писать скучное изложение о пользе чтения книг. И, очевидно, что их не столько смущает тема изложения, выбранная молодой практиканткой, сколько возмущает то, что нельзя пи-

сать на свободную тему. Подростками воспринимается это как неуважение к их личностям. И только явный протест Рожко заставил учителей прислушаться к желаниям учеников. Правда, даже дав ему возможность писать на произвольную тему, завуч все равно осталась недовольной: «Вчера к нам в класс влетела завуч по воспитательной работе и захлебываясь словами начала кричать про то, что она не позволит что-то там, что это подрыв чего-то там, и вообще такого она от нас не ожидала. При этом она все время косилась на портрет президента и норовила встать по стойке «смирно». Честно говоря, мы ничего не поняли» [Жвалевский, Пастернак: 2013]. Показательно, что ни имени практикантки, ни имени завуча не называется в рассказе, зато всех учеников класса мы знаем поименно. Этот факт указывает на незначительность роли учителей для этих подростков.

В цикле «Шекспиру и не снилось» обнаруживается явный конфликт между взрослыми и детьми. Для подростков важнее оказывается то, что скажут их одноклассники и друзья, чем то, что скажут их родители или учителя. Для взрослых важнее оказываются их собственные заботы, они не придают значения проблемам детей. Из-за того, что каждая из сторон не стремится понять друг друга, регулярно возникают недопонимания.

Очевидно, что для подростков важен исключительно круг их сверстников. В финальном рассказе «Свобода!» мы видим весь класс в неформальной обстановке похода. Несмотря на то, что в планы девчонок входило быть красивыми и заигрывать с мальчишками, а у парней – незаметно распить пиво в лесу, одноклассники были объединены одной целью – дожидаться ночи, когда уснут учителя, и повеселиться всем вместе. И вот, ночью, тайно, когда, наконец, все одноклассники собрались на берегу озера и осознали свою свободу от взрослых, они так и не смогли ею насладиться, а начали спорить, вспоминая прошлые обиды. Когда споры перерастают в ругань, наступает рассвет: «Солнце вставало уверенно и неторопливо, было понятно, что оно взойдет, несмотря ни на что. Можно было продолжать ругаться, или умереть, или разом прыгнуть с обрыва, или спеть какой-нибудь гимн – солнце все равно встало бы» [Жвалевский, Пастернак: 2013]. Все ребята замолкли и заворуженно смотрели на встающее солнце... В этой сцене подростки становятся какими-то

другими, лучше, чем на протяжении всей книги: «...все стали отводить глаза в сторону, стараясь не наткнуться взглядом друг на друга. Долговязый Кирилл отпустил куртку Лопуха, которую он, оказываясь, продолжал все это время сжимать. Смutilлся и расправил Лопуху воротник. Пухлый Лопух смutilлся еще больше, и его оттопыренные уши горели ярче рассвета. Никитос, попросив взглядом прощения у Леры, набросил куртку на плечи Полины. Полина, маленькая и хрупкая даже на фоне худощавого Никиты, сделала полшага и оказалась совсем рядом с ним. Никита обнял ее за плечи – и никто не засмеялся» [Жвалевский, Пастернак: 2013]. По контрасту с предшествующими эпизодами, автор меняет здесь душевное состояние подростков, показывая их обычную жизнь, общение, переживания рядом с образами природы и образами вечности.

Обратимся к повести Г. Ш. Нугмановой «Школота». Произведение также построено таким образом, что в нем нет единого сюжета, а лишь разрозненные фрагменты повествования (сцены реальной жизни, переписка в «ВК», посты на форуме, приемы у психотерапевта, мысленные образы, цитаты великих людей, отрывки из сочинений и т. Д.) «склеены» в одно целое. Как и цикл А. В. Жвалевского и Е. Б. Пастернак повесть Г. Ш. Нугмановой также включает в себя множество диалогов. Но в отличие от «Шекспиру и не снилось» «Школота» показывает не столько общение подростков друг с другом, а преимущественно диалоги между подростками и учителями. Если учесть, что школа в этом произведении не совсем обычная, а школа-интернат, где у большинства детей дефицит общения с родителями, то можно с уверенностью сказать, что учителя играют в их становлении как личностей важную роль.

В повести мы смотрим на происходящее не глазами подростков, а глазами молодой учительницы, Марии Александровны Мироновой. Именно от ее лица ведется повествование в большей части повести, ее мысли и внутренние диалоги самой с собой мы читаем на протяжении всего произведения. Такое построение художественного текста позволяет нам взглянуть на другую сторону одной медали: посмотреть на современных подростков глазами учителя.

Повесть Г. Ш. Нугмановой «Школота» уже своим названием подчеркивает проблемный характер изображаемых в нем подростков из школы-интерната «ШАНС». Конфликт подростков (10 класс) с миром «взрослых» обнаруживается уже в первой главе «Свиньи», где Мария Александровна Миронова решает отказаться от классного руководства, потому что ребята в очередной раз устроили беспорядок в классе. И, как ни странно, в этой сцене «взрослые» и «дети» как бы меняются местами, потому что школьники ведут себя намного мудрее и классного руководителя, и даже директора школы. Одноклассники объединяются, думают, как им извиниться, в то время как учитель, кроме вывески «Здесь живут свиньи» на двери кабинета, ничего лучше придумать не смогла.

Отказываясь от классного руководства, М. А. Миронова расписывается в собственном бессилии, ведь даже такую, казалось бы, простую ситуацию, как беспорядок в классе, она не способна решить. Этот эпизод показывает читателю, что учитель – не всегда сильная личность, которая может преодолеть любые преграды и повести за собой детей. Иногда этот самый учитель морально слабее, чем его ученики.

Повествование прерывается регулярными «вставками», например, перепиской «классной» с директором: «Я поговорю с ними, скорее всего, они постараются изменить ситуацию. Если они одумаются, ты заберёшь заявление? – Виктор Петрович! Они же не дети! Им по 16-17 лет, это уже взрослые люди, они уже пьют, курят, работают, спят друг с другом. А элементарным вещам – убирать за собой – до сих пор не научились! – Машенька, я ещё раз повторяю: если я с ними поговорю, и они исправятся, ты будешь у них классным руководителем? – Они не исправятся! – Если они пообещают следить за порядком в классе? – Я не знаю, возможно...» [Нугманова 2016] или записью приема у психотерапевта: «Как прошла неделя? Что вас встревожило, беспокоило? – Один мой ученик сказал, что меня зарежет, когда станет хирургом и если я попаду к нему под нож. – Вы думаете, он серьёзно? – Нет, конечно, но всё-таки. – Что вы почувствовали, когда он это сказал? – Недоумение, растерянность, обиду» [Нугманова 2016]. Эти «вставки» помогают глубже понять главную героиню, М. А. Миронову, раскрывают ее

характер. Читатель понимает, что молодую учительницу нельзя в полной мере назвать «взрослым» человеком, так как зачастую она не знает, как правильно поступить в той или иной ситуации, постоянно ищет совета.

Отношение родителей к своим детям, ученикам данной школы-интернат, показано в главе «Выкидыш». Родители не знают своих детей и не пытаются их понять. Одним важно только то, чтоб их ребенок просто получил аттестат любой ценой, другие в своем ребенке видят только «домработницу», третьи за чередой вечных семейных скандалов и шума от телевизионных передач вообще забывают, что у них есть ребенок. Родители сами «выкидывают» своих детей в школу-интернат, чтобы те не мешали им строить свою жизнь, а потом удивляются, почему их дети теперь не хотят учиться, не уважают своих родителей и вообще «катятся по наклонной». Можно прийти к выводу, что родителей тоже нельзя в полной мере назвать «взрослыми», потому что они тоже не готовы нести ответственности за свои действия, не видят своих ошибок.

Как отмечалось выше, диалогов между подростками в повести немного. И в этих немногочисленных диалогах чувствуется, что подростки, в отличие от «взрослых», знают, чего хотят, и в состоянии сами решить свои проблемы. Например, они способны понять, что учитель по английскому языку не сможет их качественно подготовить к ОГЭ и просят директора заменить его: «А я всё равно боюсь. – Ничего, директор нам говорил, что в школе есть возможность выбора педагогов. Пусть теперь свои слова делом докажет. – Никто не будет нам менять учителя в феврале, неужели ты этого не понимаешь? – Я надеюсь, что директор выполнит своё обещание. – Конечно, ему больше делать нечего! – Я видел, как он разговаривал с Владимиром Романовичем, тот ушёл очень недовольный. – Но это не значит, что нам заменят учителя, вот придём завтра на урок – нам ещё от Романыча и достанется! – Посмотрим, кто кого» [Нугманова 2016].

Как ни парадоксально, но «взрослыми» в этой повести можно назвать только учеников. Дети школы-интернат «Шанс» давно уже «переросли» и свою молодую учительницу, и своих родителей, и даже директора-идеалиста, который не видит в школе проблем, пытаясь «сгладить» любой конфликт. В школе, где нет столовой,

нет спортзала, нет охранника, с ранних лет подростки сами учатся организовывать свое питание, находить теплую одежду для занятий физкультурой на улице, самостоятельно следить за дисциплиной в школе. Эти дети привыкли все решать самостоятельно.

Итак, тема школы в новейших произведениях представлена неоднозначно. Школа в этих произведениях представляется как место, где ученики и учителя находятся в постоянных конфликтах, где обе стороны даже не хотят услышать позицию друг друга. Так же, и в цикле А. В. Жвалевского и Е. Б. Пастернак «Шекспиру и не снилось», и в повести Г. Ш. Нугмановой «Школота» нет того самого образа Учителя, которого можно было бы воспринять как образец, к которому нужно стремиться. У родителей, с их вечными делами и проблемами, зачастую нет ни времени, ни желания заниматься подростками. Отдавая своих детей в школу, они надеются, что там их научат «разумному, доброму, вечному». Однако и учителя далеко не всегда могут являться примером для подражания подросткам, потому что часто не видят своих собственных ошибок. Ни учителя, ни родители не понимают и не хотят понять современное поколение. Получается, что дети предоставлены сами себе, и, путем проб и ошибок, учатся жить в современном мире, наполненном множеством испытаний.

Оба произведения, проанализированные нами, представляют собой «мозаику» из не связанных между собой единой сюжетной линией отрывков. Такое сплетение разрозненных событий в одну цепочку напоминает мышление современного подростка, в голове которого путаница из реальных событий, различных мысленных образов, отрывков воспоминаний, мечтаний, переписок и постов в социальных сетях. С таким мировосприятием подросткам сложно наметить верный жизненный путь, трудно понять, что правда, а что ложь, что хорошо, а что плохо. А. В. Жвалевский и Е. Б. Пастернак, и Г. Ш. Нугманова в своих произведениях показывают реальных детей, с их реальными заботами, манерой общения и интересами. Современные подростки вступают во взрослую жизнь, где нет никаких канонов и идеалов. Однако, пребывая в этом мире без должных наставников, подростки стремятся к объединению, к общему решению проблем, что, безусловно, обнадеживает.

## Литература

1. *Жвалевский А. В., Пастернак Е. Б.* Шекспиру и не снилось. – URL: <http://kniguru.info/short-list-vtorogo-sezona/shekspiru-i-ne-snilos>.

2. *Литовская М. А.* «Время всегда хорошее»: социальная психология для современного подростка // *Детская литература сегодня: сб. науч. ст. – Екатеринбург: УрГПУ, 2010. – 154 с.*

3. *Нугманова Г. Ш.* Школота. – URL: <http://kniguru.info/korotkiy-spisok-sedmogo-sezona/shkolota>.

4. *Черняк М. А.* Школа как диагноз: опыт современной прозы // *Детская литература сегодня: сб. науч. ст. – Екатеринбург: УрГПУ, 2010. – 154 с.*

**Крапивина А. В. (Екатеринбург, МАОУ гимназия № 116)**

*Что читают современные пятиклассники?*

**Аннотация.** В статье представлен опыт организации деятельности обучающихся на уроках стратегий смыслового чтения с использованием такого приёма, как реклама любимой книги. Дан рейтинг книг, выбранных пятиклассниками в 2016-2017 учебном году.

**Ключевые слова:** стратегии смыслового чтения, смысловое чтение, методика литературы в школе, пятиклассники, детское чтение, чтение детей, читательская деятельность, читательские интересы, реклама, любимые книги.

**Krapivina A. V. (Yekaterinburg, MAOU gymnasium № 116)**

*What do modern fifth graders read?*

**Abstract.** The article presents the experience of organizing the activities of students in the classroom strategies semantic reading using such techniques as advertising favorite books. The rating of books selected by fifth graders in the 2016-2017 academic year is given.

**Keywords:** semantic reading strategies, semantic reading, literature methodology at school, fifth graders, children's reading, reading of children, reading activities, reading interests, advertising, favorite books.

В последнее время все чаще можно услышать нечто подобное: «Современные дети совсем не читают! Ребенка невозможно усадить за книгу! Это поколение интересуют лишь статусы в социальных сетях и посты не длиннее двадцати слов!» Результаты выполнения всего лишь одного задания, приведённые в этой статье, оспаривают эти положения.

С введением ФГОС во многих школах появились новые предметы, один из которых – стратегии смыслового чтения. Пилотные площадки, такие, как МАОУ гимназия № 116 города Екатеринбурга, имеют достаточный опыт работы в этом направ-

лении. Данный предмет не только даёт возможность развивать читательские компетенции, но и позволяет получить обратную связь – ответ на вопрос: «Что читают современные дети?».

Так, в качестве одного из зачётных заданий пятиклассникам было предложено подготовить рекламу любимой книги и в течение года ее представить. Выбор данной формы обусловлен наличием в перечне послетекстовых стратегий чтения приёмов, позволяющих проводить работу с текстом на разных уровнях. «Целью стратегий постчтения является применение, использование материала в самых различных ситуациях, формах, сферах и включение его в другую, более масштабную деятельность. Стратегии связаны с усвоением, расширением, углублением, обсуждением содержания прочитанного» [Сметанникова 2007: 70]. Среди наиболее распространённых можно назвать составление вопросов («толстые и тонкие вопросы», «ромашка Блума»), синквейн, сочинение-продолжение, сценарий, отзыв, рецензия, аннотация, читательский журнал и другие. Реклама в данном случае представляется наиболее универсальной формой, так как нацеливает ученика на создание нового текста, позволяет ему выразить отношение к книге, продемонстрировать анализ текста той или иной глубины, попробовать себя в роли оратора; кроме того, организованное в классе обсуждение рекламы развивает коммуникативные универсальные учебные действия (актуально в связи с обозначившейся проблемой «молчащих» детей, на решение которой частично нацелено внедрение устной части экзамена в 9 классе).

На выбор текста для создания «рекламы» никаких ограничений не накладывалось. Реклама должна была представлять собой подготовленный монолог без опоры на написанный текст; также необходимо было либо наличие бумажной книги, либо презентация с обложкой и иллюстрациями. Удивительным оказалось то, что все ученики не просто справились с заданием, а пожелали выступить не с одной рекламой! Некоторые успели представить более десятка книг и ушли на летние каникулы с желанием продолжить знакомить одноклассников с любимыми текстами в следующем учебном году. Почти все выступающие приносили на урок бумажные книги, пускали их по рядам, обменивались после урока. Не раз было замечено, что пятикласс-

ники с удовольствием обсуждали прорекламированные книги на переменах и даже записывались в очередь, чтобы прочитать особо понравившийся текст. Конечно, среди учеников были и те, кому понадобилось время для поиска книги, кто советовался с родителями, педагогами, друзьями, но то, что каждый сумел представить хотя бы одну книгу, говорит о возможности работать над мотивацией ребёнка к чтению, например, с помощью такого далеко не нового приёма, как реклама.

По результатам описанной работы в 2016-17 учебном году были составлены списки любимых книг 75 учеников и выявлены самые популярные тексты и авторы.

Лидером этого рейтинга оказалась серия книг «Коты-Воители» Эрин Хантер; ребята не просто с увлечением рассказывали о приключениях героев, а даже пробовали анализировать необычный художественный мир, говоря о целой особой кошачьей вселенной со своей территорией, историей, культурой. Интересно, что и другие истории о котах и кошках пользуются популярностью у детей, например, «Боб – необычный кот» (адаптированная версия нашумевшей книги Джеймса Боуэна), «Кот по имени Алфи» Уэллс Рейчел, «Дневник Кото-сапиенса (перевод с кошачьего Тамары Крюковой), «Быть котом» Метт Хейг и другие. В продолжение темы о животных можно сказать, что не раз в рекламах учеников встретила книга «Белый Бим Чёрное Ухо» Гавриила Троепольского; называя её любимой, ребята открыто говорили о своих чувствах, призывали одноклассников ответственно относиться к тем, кого приручили.

На втором месте по популярности оказалась не выходящая из моды уже несколько десятков лет история о Гарри Поттере; ребята рассказывали не только о вышедшей недавно части «Гарри Поттер и проклятое дитя», но и о предыдущих, также сравнивали фильм и книгу, отдавая предпочтение последней. На третьем месте оказалось сразу несколько книг: цикл под общим названием «Хроники Нарнии», написанный Клайвом Стэйплзом Льюисом, трилогия Сьюзен Коллинз «Голодные игры» и «Алиса в стране чудес» Льюиса Керролла.

Книги, прорекламированные более одного раза: «Пеппи Длинный чулок» (любимыми были названы и другие произведения Астрид Линдгрэн), «Робинзон Крузо» Даниеля Дефо,

«Королевство кривых зеркал» Виталия Губарева, «Алые паруса» Александра Грина, произведения Артура Конан Дойла и другие.

Большинство книг, выбранных ребятами в качестве любимых, не повторялись, список получился очень неоднородным: наряду с классическими произведениями («Белый Клык» Джека Лондона, «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери и другие) идут совсем современные, возникшие после выхода фильма, мультсериала, игр и даже блогов («Молодёжка» Екатерины Невотиной, «Метро 2033» Дмитрия Глуховского, «Гравити Фолз. Диппер и Мейбл. Сокровища Пиратов Времени», «S.T.A.L.K.E.R.», «Девушка Online» Зои Сагг и другие); в списке представлены книги как отечественных, так и зарубежных авторов (довольно много произведений советской литературы, например, «Тимур и его команда» А. П. Гайдара, «Денискины рассказы» Виктора Драгунского); также список неоднозначен в плане возраста, на который ориентирована та или иная книга: ребята представляли как детские книги, полюбившиеся ими ещё в начальной школе, например, «Аладдин и волшебная лампа», так и более сложные произведения, рассчитанные на взрослую аудиторию, – например, «Дом, в котором...» Мариам Петросян, «Книжный вор» Маркуса Зусака (несмотря на формальное несоответствие возрасту, книги в той или иной степени были поняты и приняты); тексты, рекламируемые учениками, были очень широкой тематики, большинство из них, конечно, о приключениях подростков, часто фантастических, например, серия книг «Нина» Муни Витчер, «Эрагон» Кристофера Паolini (по этому роману была сделана одна из самых лучших реклам, ученица сумела представить интересный глубокий анализ этого довольно объёмного произведения), «Коралина» Нила Геймана и другие.

В качестве особенности современных текстов, выбранных учениками, можно отметить популярность новой формы: это книга-квест, книга-игра, благодаря которой ребёнок не просто читает историю, а участвует в ней, своими решениями влияя на сюжет («Кощеева цепь» Василия Шувалова). Интерес к интерактивным формам демонстрирует и увлечение детьми и взрослыми различными книгами-блокнотами с заданиями, которые сегодня очень популярны, например, «Уничтожь меня». Ребята также приносили их на уроки, чтобы показать, но не рекламиро-

вали, так как понимали, что это не книги в классическом понимании. Отсутствие ограничения по стилю текста привело к тому, что некоторые ученики в качестве любимых выбрали, например, энциклопедии, что разнообразило и обогатило выступления. Удивили новые красивые издания с интересным дизайном и множеством артефактов.

В данную статью вошли далеко не все сведения о книгах, выбранных пятиклассниками в качестве любимых; но даже представленных хватит для того, чтобы увидеть, что современные дети с удовольствием читают, обсуждают прочитанное и открыты для новых произведений.

Кроме того, названный список книг открывает перед педагогами и родителями проблемы, над которыми стоит поразмышлять: насколько качественна литература, которая попадает к детям, да ещё и становится любимой (некоторые из перечисленных произведений в этом плане настораживают), как помочь ребёнку выбрать ценную во всех отношениях книгу; почему большинство книг, выбранных детьми, относятся к зарубежной литературе, нужно ли менять эту ситуацию, и если да, то как; стоит ли давать детям взрослые тексты, и если да, то как их готовить к ним, как обсуждать, и многие другие.

### **Литература**

1. *Сметанникова Н. Н.* Воспитание читателя в культуросоздающей модели образования // Поддержка и развитие чтения в библиотечном пространстве России: сборник научно-практических работ. – М.: МЦБС, 2007. – С. 65-74.

**Малыгина М. В. (Екатеринбург, УрГПУ)**

*Роль фантастических «топосов» в повести  
Нины Дашевской «Вилли»*

**Аннотация.** В статье рассматривается система фантастических топосов в повести современной писательницы Нины Дашевской. Исследуются способы моделирования фантастического топоса, его функция в художественном мире повести. Аргументируется мысль о том, что фантастические топосы играют психологическую функцию и функцию выражения авторской оценки.

**Ключевые слова:** повести, фантастические топосы, литературные образы, литературные герои, русская литература, русские писательницы, литературное творчество.

**Malygina M. V. (Yekaterinburg, USPU)**

*The role of fantastic «tops» in the story  
of Nina Dashevskaya «Willy»*

**Abstract.** The system of fantastic topos is considered in the story of contemporary writer Nina Dashevskaya. The ways of modeling a fantastic topos, its function in the artistic world of the story are explored. The argument is argued that fantastic topos play a psychological function and a function of expressing the author's evaluation.

**Keywords:** stories, fantastic topos, literary images, literary heroes, Russian literature, Russian writers, literary works.

В нашем веке детей всё больше привлекают различные «необычности»: люди с чудесными способностями, фантазийные миры, в которых герои, попадая в исключительные обстоятельства, совершают удивительные, героические поступки; вероятно, из-за этого стали так популярны жанры фэнтези и фантастики. Однако фантастическое может встречаться и в привычных жанрах – таких, как, например, повесть. Объектом нашего исследования является подростковая повесть современного дет-

ского писателя Нины Дашевской «Вилли», которая в 2014 году стала лауреатом премии В. Крапивина.

Е. В. Посашкова, описывая художественную структуру подростковой повести, или повести «нравственного урока», отмечает, что для нее характерно «динамическое единство дидактической и лирико-психологической структур» [Посашкова 1995: 77]. Лирическая составляющая повестей такого типа связана с тем, что повествование в повести идет от лица подростка, а дидактизм реализуется в том уроке, который подросток получает в конце повести; Посашкова пишет о нравоучительном результате в сюжете: герой и его представления о мире должны измениться, происходит обретение нового, «взрослого», взгляда на мир.

Герой повести Севка, как и другие герои Нины Дашевской, – неуверенный в себе, постоянно рефлексирующий, ребёнок-одиночка. Он не верит в настоящую дружбу, не любит музыку и сторонится людей, поэтому Севка живёт в своих фантазиях и мечтах. В повести раскрыт процесс социализации: ребёнок находит друзей, изменяет свой взгляд на мир, принимает себя таким, какой он есть. Но помогает ему в этом именно его способность видеть то, чего не видят другие: в повести раскрывается ряд фантастических топосов: Город Потерянных вещей, Лесной город, Невидимый город, Деревня великанов и «Такое место». В своей статье Л. Рудова использует мысль Марии Николаевой, автора работы «Эстетические подходы к изучению детской литературы», которая отмечает, что «фантастика расширяет ребёнка, героев, давая им возможность выходить за рамки дозволенного и поэтому по своей природе имеет “подрывной потенциал”» [Рудова: электронный ресурс].

В повести представлены гротескные и архетипические образы. Так, Августина Блум, двухметровая, несуразная девочка, символизирует собой физиологическое изменение подростков, не готовых принять себя не только внешне, но ещё и внутренне. Кроме того, она является ещё и дарителем того особого, волшебного предмета, который помогает Севке в его жизненном пути (речь идёт о Вилли, «верном коне», спутнике героя). А загадочный Теодор Архивариус, «продавец книг и любитель карт» [Дашевская 2016: 45], тот самый мудрый старец (хотя в повести он не сильно стар), который приоткрывает завесу волшебного

мира для героя. Тео даёт древнюю карту Севке, на котором отмечен загадочный переулок Маятников и дом Августины Блюм, и охотно верит в путешествия Севки и Вилли, то есть в города, которые они вместе открыли. Мир, в котором живут Августина и Теодор, находятся на границе двух миров – мира реального и мира фантастического. Именно эти герои открывают мальчику различные необычности: книжный магазин Тео сродни волшебной лаборатории или библиотеки из «Гарри Поттера», где находятся старинные и современные рукописи, содержащие в себе знания всевозможных наук, в том числе та самая древняя карта. Дом Августины Блюм, особенно её сад, – место, которое меняет все имеющиеся представления героя о скучности бытия, меняет его внутренний мир: «...переулок Маятников был серым и уютным местом, а этот сад был... Ну, прекрасен. <...> Садик был очень маленький – всего в несколько шагов, но тут росли яблоня, и маленький тонкий каштан, и шиповник, и цветы...» [Дашевская 2016: 15]. Здесь же произошло знакомство Севки с Вилли, другими словами, для мальчика открылись двери в волшебный мир. Именно об этом и пойдёт сейчас речь.

Город Потерянных вещей не случайно возникает в повести. Велосипед Вилли «освобождает» своего друга, даёт простор его воображению, а если быть точнее, даёт ему увидеть то, что скрыто от посторонних глаз (эта мысль, кстати, прослеживается на протяжении всего произведения); он как будто придает мыслям и воображению мальчика ускорение и интенсивность. Таким образом, обыкновенная свалка оживает в сознании юного героя: «Какой еще город?.. Пустырь и пустырь, завален всяким мусором. Ой, нет, не мусором. <...> И тут я увидел. Правда целый город. Потерянный карандаш рисовал что-то в потерянном блокноте. Оторванная пуговица смотрела на меня через очки без стекол. Два ключика, позвякивая о чем-то своём, пили чай из забытого кем-то термоса» [Дашевская 2016: 40]. Проводником по этому миру становится мягкая игрушка: «И тут я увидел медведя. Может, он был не медведь, а собака, но это неважно. Он был в шарфе. В большом зеленом шарфе, человеческом, – Медведь-собака помещался в нём почти весь» [Дашевская 2016: 41]. Согласно статье А. Миронова «Жизнь замечательных игрушек: трансформация образов животных-игрушек в российской литературе» об-

раз медведя связан больше с мальчиками, чем с девочками, автор статьи приводит пример из книги А.А. Милна «Вини Пух». У Милна «в такой сказочной ситуации ребёнок делается для игрушки наставником, обладателем сакральных знаний о мире, своего рода гуру» [Миронов: электронный ресурс]. У Нины Дашевской, наоборот, медведь Жан-Поль рассказывает Севке и Вилли про свой дом. А. Миронов перечислил набор различных смыслов, которые воплощены в зооморфном образе: близкий друг, защитник (сакральный символ), связанный с домом, «с его охранительной энергией» [Миронов: электронный ресурс], исполняющий исповедальную функцию. Однако то пространство, в котором герои находят медведя, говорит о печальной судьбе Жан-Поля: выброшенный своим другом на улицу, он олицетворяет страдание и утраченную дружбу. Севка проникается к нему сочувствием, симпатией, а твёрдая позиция Жан-Поля остаться со своими потерянными друзьями демонстрирует ответственность по отношению к другим. В свою очередь мальчик усваивает для себя незыблемые истины: прощение, умение забывать плохое, взаимовыручка, помощь, умение нести ответственность, умение не унывать. Тем самым, «полагаясь на образы игрушек, дети постигают основы жизнеустройства, моделируют пространство, познают время» [Миронов: электронный ресурс].

Функциональная особенность Города потерянных вещей, значимость его для Севки заключается в понимании роли в жизни «друзей»: через некоторое время он без стеснения начинает разговаривать с одноклассником которого зовёт Комариком, затем знакомится с Марком. А жалость и дружеская забота, которую мальчик проявляет к фонарику, варежкам и другим вещам, говорят о его неравнодушии.

Второй фантастический мир, который открывает Вилли для Севки, – Лесной город. Взрослый в нем ничего кроме листвы и веток не увидит, но Севка, принимая правила игры, следуя тишине и безмолвию, примеряет на загадочных обитателей человеческую жизнь: «Сначала я только слышал, а потом и увидел их, жителей. Они бегали друг к другу в гости, шуршали в траве. Но так быстро, что трудно было разглядеть. Потом упала сосновая шишка. Но тот, кто её кинул, уже убежал. Наверное, они лущат шишки, как белки. Собирают семена. Где они живут?

Наверное, в этих пнях, в корявых стволах... И, наверное, дома у них плетёные коврики из травы. Я открыл глаза как следует, чтобы рассмотреть, – и, кажется, взмахом ресниц спугнул их. Что вот они там? А как они зимой? В спячку, может, впадают? А в большом дупле у них может быть школа. И там сейчас перемена. Смотрят тихонько и хихикают. Надо мной!» [Дашевская 2016: 54]. Очевидно, это и есть белки, но только не здесь и не сейчас, – это волшебные существа, недоступные для восприятия людьми, которых, кроме повседневных проблем, ничего не заботит. Также герой отождествляет себя, своих одноклассников с лесными зверятами, с их миром, возникает мотив сна, но не физического, а психологического: герой замкнутый и к окружающим не проявляет никакого интереса, потому что в его голове засела мысль, что и он не интересен им. Севка как бы «спит» с открытыми глазами, не замечая вокруг себя прекрасного мира и добрых, легко идущих на контакт людей вокруг себя (позже он легко сдружился с Марком и Комариком, нашёл с ними общий язык).

Отсюда функция Лесного города – помочь Севке забыть о желаемой победе в велосипедной гонке, уступить, подбодрить друга, создать ему «ситуацию успеха» и к тому же увидеть «больше всех» [Дашевская 2016: 55]. Коммуникация героя-подростка улучшается, он становится более раскрепощённым в общении с новыми друзьями, учится не «тянуть одеяло на себя», а уступать в дружбе.

Третий волшебный город – Невидимый. Его населяют люди, приносящие пользу культуре: писатели, учёные, композиторы. Этот город «открылся» не только Севке, но и Марку и Комарику, и это неслучайно, ведь именно музыка сдружила их. Он устроен так: «Композиторы строят город из звуков, и любой человек может туда попасть, если слушает. Ходить по улицам. Но жить в этих домах могут только те, кто умеет играть их музыку сам» [Дашевская 2016: 68]. Предполагается, что именно на этом этапе сюжета Севкой была осознана мысль о своей значимости, ведь так или иначе он связывал себя с тем миром, который скрыт от посторонних глаз: «Если человек что-то такое сделал в жизни важное – значит, он построил в этом городе дом. И дом уже никуда не денется, всегда будет стоять. Пока люди читают книги и слушают музыку» [Дашевская 2016: 68]. Невидимый

город – единственный из всех фантастических миров, в котором герои не путешествовали. Друзья сами придумали его во время разговора, выступили творцами, создателями – наряду с теми, кем населили город. Совместный акт творения города объединяет ребят, скрепляет их дружбу.

Мельница высотой до неба из Деревни великанов – четвёртый фантастический топос в повести. «Только великаны стали бы строить такую огромную мельницу. И лестницу с такими ступенищами. И трава здесь великанская» [Дашевская 2016: 77], – это место настолько поразило Севку, что он невольно вспоминает свою учительницу с великанским голосом и Августину Блюм. На фоне таких огромных локаций и ярких личностей главный герой чувствует себя маленьким человеком.

«Высокие башни, мосты и переходы. Лестницы и островерхие крыши. Флюгер на главных воротах. Я тысячу раз видел этот рисунок. Вид сверху, вид сбоку и в разрезе. Замок. Замок, который раньше существовал только в голове у моего папы. А потом на бумаге. А потом...» [Дашевская 2016: 95] – так изображён еще один фантастический мир, то самое «Такое место». Мария Литовская в статье «Закавыченные слова как форма выражения детского сознания в повести В. Катаева «Белеет парус одинокий» высказывается о том, что человек формирует свой «мыслительный мир» со своим пространством, сакральным местом [Литовская: электронный ресурс]. «Такое место» для Севки как раз то самое, сакральное. Ранее этот особый мир существовал только в мечтах Себастьяна и на рисунках его отца, а скоро он материализуется в городской театр, детскую площадку. Так фантастическое становится реальным. Функция «Такого места» – подчеркнуть двойничество ребенка и родителя, их сходство, родство, сделать акцент на взаимопонимании. Это очень показательно для прозы Нины Дашевской. Сама Дашевская в интервью говорит: «...Вышло, как всегда у меня выходит, про живых друзей, настоящих. Как-то они сами в мою книжку пришли. И ещё про некоторых мечтателей, не только детей, но и взрослых. Я вообще люблю, чтобы взрослые в книгах были необыкновенные. Мне кажется, в детской литературе взрослые слишком часто – скучные личности. А в жизни мне встречается много исключительно прекрасных взрослых людей» [Дашев-

ская: электронный ресурс]. Кстати, из двух родителей только отец разделяет приключенческий настрой сына, мать не поощряет Севку за то, что он «живёт в выдуманном мире» [Дашевская 2016: 80]. В данном случае мать, как женщина, более серьёзно относится к будущему своего сына, его взглядам, она проявляет беспокойство и, кажется, совершенно далека от мира детства, в котором до сих пор частично пребывает её муж. Однако в конце повести эта мысль опровергается. В критический момент, читатели узнают о том, что раньше и мать, и отец слышали Вилли, что становится для Севки настоящим потрясением. Для него невыносимо, что переход из детства во взрослую жизнь бывает у всех. А ведь именно поэтому Августина Блюм искала нового «хозяина» и друга для Вилли. Так конфликт между поколениями, заявленный ещё в начале повести, разрешается. Важным остаётся то, что для взрослых и взрослеющих в социальной реальности мир детства постепенно уходит, но он сохраняется благодаря памяти, воспоминаниям о прошлом, мечтам.

Функция всех многочисленных топосов, с одной стороны, психологическая. Город потерянных вещей, Лесной город – все это проекции удивительной способности Севки видеть и слышать больше, чем другие. Город, построенный писателями и музыкантами, город, состоящий из их творений, свидетельствует о росте душ и мыслей героев, друзей Севки и его самого. И одновременно фантастические миры делают более очевидной авторскую концепцию бытия. Дашевская мыслит мир огромным, познаваемым с помощью разных языков, кодов, это мир, который таит много чудес, он дает возможности приложить силы и таланты.

По словам Л. Рудовой, фантастический мир отгораживает ребёнка от контроля взрослых и вместе с тем помогает обрести свободу. Находясь в этих мирах, проживая в двух реальностях – фантастической и действительной, ребёнок подвержен процессу социального и психологического взросления, он изменяет своё восприятие и точку зрения на многие окружающие его вещи: на семью, на друзей, на музыку и др. Возвращение героя в реальный мир сопровождается преодолением внутренних конфликтов и помогает найти своё «я». С помощью придуманных фантастических миров автор показывает, что пребывание ребёнка в меч-

тах, умение фантазировать не вредно, а наоборот, помогает обрести уверенность в настоящем.

### Литература

1. *Дашевская Н.* Вилли. – М.: ГомпасГид, 2016.
2. *Дашевская Н.* Не думаю, что кто-то пишет ради денег. Есть множество более простых способов заработать [Электронный ресурс]. – URL: <http://write-read.ru/interviews/4787> (дата обращения: 07.11.2017).
3. *Литовская М. А.* Закавыченные слова как форма выражения детского сознания в повести В. Катаева «Белеет парус одинокий». – URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/7/6> (дата обращения: 15.11.2017).
4. *Миронов А.* Жизнь замечательных игрушек: трансформация образов животных-игрушек в российской литературе. – URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/67/63> (дата обращения: 15.11.2017).
5. *Посашкова Е. В.* Повесть «нравственного урока» (на материале прозы А. Алексина и А. Лиханова) // Русская литература 20 века: направления и течения. Ежегодник, выпуск 2. Министерство образования Российской Федерации. – Екатеринбург, 1995. – С. 76-88.
6. *Рудова Л.* Дети-аутсайдеры и параллельные миры: реальное и фантастическое в повести Екатерины Мурашовой «Класс коррекции». – URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/114/108> (дата обращения: 15.11.2017).

Матвейчук В. В. (Челябинск, ЮУрГУ)

*Библейские мотивы в русской рок-поэзии  
(на материале альбома «Богомол» группы «Ю-Питер»)*

**Аннотация.** Статья посвящена анализу библейских мотивов в русской рок-поэзии. На примере альбома «Богомол» группы «Ю-Питер» автор рассматривает функции библейских мотивов в рок-тексте. Анализ мотививной структуры рок-альбома позволяет ответить на вопрос о том, какие библейские мотивы присутствуют в данном контексте и какова их роль в художественном мировосприятии автора.

**Ключевые слова:** библейские мотивы, литературные мотивы, рок-поэзия, рок-группы, рок-музыка, поэтическое творчество.

Matveichuk V. V. (Chelyabinsk, SUSU)

*Biblical motifs in Russian rock poetry  
(data: album «Mantis» by the group «Yu-Piter»)*

**Abstract.** The article is devoted to biblical motifs in Russian rock poetry. On the example of the album «Mantis» by the group «Yu-Piter» the author considers the functions of biblical motifs in the rock text. An analysis of the rock album's motivic structure helps to answer the question of what biblical motifs are present in this context and what their role is in the author's artistic worldview.

**Keywords:** biblical motifs, literary motifs, rock poetry, rock bands, rock music, poetry.

Временем формирования русского рока принято считать вторую половину 1970-х годов. Воспринимаемый изначально как феномен новой субкультуры или контркультуры, сейчас русский рок признан частью современного литературного процесса. Так, некоторые исследователи считают рок-поэзию новацией Бронзового века отечественной литературы [Кораблев, Ольхо-

вая 2007: 116], а творчество отдельных авторов включено для изучения в школьные программы по литературе.

Если в первые годы своего существования русская рок-поэзия ориентировалась на западную традицию, то очень скоро она приобрела свои самобытные черты. Доминирующими элементами мотивной структуры рок-альбома часто становятся фольклорные, мифологические, экзистенциальные мотивы. Ярким примером является творчество группы «Ю-Питер»: фольклорные и мифологические мотивы формируют метасюжет альбомов группы и используются как средства формирования мировоззренческой концепции, декларируемой ею. В данной статье будут рассмотрены тексты рок-композиций альбома «Богомол» [Богомол / Бутусов 2008]. Автором музыки и текстов является Вячеслав Бутусов (исключение – третья композиция «Скажи мне, птица», текст написан Катериной Файн).

Уже в названии первого произведения альбома, «Израяврай», реализуется библейский мотив утраты и поискарая. Композиция представляет собой монолог лирического героя к «другу», в котором он говорит:

Дорога в рай лежит во тьме,  
Из края в край в унылой пустоте.

Но ей есть черта,  
И ей есть предел,  
Израя в рай...

Центральным в композиции является образ круга, по которому движется человеческая жизнь. Слитное написание словосочетания «израя в рай», являющегося ее названием, визуализирует этот круг. Человек находится между тьмой и светом, сменяющимися друг друга. Но если «житейских мук заклятый круг – всего лишь дым», то ясным дням «нет конца» и «нет преград». В конфликте между светом и тьмой побеждает свет, и человек получает возможность вернуться «израя в рай».

Мотив победы света в борьбе с тьмой реализуется также в следующей композиции, «Нога бойца». Прообразами бойца с ратным мечом и тени стали архангел Михаил и Люцифер, чья битва является одним из распространенных сюжетов в европейском классическом искусстве. Тот факт, что Вячеслав Бутусов

использует образы библейского мифа, подтверждает и недословная цитата из Нового Завета. Ад описывается в Библии как огненное и серное озеро, где слышны «плач и скрежет зубов» [Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений 2003: электронный ресурс]:

Сползают черви в темноты пустую пропасть,  
Где серный смрад, где плач и скрежет.

Действие достигает своей кульминации у «границы тьмы». Победа одержана бойцом, и его душа «стремится вверх», «ликует и поет в восторге».

Если в первых двух композициях альбома ключевыми являются библейские образы, то в третьем и четвертом текстах мы можем предположить отсылки к славянской и античной мифологии. В композиции «Скажи мне, птица» центральным является образ вещи птицы. К ней лирический герой обращается с вопросами о тайнах мироздания. В славянской мифологии мы можем найти аналогичный образ: птица Гамаюн, являясь посланницей богов, знает все тайны мироздания; ее долг – напоминать о высших ценностях жизни и помогать советом тем, кто в нем нуждается [История древнего мира: электронный ресурс]. В тексте рок-композиции птица на все вопросы, обращенные к ней, отвечает: «Все есть любовь». Используя образ вещи птицы, автор актуализирует мотив поиска истины. Но если здесь герой находит откровение, то в следующем произведении альбома, «Исполин», ключевым становится мотив молчания.

Исполин В. Бутусова происходит от богов, но, подобно титану Атланту, он теряет божественное расположение:

Он крутил-вертел вечный движитель,  
Но однажды вдруг изменилось все.

Особого внимания здесь заслуживают характерные для античной мифологии мотивы противостояния божественной воле и наказания героя за это (часто этим героем является титан: Атлант, Прометей и др.). Исполин В. Бутусова, как и Атлант, становится держателем небосвода. Постепенно он утрачивает знание, которым обладал:

Он из песен слова разучивал,  
Да на буквы слова раскладывал.

И вот спит исполин могучим сном,  
Ему незачем больше знать  
Тот язык, на котором он молчит  
О неведомых чудесах.

Вычлняя сначала из песен слова, а потом из слов буквы, исполин приходит к тому, что вовсе лишается знания языка, на котором он теперь только «молчит». Так, мотив поиска истины сменяется в четвертой композиции мотивами молчания и утраты знания (последний также присутствует в следующем тексте).

Жители «далекой планеты», о которой повествуется в композиции «Там», – «скитальцы и слепцы», «спесивцы и глупцы». Они живут там, «где чудеса небесны», но не замечают этого. Художественное пространство произведения представляет собой земной рай, однако «слепцы» не видят мира, в котором живут, и поэтому же являются «скитальцами»: неспособные видеть «чудеса небесны», они всегда будут находиться в их поиске. Однако утраченное знание находит путь к человеку, в данном тексте также реализуется мотив откровения:

К нам спешат посланья  
Из таинственных краев.

Мотив потерянного рая присутствует и в следующей, шестой композиции («Вселенская»):

Кто-то открыл и закрыл перед нами Вселенную.

Скрипнула дверь, опустился тяжелый засов.

И закружились повсюду мирами, планетами

Множества, страшные бездны, бескрайние тьмы.

Как и в предыдущем тексте, он связан с мотивом откровения, которое самостоятельно находит путь к человеку.

Вот уже слышно,

Как небо кричит:

– Эй, эй, где вы, где вы?

– Эй, эй, где вы, где вы?

Элементы мотивной структуры текста представляют собой градиацию и организуют сюжет: от мотива потерянного рая автор переходит к мотиву откровения и затем – к мотиву обретенного рая («Дети сорвали в саду неземные цветы»). Последний является ключевым в следующей композиции.

Одноименная композиция в альбоме «Богомол» расположена восьмой. Необходимо отметить, что концепт «богомол» в контексте европейской культуры имеет двойственную природу. Биноминальное название насекомого (лат. *Mantis religiosa*) дословно переводится как «религиозный жрец». О дьявольской принадлежности богомола повествуют легенды многих народов мира [Кайуа 2003: электронный ресурс]. Таким образом, концепт содержит два противоположных семантических ядра, и насекомому причисляется связь и с богом, и с дьяволом. Библейские мотивы духовной чистоты и греха, борьбы тьмы и света находят выражение в двух главных образах «Богомола» – девы и убийцы. В образе насекомого реализуется мотив пророчества:

С тех пор по ночам к деве стал приходиться  
Богомол, безмолвный, как тень,  
Он тихо входил и молча стоял,  
Подбирая простые слова.

Пророчество, которое предназначалось деве после первой встречи с убийцей, так и не было ею услышано, потому что богомол «не смог подобрать нужных слов».

В следующем тексте («Холода») ключевым также является образ круга. Холода отступают весной, ночь сменяется днем, а тень – светом. Как и в первой композиции, здесь реализуется мотив борьбы тьмы и света. Он присутствует и в последнем тексте альбома («Звезда»).

Беззвучный тонкий луч летит к земле,  
Пронзая ночь,  
Он словно тонкий меч, вселяя страх,  
Разит врага.

Библейские мотивы альбома «Богомол» образуют единый циклический метасюжет. Круг является доминирующим элементом образной системы. Циклический путь человека «из рая в рай» (№1, «Израйраврай») и победы тьмы и света (№9, «Холода»). Метасюжет альбома развивается с помощью библейских повествовательных мотивов поражения тьмы и обретения рая; утраты рая и священного знания; поиска истины и откровения; новой победы и поражения тьмы; торжества света. Используя библейские мотивы и образы, автор получает возможность создать образ гармоничной Вселенной, в которой человек нахо-

дится на границе двух начал. В этом мире лирический герой теряет свое место и снова его обретает, становится свидетелем вечной борьбы тьмы и света, в которой всегда торжествует свет. Библейская мифология является для В. Бутусова богатым источником, который он использует, манифестируя в своем творчестве индивидуально-авторскую мировоззренческую концепцию.

### Литература

1. *Богомол*. музыкальный альбом / В. Г. Бутусов, Ю. Д. Каспарян, Е. В. Кулаков и др. – М.: Фирма грамзаписи «Никитин», 2008. – 1 электрон. опт. диск (CD-DA).

2. *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное / пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зепкипа. – М.: ОГИ, 2003. – URL: <http://www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-06a.html> (дата обращения: 06.04.2018).

3. *Поэты* и поэзия Бронзового века: контуры русской поэзии второй половины XX столетия : учеб. пособие / авт.-сост. А. А. Кораблев, Н. А. Ольховая. – Горловка: ГТПИИЯ, 2007. – 206 с.

4. *Птица* Гамаюн [Электронный ресурс] // История древнего мира. – URL: <http://web-kapiche.ru/176-ptica-gamayun.html> (дата обращения: 06.04.2018).

5. *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений* / авт.-сост. В. В. Серов. – М.: Локид-Пресс, 2003. – URL: <http://bibliotekar.ru/encSlov/index.htm> (дата обращения: 06.04.2018).

**Мозжерина М. С. (Челябинск, ЮУрГУ)**

*Поэтика романа Лены Элтанг «Каменные клены»*

**Аннотация.** В статье рассматриваются основные художественные особенности романа современной писательницы Л. Элтанг «Каменные клены». Выделены жанровые доминанты и стилевые особенности.

**Ключевые слова:** романы, детективы, детективные сюжеты, нарратив, точка зрения, поэтика, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

**Mozzherina M. S. (Chelyabinsk, SUSU)**

*Poetics of Lena Eltang's novel «Stone Maples»*

**Abstract.** The main artistic features of the novel by the contemporary writer L. Eltang «Stone Maples» are considered in the article. Genre dominants and style features are distinguished.

**Keywords:** novels, detective stories, detective stories, narrative, point of view, poetics, Russian literature, Russian writers, literary work.

Лена Элтанг – современный поэт и прозаик, живет в Литве, пишет на русском языке.

На настоящий момент на счету автора 5 романов; все романы Элтанг сразу были высоко оценены: дебютный роман «Побег куманики» (изданный в 2006 году) вошел в лонг-лист Национальной литературной премии «Большая книга» сезона 2006–2007 года, шорт-лист премии «Национальный бестселлер» и шорт-лист премии Андрея Белого. В 2008 году выходит роман «Каменные клены» (победитель премии «Новая словесность» в 2009 году), в 2011 – «Другие барабаны» (обладатель «Русской премии» 2011 года). В 2015 году Лена Элтанг выпускает роман «Картахена», в 2017 – последний на настоящий момент роман «Царь велел тебя повесить».

Критики называют романы Лены Элтанг лучшими за последние несколько лет, а саму писательницу – одним «из самых значительных авторов, работающих сегодня не столько даже с русским языком, сколько с самим, выраженным в этом языке, мировосприятием» [Балла-Гертман 2017]. После выхода романа «Побег куманики» других произведений, по словам автора, могло и не быть; но сюжет «Каменных кленов» неизбежно «затянул» Лену Элтанг: «Некоторое время спустя мне пришел в голову сюжет о русской девушке, пытающейся выжить на берегу Ирландского моря. Я увидела снег, салящийся на чёрную морскую воду, мёртвых собак на траве и железную вывеску с названием уэльского пансиона».

Повествовательное полотно романа составляют дневниковые записи и письма нескольких героев: главной героини Саши Сонли, загадочной русской девушки, хозяйки небольшого пансиона в Уэльсе; Луэллина Элдерберри, главного мужского персонажа романа, который играет в нем роль своеобразного детектива; Сашиной мачехи Хедды, ее бывшего жениха Дэффидда Монмута, младшей сестры Эдны Александрины, соседки Луэллина Табиты. Луэллин, попав в маленький уэльский городок Вишгард, узнает об истории Александры Сонли, одинокой, нелюдимой и странной девушки, которую все местные жители считают ведьмой, чего сама Александра не отрицает: «Дура ты, Саша, дура. А еще ведьма» [Элтанг 2010: 38]. На счету Александры – загадочная история, связанная с ней и ее младшей сестрой, без вести пропавшей несколько лет назад. В исчезновении девушки, да и во всех неприятностях, происходящих в жизни жителей города, все обвиняют Сашу Сонли, а пансион ее семьи считается мистическим и опасным местом. Образ Саши, окруженный ореолом тайны, привлекает внимание Луэллина, и он берет на себя расследование этого «дела об исчезновении».

Главная особенность романа «Каменные клены» – отсутствие единого нарратора. В тексте обозначены как минимум шесть субъектов речи, от имени которых ведется повествование. В сложные связи, переплетаясь, заменяя и дополняя друг друга, вступают сюжетные линии, повествователи и формы повествования, создавая неповторимую нарративную тональность произведения.

Нарратология рассматривает литературное произведение как коммуникативный акт; в нем обязательно должны присутствовать тот, кто рассказывает, и тот, кому рассказывают. Отталкиваясь от коммуникативной структуры повествовательного произведения, мы можем выделить одну из главных особенностей нарративности – присутствие в литературном тексте нарратора. Композиция текста, элементы, детали, комментарии, стиль рассказывания – все это также находится во власти того, кто рассказывает художественную историю.

Конкретизируя и характеризуя нарратора как обязательную структурообразующую составляющую нарративного текста, следует обратить внимание на понятие «точка зрения», которая в настоящее время в литературе имеет множество определений, трактовок, классификаций и планов выражения. Например, Б. Успенский рассматривает точку зрения как категорию, присутствующую не только литературному искусству: «...проблема точки зрения имеет отношение ко всем видам искусства, непосредственно связанным с семантикой» [Успенский 2000: 6]. Исследователь В. Шмид дает следующее определение точке зрения: «Мы определяем это понятие как образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [Шмид 2003: 67]. Н. Тамарченко конкретизирует это понятие, рассматривая его в рамках художественного текста: «...точка зрения в литературном произведении – положение «наблюдателя» в изображенном мире, которое, с одной стороны, определяет его кругозор, с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора» [Тамарченко 2004: 221].

Так или иначе, понятия «точка зрения» и синонимичные ему «фокализация», «нарративная модальность» неотделимы от самого субъекта (или субъектов) говорения – нарратора. Точка зрения нарратора оказывает непосредственное влияние на точку зрения читателя.

Нарративную основу романа составляют дневник Саши Сонли, в котором описывается художественное настоящее (июнь-июль 2008 года), и главы Лицевого травника, в котором описывается прошедшее (далекое прошлое, период с 1979 по 2000 гг.). Героиня, таким образом, пишет два дневника: один описывает непосредственное настоящее, второй – прошлое. Формируя в

лице Александры главного (но не единственного) нарратора произведения, Элтанг создает причудливый калейдоскоп событий: описывая настоящее, она обращается к прошлому; говоря о прошлом, она формирует наше представление о настоящем. Повествование постоянно перемещается с одного отрезка времени на другой, порой помещая читателя в сложную, запутанную временную петлю.

Персонажей, от лица которых мы узнаем о событиях романа, нельзя назвать повествователями, поскольку они не повествуют об истории – они живут ею и они живут в ней. Каждый фрагмент текста, каждая своеобразная глава – это глубоко личное переживание, т. к. «главами» здесь являются дневниковые записи и письма героев друг другу. Каждый нарратор в тексте Элтанг субъекто индивидуален; в романе сталкиваются различные восприятия событий, различные мнения и анализы этих событий. Постоянная и резкая смена точек зрения запутывает читателя, особенно в рамках выбранного Леной Элтанг детективного сюжета.

Около-детективная история дает нам право говорить о романе «Каменные клены» как о романе детективном. В нем есть загадка – исчезновение Александрины Сонли (младшей сестры Саши), есть главный обвиняемый – сама Саша Сонли, есть свидетели и даже обоснование обвинения: обе сестры замечены в связи с одним молодым человеком, и ревность старшей сестры вполне могла спровоцировать преступление. По счастливой случайности (или по канонам классического детектива?) рядом с местом преступления оказывается «следователь», который считает своим долгом это преступление раскрыть – Луэллин Элдербери. Впрочем, Саша Сонли своей вины не отрицает: «я ее здесь похоронила, написала она и ткнула пальцем в сторону холмика, если это вас интересует, порвала на мелкие кусочки и зарыла – лучшего она и не заслуживала» [Элтанг 2010: 99].

Сюжет произведения, сходный с детективным, создает центральную фабульную интригу романа «Каменные клены», однако Элтанг нарушает классическую схему детектива, в которой разгадка должна строиться на логических умозаключениях и выводах. Основная черта «детектива» Элтанг – отсутствие логики изложения событий и отсутствие единой (истинной) версии происходящего. В романе, состоящем из дневников и писем, нет

и не может быть одного объективного взгляда на происходящие события. Каждая глава – переживание и осмысление всех событийных моментов, каждая глава глубоко субъективна. Роман предлагает нам несколько версий произошедшего, несколько точек зрения и реакций; одно и то же событие кажется нам и истинным, и ложным; один и тот же нарратор сначала заявляет одно, затем опровергает сам себя. В итоге мы задаем себе главный вопрос: а было ли убийство? И что тогда мы пытаемся разгадать?

Множественность точек зрения, отсутствие общей событийной логики создает внешний повествовательный хаос: хронология дневниковых записей и писем нарушается, время повествования постоянно находится между прошлым и настоящим, перемещаясь сквозь года и десятилетия. Записи в дневнике следуют за сознанием своего автор, перемещаясь стихийно, алогично; так же, словно «всплывая» в памяти, в сюжете появляются письма – от разных героев, датированные разным годом. Следуя за текстом, читатель пытается восстановить схему событий, фабульную нить, возвращаясь к прошлым главам или заглядывая вперед. Однако роман сам ставит под сомнение «преступление», разрушая заданную детективную направленность сюжета: «Когда Младшая появилась на пороге, я чуть поднос с посудой не выронила» [Элтанг 2010 248]. Детектив остался без преступления, виновный – без вины, а вопросы – без ответов.

Дневники Саши Сонли – это ее иллюзорный мир, в них она является убийцей своей сестры и ведьмой, в них она вольна писать о том, что считает нужным, придумывать, создавать, сочинять. Дневник здесь далек от дневника в настоящем понимании слова: в нем нет истинности и искренности его создателя. Обретя в произведении конкретного читателя, дневник Александры окончательно становится художественным литературным произведением: «Почему я пишу о прошлом в третьем лице, о настоящем – в первом лице, а о будущем – совсем не пишу? Потому что прошлое и настоящее — это литература, жалкая тайна состоявшегося вымысла (...)» [Элтанг 2010: 251]. Для героев «Каменных кленов» их тексты – рефлексия, попытка объяснить себя и свое место в мире, часто враждебном; это диалог с самим собой либо с человеком близким, понимающим, принимающим; диалог с культурой в широком смысле этого слова, с прошлым

(своим собственным или всего человечества). Количество точек зрения расширяется до бесконечности; роман содержит широкий культурный подтекст, требующий читателя думающего, способного воспринять глубокий мир, изображенный Л. Элтанг.

### **Литература**

1. *Балла-Гертман О.* Лена Элтанг: «Все будет, только гений запаздывает». – URL: [http://litteratura.org/issue\\_publicism/2063-lena-eltang-vse-budet-prosto-geniy-zapazdyvaet.html](http://litteratura.org/issue_publicism/2063-lena-eltang-vse-budet-prosto-geniy-zapazdyvaet.html) (дата обращения: 13.04.2018).

2. *Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 1:* Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н. Д. Тamarченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

3. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.

4. *Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

5. *Элтанг Л.* Каменные клёны. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 345 с.

Лузина А. Е. (Екатеринбург, УргПУ)

*«Святая блаженная Ксения Петербургская  
в житии» В. Леванова: поэтика  
драматизированной биографии*

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению пьесы В. Леванова «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии», написанной на основе текста жития и представляющей собой драматизированную биографию святой. В статье рассмотрено преобразование драматургом житийного текста. Анализируется образ Ксении, его взаимосвязь с остальными персонажами произведения, композиция пьесы.

**Ключевые слова:** житие, драматургия, святые, пьесы, русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные образы.

Luzina A. E. (Yekaterinburg, USPU)

*«Saint blessed Xenia of Petersburg in life» V. Levanov:  
poetics of dramatic biography*

**Abstract.** The article is devoted to the consideration of the play by V. Levanov «Saint blessed Xenia of Petersburg in life», written on the basis of the text of life and representing a dramatized biography of the Saint. The article considers the transformation of the living text by the playwright. The image of Xenia, his relationship with the other characters of the work, the composition of the play are analyzed.

**Keywords:** Life, drama, saints, plays, Russian literature, Russian writers, literary work, literary images.

Одна из заметных тенденций современной литературы – интерес авторов к биографиям знаменитых людей. Актуально это и для современной отечественной драмы. Назовем пьесы Елены Исаевой («Счастливый Моцарт» 1997 г., «Вечная радость» 1997 г.); Елены Греминой («Братья Ч.» 2011 г. и «Сахалинская

жена» 2002 г., пьеса «За зеркалом» 1993 г., главной героиней которой является Екатерина Великая). Олег Богаев в пьесе «Вишневый ад Станиславского» обыграл образы и элементы биографии Чехова и Станиславского; братья Олег и Владимир Пресняковы написали пьесу «Пленные духи» (2002 г.), где воссоздали образы А. Блока, Л. Д. Менделеевой, А. Белого.

Обратимся к творчеству драматурга Вадима Николаевича Леванова, организатора фестиваля «Майские чтения», автора более тридцати пьес [см.: Дурненков] и рассмотрим пьесу «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» (2007 г.), в которой автор перерабатывает не биографию в чистом виде, а житийный текст и создает на его основе свой вариант драматизированной биографии.

Житие блаженной Ксении Петербургской строится на народных преданиях, т.к. документы, подтверждающие ту или иную информацию о ней, не сохранились. Также в житии говорится о случаях из жизни простых людей, которые когда-либо столкнулись с чудотворной силой Ксении уже после ее смерти.

Блаженная Ксения Петербургская (в миру Ксения Григорьевна Петрова), обладающая дарами чудотворения и прозорливости, жила в период с XVIII по XIX вв. (точные даты рождения и смерти не известны). В истории не сохранилось ничего о ее происхождении и воспитании. Она была замужем за полковником и придворным певчим Андреем Феодоровичем Петровым, которого очень любила. Внезапная смерть мужа стала ужасным горем для Ксении, и это горе заставило ее полностью переосмыслить себя. В 26 лет Ксения раздает нищим все свое имущество, дом дарит своей знакомой, а сама уходит жить на улицу, одевшись в костюм мужа и говоря всем, что Андрей Феодорович не умер, умерла только его жена Ксения. Родные посчитали Ксению сошедшей с ума от горя, но после беседы с ней начальства ее мужа ее посчитали здоровой. Со временем костюм мужа изнашивался, и Ксения начала ходить в жалких лохмотьях. Люди, видя эту нищету, старались помочь одеждой, подавали милостыню, но Ксения все отдавала беднякам, а сама ходила постоянно в зленой юбке и красной кофте, или наоборот. Ночью блаженная уходила в поле и молилась под открытым небом в

любое время года. Целых 45 лет после смерти мужа Ксения просуществовала таким образом [Худошин 2001: 8-31].

Вадим Леванов, как мы уже отмечали, обращается не к собственно биографии, а к житию. К религиозной традиции отсылает уже структура пьесы, которая состоит из 16 клейм. Клейма – «в русской иконописи небольшие композиции с сюжетом из жития того святого, кому посвящена икона, располагающиеся вокруг центрального изображения – средника» [см.: Леванов]. Можно понять, что жизнь Ксении будет изображена фрагментарно, автор стремится показать самые важные моменты судьбы святой, необходимые для раскрытия его художественной концепции.

Сюжет пьесы начинается именно со смерти горячо любимого мужа блаженной, с этого момента Ксения встанет на трудный путь к святости. Женщина гибнет от горя, вызванного утратой, и воскресает, называясь именем мужа. Блаженная переживает духовное перерождение, для нее нет больше ничего ценного в этом мире, т. к. она лишилась самого дорогого. Отметим, однако, что – при всем сходстве с житием Ксении – здесь есть и расхождение: так, в пьесе говорится, что Андрей Феодорович умер без покаяния, а в житии указывается, что перед смертью он смог причаститься и исповедоваться, а также завещал жене служить Богу всю жизнь.

В клейме «Катя» мы внезапно узнаем, что у Андрея Феодоровича была любовница, девушка, которая и после смерти возлюбленного не перестала его любить (в житии подобного мы не встретим). Эпизод с Катей становится переломным. Рассмотрим подробнее данное клеймо. Можно представить, что чувствует Ксения: любимый ею человек на самом деле все это время не любил ее, а только жалел, значит, ее подвиг был напрасен?.. За все время длинного монолога Кати она лишь один раз произносит: «Андрей Феодорович?..». В этой фразе она вся на мгновение отделяется от образа мужа, вновь становится Ксенией, которая его любила.

Но после рассказа Кати о том, как она желала смерти блаженной, как хотела ее сгубить, и как муж не позволил ей этого сделать, Ксения приходит в себя, смиряется с утратой и продолжает нести свой крест. Она вновь (словно второй раз переродилась) говорит: он не умер. Это искушение, выпавшее на долю

Ксении, окончательно отрезает ее от мира и превозносит над бытом и плотью.

Удивительно, что после окончательного преображения Ксении, Катя верит, что перед ней ее Андрей Феодорович! Ксения, приняв имя мужа, должна идти до конца, поэтому она говорит Кате, что любит ее, потому что знает, что муж ее сказал бы именно так.

До настоящего момента Ксения считалась сумасшедшей, была презираемой всеми людьми, только инвалид и слепой не гнали ее и не бранили, она была равна с ними. После данного клейма отношение к блаженной меняется, начинается путешествие Ксении по самым разным социальным сферам. Возникает поэт Третьяковский, который исповедуется перед Ксенией (сфера литературы). Не зря клеймо, где Ксения встречается с Третьяковским, называется «Мертвый поэт»: на момент встречи поэт уже духовно мертв, поэтому смысла продолжать жить для него нет, он хочет покончить жизнь самоубийством, однако Ксения мешает ему это сделать. Третьяковский – человек, потерявший все: славу, богатство, связи, а главное – он живет без Христа. После идут рабочие (сфера рабочих), сумасшедший барин Салтыков, искушающий святую (сфера господ), наказываются поп с попадьей (сфера религиозная: лицемеры), блаженная (сфера религиозная: блаженные), купцы (сфера торговли), весь народ (сфера народная). Именно после этой сцены все персонажи принимают Ксению, стремятся к ней, она начинает кардинально менять жизни окружающих ее людей. Смиряться со своей судьбой, принимая участь, выпавшую на ее долю, святая утверждает в своем чувстве, в клейме показано торжество любви.

Подвиг любви, совершаемый Ксенией, спасает ее мужа от ада, ведь, умерев без покаяния, ее муж был обречен на вечные мучения. Она любила его больше, чем жизнь – на этом и делает акцент Леванов в своей пьесе. И в клейме «Муж», где происходит встреча блаженной с умершим мужем, мы понимаем, ради чего Левановым был введен дополнительный сюжет, отступающий от жития. Ксения совершила великий подвиг любви, а любовь сильнее смерти, поэтому блаженная наследует жизнь вечную.

Структура пьесы осложнена молитвами: перед текстом кондак, в середине пьесы средник «Молитва Богородице бла-

женной Ксении» и в конце тропарь. Кондак («краткая песнь во славу Спасителя, Богородицы или святого» [см.: Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля]) в начале произведения показывает блаженную заступницу исключительно города Петербурга. В уже рассмотренном клейме «Катя» святая преодолевает человеческие чувства в себе: обиду, ревность, злость, желание отомстить, становится «настоящей» святой. Не зря после возникает молитва – Богородице. Здесь блаженная молится о всех христианах Марии, просит о заступничестве и избавлении от всякого зла. В заглавии молитвы указано, что это средник – «средняя основная сюжетная часть иконы с клеймами» [см.: Словарь иконописных терминов], что акцентирует важность и эпизода, и молитвы. Ксения просит обо всех, для нее не имеет значения, плохой человек или хороший, своим подвигом она доказала свою преданность любви к мужу, Богу и всему человечеству, а это значит, что она может попросить о каждом. Завершается пьеса тропарем – «церковной песней в честь какого-нибудь праздника или святого» [см.: Толковый словарь Т. Ф. Ефремовой], в котором воспеваются деяния святой. Любой человек, поющий тропарь, может быть услышанным Ксенией.

Пьеса Леванова снабжена также прологом и эпилогом, где показаны посмертные деяния Ксении, причем и в том, и в другом случае перед нами эпизоды, изображающие войну. Обе истории опираются на реальные случаи. Драматург показывает, что и в наше время Ксения не забывает о людях. Данные эпизоды значимы еще и потому, что помогают выстроить легенду о Ксении.

Через всю пьесу Леванова проходит мотив хриstopодобия: это и искушение Ксении Салтыковым, и ее подвиг и страдания во имя любви к мужу и всему человечеству. Цвета одежды Ксении также имеют символическое значение – ходит она в красном и зеленом; зеленый цвет ассоциируется с Крестом Господним, красный напоминает о крови Христа, пролитой ради спасения человечества.

Для того чтобы показать любовную линию и сделать ее центральной, автор создает дополнительный сюжет. Если в житии акцентировано внимание на подвиге Ксении, ее преображении во имя Бога, а не на подвиге любви, то у Вадима Леванова возникают клейма, отходящие от жития, в которых он изображает

Ксению безмерно любящей женщиной. «Петербургская сторона», «Катя», «Мертвый поэт», «Искус», «Муж», «Марфуша», «Успение» – эпизоды, выдуманные Левановым. Остальные либо взяты из жития, либо иллюстрируют некоторые факты из него, как, например, эпизод «Соглядатаи», который в житии не упомянут, но сказано, что люди приезжали посмотреть на Ксению.

Эпизоды, придуманные и додуманные Левановым, условно можно разделить на два вида: первые посвящены подвигу великой любви, вторые отображают духовный путь Ксении, ее взаимодействие с обществом и отношение людей к святой. Эти клейма необходимы для развития концепции Леванова. Так Леванов рисует подвиг любви, а также показывает трудный путь от юродства до святости, наделяя скупой житийный сюжет психологизмом, проявляющимся в некоторых моментах, когда нам удается увидеть внутренние процессы, душевное движение.

В пьесе есть два эпизода, где Ксения вообще не появляется: клейма «Соглядатаи» и «Подкидыш». Первое клеймо стоит в структуре пьесы перед кульминацией (клеймо «Катя»), второе – перед развязкой (клеймо «Успение» – смерть Ксении). В них мы слышим других людей, дается их отношение к Ксении. Данные эпизоды можно назвать ключевыми в плане изменения отношения общества к блаженной.

Леванов позволяет себе свободно обращаться с неточным, отрывочным текстом жития, основанном на народных преданиях, и включает в свою пьесу клейма, отходящие от первоисточника. Он освещает жизнь Ксении только в необходимых ему моментах, как бы вырывая отдельные события из потока времени, поэтому структура пьесы фрагментарна. В то же время эта фрагментарная структура создает «стереоскопический эффект»: монтируясь между собой, клеймы-фрагменты предлагают несколько траекторий интерпретации образа Ксении: как мучающегося и живого человека, как бесконечно любящей женщины, совершившей подвиг истинной любви, как блаженной – заступницы всех просящих.

### **Литература**

1. *Громова М. И.* Русская драматургия конца XX–XXI века: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 368 с.

2. *Дурненков В. Е.* Памяти Вадима Леванова [Электронный ресурс]. – URL: <http://seance.ru/blog/vadim-levanov>.

3. *Леванов В.* Святая блаженная Ксения Петербургская в жизни [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2007/10/le6.html>.

4. *Словарь* иконописных терминов [Электронный ресурс]. – URL: <http://pravicon.com/text-24>.

5. *Толковый* словарь живого великорусского языка Владимира Даля [Электронный ресурс]. – URL: <https://gufo.me/dict/da>.

6. *Толковый* словарь Т. Ф. Ефремовой [Электронный ресурс]. – URL: <http://efremova-online.ru>.

7. *Худошин А.* Житие святой блаженной Ксении Петербургской и ее чудотворения XVIII-XXI вв. – М.: Благовест, 2001. – 224 с.

**Наговицына А. В. (Екатеринбург, УРГПУ)**

*Учебник в процессе обучения лексике русского языка  
в аспекте изучения РКИ на элементарном уровне*

**Аннотация.** В статье рассмотрены различные подходы и методы преподавания русского языка в аспекте изучения РКИ и обучения лексики РКИ на элементарном уровне. Рассмотрены основные уровни владения русским языком как иностранным, представленные в Государственном стандарте по РКИ, и определен тематический минимум изучения лексики на элементарном уровне. Проанализированы учебники РКИ и выявлены наиболее распространенные подходы, используемые в построении заданий в учебниках.

**Ключевые слова:** лексика русского языка, учебники, русский как иностранный, элементарный уровень, методика преподавания русского языка.

**Nagovitsyna A. V. (Yekaterinburg, USPU)**

*Textbook in the process of teaching the vocabulary  
of the Russian language in the aspect of studying RAF  
at the elementary level*

**Abstract.** The article considers various approaches and methods of teaching the Russian language in the aspect of studying RAF and teaching the vocabulary of RAF at an elementary level. We considered the main levels of Russian as a foreign language that are presented in the State Standard of RAF, and the thematic minimum of studying vocabulary at an elementary level is determined. The textbooks of RAF have been analyzed and the most common approaches that are used in exercise formation in textbooks have been identified.

**Keywords:** Russian language vocabulary, textbooks, Russian as a foreign language, elementary level, methods of teaching Russian language.

В настоящее время авторитет русского языка в мире по-прежнему высок. Знание русского языка обеспечивает каждому человеку возможность общения с людьми других национальностей и открывает новые перспективы международного и международного сотрудничества.

Понятие русский язык как иностранный (РКИ) в качестве термина стало использоваться во 2-ой половине XX в. в связи с широким развитием практики обучения иностранных учащихся [цит. по Лысаковой 2004: 4].

В современной методике существуют разные подходы к изучению русского как иностранного. Подход к обучению – это реализация ведущей, доминирующей идеи обучения на практике в виде определенной стратегии обучения [Вятютнев 1984]. Ученые выделяют такие подходы, как личностно-ориентированный/индивидуальный, ситуативно-тематический, коммуникативный, лексический и другие. Анализируя каждый из подходов, мы пришли к выводу, что самым эффективным подходом является коммуникативный, поскольку более действенным способом является изучение языка в его неразрывной связи с реальной коммуникативной ситуацией. На элементарном уровне при коммуникативном подходе уделяется особое внимание изучению как лексики, так и грамматике, поэтому данный метод является эффективным для изучения языка, начиная с нулевого уровня и заканчивая тем уровнем знаний, который предусмотрен требованиями, обозначенными в Государственном стандарте по РКИ для элементарного уровня.

При обучении лексике в аспекте изучения РКИ необходимо следовать принципу наглядности, структурировать информацию тематически и использовать изученную лексику в разговорной речи. Все это позволит иностранному учащемуся в совершенстве выучить предложенный материал и преодолеть языковой барьер.

На наш взгляд, наиболее действенным подходом к преподаванию лексики РКИ является «фреймовый» подход. Сущность данного подхода к организации знаний заключается в смысловой компрессии учебного материала и овладении способами представления сжатой информации в виде моделей и схем. Главное отличие фрейма от обычной схемы – то, что фрейм всегда предполагает выбор, поэтому фреймовую схему-опору мож-

но квалифицировать одновременно и как форму, и как метод, и как средство обучения [Лукьяненко 2015: 74].

По Л. С. Крючковой, в современной методике обычно выделяют начальный, средний и продвинутый этапы обучения. Кроме этого выделены и сертифицированы уровни владения языком. Согласно принятой в России концепции выделяются пять уровней (начальный, средний, продвинутый, профессиональный, уровень совершенного и безупречного владения языком) [Крючкова 2012: 27-28].

На наш взгляд, классификация, представленная Т. Е. Владимировой в Государственном стандарте, является более приемлемой, так как она соответствует европейской структуре языкового тестирования ALTE (базовый уровень, первый, второй, третий и четвертый сертификационные уровни) [Владимирова 2001: 5].

На элементарном уровне иностранец должен уметь реализовывать общение на социально-бытовые темы, знать лексику, которая представлена в тематическом минимуме Государственного стандарта.

Основной состав активного словаря элементарного уровня обслуживает бытовую, учебную и социально-культурную сферы общения [Владимирова 2001: 8].

Одним из основных средств обучения русскому языку как иностранному является учебник. Учебники должны содержать разнообразные упражнения, направленные на развитие различных речевых навыков. Многие методисты предъявляют разные требования к учебникам, но все они сходятся в том, что в каждом учебнике должна присутствовать коммуникативная составляющая, которая способствует формированию коммуникативной компетенции.

Нами были проанализированы следующие учебники по лексике русского языка как иностранного: «Русский язык. Краткий лексико-грамматический курс для начинающих» (С. А. Хавроина, Л. А. Харламова – 2000), «Дорога в Россию» (В. Е. Антонова, М. М. Нахабина, М. В. Сафронова, А. А. Толстых – 2010), «Поехали!» (С. Чернышов – 2009).

Параметры анализа учебников:

1. Соответствие тематическому минимуму, так как каждому уровню свойственны определенные темы. Например, на элементарном уровне даны такие темы социально-бытовой направлен-

ности, которые обеспечивают лексический минимум, необходимый для жизни в иноязычной среде, а также достаточно легки и понятны иностранным студентам.

2. Ориентированность. Содержание учебника РКИ также должно определяться его адресатом: так, учебники, рассчитанные на азиатских обучающихся, отличаются от материалов, адресованных европейцам.

3. Принцип построения упражнений отражает взаимосвязь всех видов речевой деятельности при естественном общении и наделяет учебник универсальностью, которая подкреплена модульной организацией учебного материала.

4. Соответствие грамматическим требованиям, предъявляемым содержанием государственного стандарта на элементарном уровне владения РКИ.

5. Коммуникативная составляющая является определяющей, так как в изучении любого языка необходима и первостепенна языковая практика. Коммуникативные задачи, которые учащимся приходится решать в повседневном общении, вносят в учебный процесс элемент естественного общения.

6. Этический аспект материалов важен тем, что учебник не должен содержать такого материала, который мог бы оскорбить кого-либо, не должен содержать слова или фразы, которые противоречат нормам морали. Также важно соответствие материалов учебника принципам исторической и культурологической достоверности страны изучаемого языка – в нашем случае России (отбор фактов истории, культурных традиций и т. п.).

7. Особенности. Каждый учебник уникален, у каждого свои интересные стороны, которые могут привлечь внимание преподавателя при выборе учебника.

Проанализировав учебники, мы пришли к следующим выводам:

1. «Русский язык. Краткий лексико-грамматический курс для начинающих» – учебник предназначен для лиц, начинающих изучать русский язык с нулевого уровня. Книга включает языковой минимум, необходимый и достаточный для формирования первичных речевых умений. В процессе работы по данному пособию учащиеся научатся вести диалоги социально-бытовой направленности, рассказывать о себе, о семье, о друзьях, о работе, понимать на слух и читать небольшие тексты на эти темы.

Данный курс может стать основой для дальнейшего изучения русского языка, развития и совершенствования речевых умений на более сложном лексико-грамматическом материале.

2. «Дорога в Россию» – учебник предназначен для лиц, начинающих изучать русский язык. Параграфы, «уроки» построены так, чтобы иностранным студентам было легче воспринимать представленную информацию. Авторы представляют множество примеров и упражнений, позволяющих формировать устные и письменные навыки в соответствии с требованиями Государственного стандарта.

3. «Поехали!» – учебник предназначен для иностранцев, начинающих изучать русский язык как иностранный; ориентирован на требования Государственного стандарта. Учебник обеспечивает быстрое освоение разных аспектов языка и видов речевой деятельности.

Таким образом, данные учебники подходят для изучения русского как иностранного на элементарном уровне. При выборе учебника преподавателю нужно учитывать ориентированность данных учебников и личные представления о процессе обучения. Принципиальное отличие данных учебников в том, что каждый уникален по-своему. Например, часть заданий в учебнике «Русский язык. Краткий лексико-грамматический курс для начинающих» дублируется на английском языке; в учебнике «Дорога в Россию» после каждого урока дается домашнее задание с несколькими дополнительными заданиями по пройденному материалу; а в учебнике «Поехали!» в конце представлен словарь, который включает в себя перевод на английский, французский и немецкий языки.

Подводя итог, можно сказать, что обучение лексике русского языка как иностранного в аспекте изучения РКИ является важнейшей составляющей изучения самого языка. Так как именно лексический навык входит в состав речевых умений аудирования, говорения, чтения и письма и является основой коммуникации.

### **Литература**

1. *Лысакова И. П.* Русский язык как иностранный. Методика обучения русскому языку. – М., 2004.

2. *Вятютнев М.* Методы обучения и теория учебника. – М.: Рус. яз., 1984.

3. *Лукьяненко И.* Фреймовый подход к обучению лексике на уроке РКИ // Журнал Слово.ру: Балтийский акцент. – 2015.
4. *Крючкова Л. С.* Практическая методика обучения русскому языку как иностранному: учеб. пособие / Л. С. Крючкова, Н. В. Мощинская. – М., 2012.
5. *Государственный стандарт по русскому языку как иностранному. Элементарный уровень* / Т. Е. Владимирова [и др.]. – 2е изд., испр. и доп. – М.–СПб.: Златоуст, 2001. – 28 с.
6. *Хавронина С. А., Харламова Л. А.* Русский язык. Краткий лексико-грамматический курс для начинающих. – 2000.
7. *Антонова В. Е., Нахабина М. М., Сафронова М. В., Толстых А. А.* Дорога в Россию. Учебник русского языка (элементарный уровень). – 2010.
8. *Чернышов С.* Поехали! Русский язык для взрослых. Начальный курс. – СПб.: Златоуст, 2009. – 280 с.

УДК 821.161.1-1(Есенин С.)

**Овчинникова Е. Э. (Екатеринбург, УрГПУ)**

*Мотив странничества в лирике Сергея Есенина  
1917-1923 гг.*

**Аннотация.** Данная статья посвящена исследованию мотива странничества 1917-1923 гг. в лирике С. А. Есенина. На материале стихотворений, созданных поэтом в этот период, анализируются приемы создания образа странника, варьирование его образа, что позволяет лучше понять характер лирического героя С. А. Есенина, особенности его поэтического мира и мировоззрения поэта 1917-1923 гг.

**Ключевые слова:** литературные мотивы, поэтические образы, лирические жанры, лирические герои, странничество, странники, русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество.

**Ovchinnikova E. E. (Yekaterinburg, USPU)**

*The motive of the wandering in last lyrics of Sergey Esenin*

**Abstract.** This article is devoted to a research of motive of wandering during in 1917-1923 of creativity of S. A. Yesenin. On material of the poems created by the poet in this period are analyzed methods of creation of an image of the wanderer, a variation of his image are analyzed that allows to understand better character of the lyrical hero of S. A. Yesenin, feature of his poetic world and outlook of the poet in 1917-1923.

**Keywords:** literary motifs, poetic images, lyrical genres, lyrical heroes, wandering, wanderers, Russian poetry, Russian poets, poetic creativity.

Феномен странничества в русской культуре и литературе занимает одно из ключевых мест. Странник – это уникальный человек, решившийся в скитаниях обрести свою форму жизни, понимаемой как вечный поиск Бога.

На протяжении всего творчества С. Есенина звучит мотив странничества в разных его вариациях: с первого сборника стихотворений поэта «Радуница», где героем является паломник, юродивый или пришедший на землю Иисус до поздней лирики, где лирическим героем становится биографический автор, скитающийся, «таскающийся» по чужим землям в надежде вернуться на родную землю. Мы попытаемся проследить за развитием мотива странничества в послереволюционной лирике Есенина, в переломный период, когда С. А. Есенин переживает за судьбу своей страны, своей «голубой Руси» в связи с революцией и теми политическими и социальными именениями, которые произошли в это время.

В 1917-1923 гг. в творчестве С. А. Есенина не так ярко представлен мотив религиозного странничества, и образ странника появляется достаточно редко по сравнению с ранним творчеством, где еще сильно влияние на поэта деревни и ее христианских традиций. Но он важен для нас, так как именно в этот период происходит одна из важных трансформаций героя-странника и самого мотива странничества в творчестве С. А. Есенина: мы видим переход от странничества религиозного, богомольного к странничеству вынужденному, похожему на изгнание, а позднее – к философскому осмыслению его.

Поэт все реже обращается к образам богомольцев, юродивых, Иисуса в роли бедняка-странника – их сменяет бродяга, скиталец, пилигрим; все чаще в стихотворениях появляются меты автобиографизма.

Вторая книга стихотворений С. А. Есенина «Голубень», впервые вышла в свет в 1918 г., уже после Февральской революции, хотя «набиралась же она еще в 1916 г...» [Ходачевич 1997: 130]. Сборник состоит из трех частей: «Голубень», «Под отчим кровом» и «Златой посев».

В это время в сознании поэта еще сильны евангельские образы, которые настойчиво появляются во многих стихотворениях. Одно из таких стихотворений – «В лунном кружеве украдкой...» (входит в первую часть сборника), где появляется образ Марии Магдалины, которая взяла на себя подвиг служения Богу и людям в гармонии:

В лунном кружеве украдкой  
Ловит призраки долина.  
На божнице за лампадкой  
Улыбнулась Магдалина. (I, 85)

И при нарушении гармоничного течения жизни героиня страдает:

Смерть в потемках точит бритву...  
Вон уж плачет Магдалина. (I, 85)

Святая готова отдать свою жизнь на служение не только Иисусу Христу, но и взять под свое покровительство тех, кто отрекся от мира и дома и находится в скитаниях:

Помяни мою молитву  
Тот, кто ходит по долинам. (I, 85)

Поэтому в образе странника здесь может выступить как сам Иисус Христос, который, со своими апостолами является первым, изначальным странником и богомольцем, так и абстрактный паломник, скитающийся по чужим землям.

К 1917 г. С. А. Есенин отказывается от религиозного странничества в стихотворениях и пишет «О Русь, взмахни крылами...». Первоначально стихотворение было опубликовано под заглавием «Николаю Клюеву», но из-за разногласия между поэтами, оно появляется в сборнике «Голубень» 1918 г. с другим названием.

Стихотворение было связано с рефлексией поэта по поводу Февральской революции 1917 г. и последующих изменений в стране, «самоистреблением народа в гражданскую войну, обманутыми надеждами, явлением новых хозяев жизни» [Лейдерман 2007: 51]:

О Русь, взмахни крылами,  
Поставь иную крепь!  
С иными именами  
Встает иная степь. (I, 91)

Несмотря на это, в стихотворении появляется мотив странничества в образах Алексея Кольцова и Николая Клюева, а также самого лирического героя. Первым появляется Алексей Васильевич Кольцов, предстающий в образе молодого путника-пастуха, окруженного странническими атрибутами.

Его платье непритязательно – это ряднина, то есть одежда из грубой холстины, выделяваемой из пеньки, которая употребля-

ется преимущественно на мешки и веретья, а рацион скуп – лишь «краюха хлеба»:

По голубой долине,  
Меж телок и коров,  
Идет в золотой ряднине  
Твой Алексей Кольцов.  
В руках – краюха хлеба,  
Уста – вишневый сок.

И вызвездило небо  
Пастушеский рожок. (I, 91)

Далее поэт обращается к образу Николая Алексеевича Клюева, называя его средним братом А. Кольцова:

За ним, с снегов и ветра,  
Из монастырских врат,  
Идет, одетый светом,  
Его середний брат. (I, 91)

Более того, С. А. Есенин обыгрывает некоторые факты его биографии: место рождения (Русский Север), религиозность Н. Клюева (вера для него очень важна) и посвящает несколько строк его странничеству: «От Вытегры до Шуи / Он избраздил весь край...» (I, 91) и:

Монашья мудр и ласков,  
Он весь в резьбе молвы,  
И тихо сходит пасха  
С бескудрой головы. (I, 91)

Еще один герой стихотворения – автобиографический лирический герой, сам «кудрявый и веселый» Сергей Есенин. Хотя поэты разделены во времени, создается ощущение, что они идут друг за другом, представляя преемственность поколений, единую крестьянскую традицию, но в своем поведении, в своих высказываниях лирический герой бросает вызов традиции:

А там, за взгорьем смелым,  
Иду, тропу тая,  
Кудрявый и веселый  
Такой разбойный я. (I, 92)

После набожных, аскетичных странников появляется бродяга и хулиган. В этих строках проявляется новая для поэта оппозиция. Если раньше есенинский странник занимался богоискани-

ем, то теперь в образе хулигана проявляется богоборчество: «Но даже с тайного бога / Веду я тайно спор» (I, 91), а цель странничества – вести за собой «войско» новых поэтов: «За мной незримым роем / Идет кольцо других» (I, 91) и «С иными именами / Встает иная степь» (I, 93).

Более того, поэт считает, что с него должен начаться новый виток литературного творчества. Он провозглашает манифест против современных ему писателей, и «не находит места ни Белому, ни Блоку, да и Клюев оставлен в прошлом, рядом с его «старшим братом» Кольцовым» [Лекманов 2018]. Есенин не собирается выступать открыто, но его творчество помогает, «тропу тая», высказывать свои идеи.

Еще одно важное для понимания лирического героя С. А. Есенина этого периода стихотворение – «Серебристая дорога», которое было впервые опубликовано в 1918 г. Лирический герой стихотворения обращается к манящей его дороге, олицетворяя ее, и восхищается родной природой, что свойственно всей лирике С. А. Есенина:

Серебристая дорога,  
Ты зовёшь меня куда?  
Свечкой чисточетверговой  
Над тобой горит звезда. (I, 100)

В этой же строфе поэт обращается к образу чисточетверговой свечи и звезды, которые в сочетании с мотивом дороги становятся символом человеческой жизни, путеводной нитью, безопасностью, божественным светом, верой и т. д. Свеча, зажженная в храме в день Великого четверга, способна защитить от любых бед и помочь не сойти с верного пути.

Образ дороги персонифицируется в стихотворении. С. А. Есенин олицетворяет ее, обращается просьбами, просит помощи: «Грусть ты или радость теплишь?», «Помоги мне сердцем вешним», «Дай ты мне зарю на дровни, / Ветку вербы на узду».

В стихотворении проявились частое для поэта настроение тоски и безысходности, в то же время ощущается вера в лучшее будущее. Несмотря на то, что на дороге еще лежит «жесткий снег», скоро наступит новый день, наступит весна, новая жизнь в образе зари – это и есть путь, который приведет его к спокой-

ствию и умиротворению: «Может быть, к вратам Господним / Сам себя я приведу» (I, 100).

Это стихотворение противостоит предыдущему: если в первом лирический герой настроен решительно и даже готов вести за собой армию единомышленников, то здесь чувствуется настроение светлой печали и тоски.

Последнее стихотворение большого сборника «Голубень», где появляется мотив странника – «Там, где вечно дремлет тайна...». Но здесь мы уже не видим благочестивых скитаний богомольца, мотив трансформируется в один из вариантов его позднего осмысления С. А. Есениным, когда человек рассматривается как временно пребывающий на этой земле: «Только гость я, гость случайный / На горах твоих, земля» (I, 86).

Лирический герой чувствует предопределенность, видит свое будущее, новый путь, который уготовлен ему судьбой. Именно в этот период в творчестве С. А. Есенина «формируется жизнетворческий сюжет о пути поэта к «прекрасной, но нездешней, неразгаданной земле» [Снегина 2017: 182]: «Новый путь мне уготован / От захода на восток» (I, 86). Этот путь, безусловно, духовен и жертвенен, а пройдя его, лирический герой попадет в «пространство абсолютной духовной реальности» [Снегина 2017: 185].

Но в сознании героя возникают сомнения в том, какой след он может оставить после себя. Его завещание – это забвение: после ухода героя из этого мира, о нем никто не вспомнит, все, что ему остается – «Возлететь в немую тьму»:

Суждено мне изначально  
Возлететь в немую тьму  
Ничего я в час прощальный  
Не оставлю никому. (I, 86)

Подобная тематика стихотворений свойственна для С. А. Есенина 1924-1925 г. Поэт не раз обращается к теме предназначения поэта и поэзии в более позднем творчестве («Мой путь», «Быть поэтом – это значит то же...» и др.). Но значимость этого стихотворения в том, что еще молодой, двадцатидвухлетний поэт (стихотворение написано в 1917 г.) уже обращается к философскому осмыслению предопределенности судьбы и смыслу пребывания человека на земле.

Два важных для понимания мироощущения поэта стихотворения входят в небольшой сборник «Трерядница» (1920 г.) – это «Устал я жить в родном краю...» и «Я покинул родимый дом...».

Трерядница – это икона, состоящая из трех элементов, триптих, изображающие чаще всего житие святых, но если посмотреть на нее под другим углом, то «изображение причудливо меняется, иногда выявляя новые лики святых. Икона, несущая в себе тайну» [Трубникова 2016: 135]. Именно в этом сборнике отразилось осознание С. А. Есениным всего грядущего. «Открылось все главное, что будет: конец его близок, предаст его любимый друг, единственная женщина прогонит от порога, бесприютным странником будет жить на Руси любимой» [Трубникова 2016: 135].

Именно такое умонастроение поэта отразилось в стихотворении «Устал я жить в родном краю...». Несмотря на то, что написано оно в 1916 г., уже в первых строках отразилась измученность лирического героя (а лучше будет сказать биографического автора) от жизни. Уже в первой строфе появляется мотив странничества в форме скитальчества, бродяжничества:

Устал я жить в родном краю  
В тоске по гречневым просторам,  
Покину хижину свою,  
Уйду бродягою и вором. (I, 109)

Здесь и предательство друга: «И друг любимый на меня / Наточит нож за голенище», и расставание с любимой женщиной: «И та, чье имя берегу, / Меня прогонит от порога», и неспособность принять все горести судьбы: «На рукаве своем повешусь» сплетаются с жизнерадостными природными пейзажами: «белым кудрям дня», «Весной и солнцем на лугу / Обвита желтая дорога», «зеленый вечер».

Лирический герой С. А. Есенина, всегда близкий с природой, знает, что лишь природа сможет оплакать его, но установленный миропорядок не изменится и течение жизни не остановится с его смертью:

Седые вербы у плетня  
Нежнее головы наклонят.  
И необмытого меня  
Под лай собачий похоронят.

А месяц будет плыть и плыть,  
Роня весла по озерам,  
И Русь все так же будет жить,  
Плясать и плакать у забора. (I, 109)

С. А. Есенин многократно раскаивался в том, что уехал из родных рязанских земель, поэтому для нас очень важно стихотворение «Я покинул родимый дом...» (1918 г.), где появляются характерные уже для позднего творчества С. А. Есенина мотивы разлуки лирического героя с домом и родителями, одиночества, неприкаянности в этом мире: «Я покинул родимый дом, / Голубую оставил Русь» (I, 111).

Соединенные с мотивом странничества, они все чаще фигурируют в стихотворениях С. А. Есенина: «Я не скоро, не скоро вернусь! / Долго петь и звенеть пурге...».

Несмотря на изменения в стране и изменение мироощущение самого поэта, где все чаще появляются темные оттенки, Русь все так же сохраняет иконную цветопись: «голубую», «золотую», «яблоневый цвет» (белый).

Поэт сравнивает себя с кленом, как с символом старой, дореволюционной России, С. А. Есенин – поэт и защитник деревни, «голубой Руси»:

Стережет голубую Русь  
Старый клен на одной ноге.  
И я знаю, есть радость в нем  
Тем, кто листьев целует дождь,  
Оттого, что тот старый клен  
Головой на меня похож. (I, 111)

Таким образом, если к началу этого периода (1917 г.) в творчестве С. А. Есенина еще появляются евангельские мотивы, в стихотворениях можно встретить элементы религиозного странничества или даже образ Иисуса Христа, то со временем, к позднему творчеству (1924-1925 гг.), на его смену приходит трансформированный мотив странничества в форме бродяжничества, скитальчества, с ним связаны мотивы одиночества и смерти. Поэт начинает задаваться философскими вопросами предназначения человека на этой земле и скоротечности его жизни.

## Литература

1. *Ходасевич В. Ф.* Собрание соч.: в 4 т. – М.: Согласие, 1997. – Т. 4. – С. 130.
2. *Лейдерман Н. Л.* Сергей Есенин. Метаморфозы художественного сознания. Монографический очерк. – Е.: УрГПУ, 2007. – С. 125.
3. *Лекманов О. А., Свердлов М. И.* Сергей Есенин Биография [Электронный ресурс]. – 2018. – 608 с. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=229593&p=31> (дата обращения: 14.04.2018).
4. *Снегина С. А.* Образ пути в творчестве С. А. Есенина и А. А. Блока: ранняя лирика // Научный диалог. – 2017. – № 10. – С. 179-187.
5. *Трубникова Т. Ю.* Танец и слово. Историю любви Айседоры Дункан и Сергея Есенина. – М.: Рипол Классик, 2016. – 576 с.
6. *Есенин А. С.* Собрание сочинений: в 2 т. Стихотворения. Поэмы // Слово о поэте Ю. В. Бондарева / сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Л. Прокушева. – М.: Сов. Россия: Современник, 1990. – Т. 1. – 480 с.

**Панарина И. С. (Екатеринбург, УрГПУ)**

*Проблема «отмщения» в «Анне Карениной» Л. Н. Толстого:  
еще раз о смысле эпитафия к роману*

**Аннотация.** Статья посвящена спорным трактовкам эпитафия к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (1873-1877) «Мне отмщение, и Аз воздам». Говорится о трех основных подходах, сложившихся в критике и литературоведении, к решению вопроса о соотносительности эпитафия с целым романом: противоречит смыслу романа (М. А. Алданов, Н. К. Арденс, В. И. Кулешов); связан только с одной сюжетной линией романа – либо Левина, либо, чаще, Анны (Лев Шестов, Вяч. Иванов, Б. М. Эйхенбаум); относится ко всему роману (Б. И. Бурсов). Утверждается несомненная отнесенность эпитафия ко всему роману. Рассматриваются различные интерпретации смысла эпитафия – от современных Толстому объяснений (М. С. Громека, Н. А. Некрасов, М. С. Сухотин, А. А. Фет, Т. Манн) до толкований исследователей как советского (В. В. Ермилов, Б. М. Эйхенбаум, Б. И. Бурсов, Э. Г. Бабаев и др.), так и современного (А. М. Ранчин, И. Б. Мардов, В. И. Захаров, В. Г. Андреева и др.) периодов. Делается аргументированный вывод о невозможности какого-либо однозначно категоричного прочтения эпитафия как не отвечающего сложному нравственно-философскому содержанию романа Толстого.

**Ключевые слова:** эпитафии, романы, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

**Panarina I. S. (Yekaterinburg, USPU)**

*The problem of «revenge» in «Anna Karenina» by L. N. Tolstoy:  
once again about the meaning of the epigraph to the novel*

**Abstract.** The article is devoted to the controversial interpretations of the epigraph to the novel by L. N. Tolstoy «Anna Karenina»

(1873-1877) «Revenge is mine, and I'll repay». It is told about three main approaches which developed in criticism and literary criticism to the solution of a question of correlation of the epigraph with whole the novel: contradicts sense of the novel (M. A. Aldanov, N. K. Ardens, V. I. Kuleshov); it is connected only with one subject line of the novel – or Levina, or, more often, Anna (Lev Shestov, Vyach. Ivanov, B. M. Eykhenbaum); treats all novel (B. I. Bursov). The undoubted relation of the epigraph to the whole novel is affirmed. Various interpretations of the meaning of the epigraph – from modern explanations for Tolstoy (M. S. Gromeka, N. A. Nekrasov, M. S. Sukhotin, A. A. Fet, T. Mann) to interpretations of Soviet researchers (V. V. Yermilov, B. M. Eykhenbaum, B. I. Bursov, E. G. Babayev, etc.), and modern (A. M. Ranchin, I. B. Mardov, V. I. Zakharov, V. G. Andreyeva, etc.) periods are considered. The reasoned conclusion is made about the impossibility of any unambiguously categorical reading of the epigraph as not corresponding to the complex moral and philosophical content of Tolstoy's novel.

**Keywords:** epigraphs, novels, Russian literature, Russian writers, literary work.

Творчество Л. Н. Толстого, который всегда живо и мгновенно реагировал на события, происходившие в России и за её пределами, является своеобразным отражением современной ему действительности. Даже небольшое, казалось бы, частное событие могло подтолкнуть писателя на создание произведения, звучного по поднимаемым в нем вопросам эпохе. В «Анне Карениной» нет масштабных исторических событий («замысел такой частный»), но в романе ставятся вопросы, волновавшие русское общество 1870-х годов. Недаром толки о романе Толстого сливались со злободневными политическими известиями, а одна из заметок Ф. М. Достоевского в его «Дневнике писателя», затрагивающая «Анну Каренину», называлась «Злоба дня» [См.: Достоевский 1995, XIV: 62-65].

«Анна Каренина» является одним из самых читаемых романов в мире. О. В. Сливичкая отмечает: «“Анна Каренина” как бы рассчитана на то, что суждения о ней могут быть и должны быть весьма разнообразны. Таково её органическое свойство. Сама художественная ткань романа провоцирует эффект многознач-

ности» [Сливицкая 1990: 34]. Споры в исследовательских кругах не умолкают и по сей день. Это связано со сложной архитектурой романа, которой сам Л. Н. Толстой очень гордился, и нравственно-философской проблематикой произведения.

Особого внимания заслуживает эпиграф «Мне отмщение, и Аз воздам», взятый автором из послания апостола Павла к Римлянам (гл. 12, ст. 19). Множественность точек зрения на смысл эпиграфа можно объяснить тем, что сам Л. Н. Толстой не предложил однозначной его трактовки. Но очевидно, что правильное, или, точнее, близкое авторскому, толкование эпиграфа – ключ к пониманию смысла романа.

Большинство трактовок эпиграфа, так или иначе, связаны с пониманием его соотношенности с содержанием романа. Существует три основных подхода к решению данного вопроса: эпиграф противоречит смыслу романа (М. А. Алданов, Н. К. Арденс, В. И. Кулешов); связан только с одной сюжетной линией романа – либо Левина, либо, чаще, Анны (Л. И. Шестов, Вяч. Иванов, Б. М. Эйхенбаум); относится ко всему роману (Б. И. Бурсов).

М. А. Алданов в своей книге «Загадка Толстого» по существу отрицает связь эпиграфа с содержанием романа: «Берется случай из жизни, липший раз подтверждающий старые слова: нет правды на земле! – подвергается гениальной художественной разработке, а затем к нему белыми нитками пришивается эпиграф...» [Алданов 1923: 35]. Критик задается вопросами: если есть суд, то кто преступники? за что и кому отмщение? «В суде над героями “Анны Карениной”, – утверждает критик, – отсутствует самое элементарное условие справедливости, без которого суд окончательно превращается в лотерею. Если сокращенно выразить то, что действительно сказал в своем романе Л. Н. Толстой, мы получим странную формулу: никто из этих людей не виновен и не заслуживает отмщения, но все же некоторым “Аз воздам”» [Там же: 39].

Н. К. Арденс назвал эпиграф к «Анне Карениной» – «смущающим», «сбивающим с толку» и «никак не относящимся ко всему многообъемлющему содержанию произведения» [Арденс 1962: 351].

О противоречии эпиграфа смыслу романа писал В. И. Кулешов: «Замысел его (Л. Н. Толстого – И. П.) произведения о пад-

шей светской женщине претерпел коренные изменения, ранний эпиграф: “Мне отмщение, и аз воздам” – остался. Он противоречит теперь общему смыслу произведения. Никакого покаяния Анны у Толстого не получилось. Получился ее апофеоз, получился роман об эмансипации с величайшим, высокохудожественным, небывало жизненно достоверным обоснованием права женщины любить по выбору сердца и осуждением всех условностей и предрассудков, которые держат в плену высокое, честное чувство» [Кулешов 2005: 577].

Несоответствие эпиграфа содержанию романа некоторые исследователи связывали с искажением смысла самого евангельского стиха. Например, В. Б. Шкловский, обращая внимание на первоначальный замысел романа, а затем на его преобразование, утверждает: «Эпиграф “Анны Карениной”, его неточность связана с тем, что Библия живет – с оговорками, живет разночтениями. Толстой – человек, который движется в разных эпохах нравственности, – он изменил смысл того закона, который объявлен в эпиграфе. Эпиграф, если его читать в подлиннике, – апелляция, перенесение дела в иную инстанцию. Роман противоречит эпиграфу; поэтому он, эпиграф, никогда не будет истолкован» [Шкловский: электронный ресурс].

Вопрос о соотносительности двух сюжетных линий в романе (Анны и Левина) со времен выхода произведения оставался спорным. Поэтому некоторые критики и исследователи связывали эпиграф не с содержанием всего романа, а лишь с одной из сюжетных линий. По мнению Л. И. Шестова, Л. Н. Толстой судит каждого героя романа, но главной подсудимой является Анна: «Её (Анну – И. П.) ждет отмщение, ей воздаст гр. Толстой. Она согрешила и должна принять наказание» [Шестов: электронный ресурс]. Вяч. Иванов, рассматривая проблему вины и возмездия в «Анне Карениной», также указывает на Анну как виновницу, которую «вина ведет к гибели» [См.: Вяч. Иванов 1987, IV: 431].

Этой же точки зрения придерживается Б. М. Эйхенбаум, соотнося эпиграф с сюжетной линией Анна-Вронский: «С точки зрения Толстого... – пишет исследователь в работе «Лев Толстой. Семидесятые годы», – Анна и Вронский все-таки виноваты... перед жизнью, перед “вечным правосудием”. Они оба ве-

дут ненастоящую жизнь, потому что руководствуются только узко понятой “волей” – желанием, не задумываясь, как Левин, над смыслом жизни» [Эйхенбаум 1974: 172]<sup>1</sup>.

В отличие от критиков и исследователей, полагавших, что эпиграф «не покрывает» всего содержания романа, Б. И. Бурсов считает, что эпиграф относится не только к судьбам Анны и Алексея Вронского, но и к судьбе Константина Левина: «Ведь Вронский, в сущности, нигде не подвергает себя нравственному суду, тогда как Левин, в известном смысле, судит себя не менее строго, чем Анна. “Мне отмщение, и Аз воздам”, – иначе говоря, все люди под Богом, потому что над каждым, кто оступился на своем пути, нависает грозное возмездие. Оступилась не только Анна, оступился и Левин, потеряв веру в смысл жизни, – и ему угрожало возмездие, которого он избежал, обретя утраченную было веру» [Цит. по: Шевцова: электронный ресурс]. Следовательно, по Бурсову, эпиграф относится ко всему роману.

Тогда в чем же смысл эпиграфа, что хотел сказать библейской цитатой автор?

Споры о смысле эпиграфа к роману начались сразу же после его выхода. Современник Л. Н. Толстого известный либеральный критик М. С. Громека так понял основную мысль, заключенную в эпиграфе: «Нельзя разрушить семью, не создав ей несчастья, и на этом старом несчастье нельзя построить нового счастья. Нельзя игнорировать общественное мнение вовсе, потому что, будь оно даже неверно, оно все же есть неустрашимое условие спокойствия и свободы, и открытая с ним война отравит, изъязвит и охладит самое пылкое чувство. Брак все же есть единственная форма любви, в которой чувство спокойно, естественно и беспрепятственно образует прочные связи между людьми и обществом... Но это чистое семейное начало может создаться лишь на прочном основании истинного чувства. <...>

---

<sup>1</sup> Подобное закрепление эпиграфа лишь за одной сюжетной линией связано с представлением, идущим еще от современной Толстому критики, о том, что в «Анне Карениной» «не один, а два романа», против которого решительно возражал автор, настаивая на художественно целостности произведения (см. об этом подробнее: [Бабушкина (Панарина) 2015: 185-194]).

И позднее увлечение страстью, как естественное последствие старой лжи, разрушив ее, не исправит тем ничего и приведет лишь к окончательной гибели, потому что... “Мне отмщение, и Аз воздам”» [Цит. по: Алданов 1923: 30].

Таким образом, М. С. Громека предлагает моралистическую трактовку эпитафия. И, как ни странно, Толстой с ней даже согласился: «Превосходная статья! Он объяснил то, что я бессознательно вложил в произведение. Наконец-то объяснена “Анна Каренина”» [Цит. по: там же].

Как будто бы поддерживая точку зрения М. С. Громека, Н. А. Некрасов отозвался на роман шуточной эпитафией:

Толстой, ты доказал с терпением и талантом,  
Что женщине не следует «гулять»  
Ни с камер-юнкером, ни с флигель-адъютантом,  
Когда она жена и мать.

[Некрасов: электронный ресурс]

Однако назвать брак Карениных – «формой любви», в которой царит гармония и спокойствие, и вследствие этого разрушать его аморально, совершенно невозможно. Что касается влияния общественного мнения, то оно, безусловно, сыграло свою роль в судьбе Анны. Но все же не осуждение света довело Каренину до отчаяния и, в конечном итоге, до самоубийства. И Вронский, и Анна не смогли совладать со своими эгоистичными желаниями (она – со своим чувством безграничной любви и возникшей, все возрастающей ревностью, он – с ограничением свободы) – вот что приводит к трагедии в романе.

А. А. Фет в своей статье «Что случилось по смерти Анны Карениной в “Русском Вестнике”» толковал эпитафию следующим образом: «Граф Толстой указывает на “Аз воздам” не как на розгу брюзгливого наставника, а как на карательную силу вещей, вследствие которой человек, непосредственно производящий взрыв дома, прежде всех пострадает сам». В это же время А. А. Фет писал Л. Н. Толстому: «А небойсь чуют они все, что этот роман есть строгий, неподкупный суд всему нашему строю жизни. От мужика до говядины принца» [Цит. по: Горная 1979: 14.]. Таким образом, Фет дает социальную трактовку эпитафия, понимая роман как приговор обществу «переворотившейся» эпохи.

Зарубежные критики тоже увидели в романе его социальную направленность. «Этот роман из жизни светского общества направлен против него, – писал Т. Манн, – об этом читателя предупреждает уже библейский эпиграф: “Мне отмщение, и аз воздам”. Моральным побуждением, заставившим Толстого взяться за перо, было, несомненно, желание обличить общество, которое с холодной жестокостью изгоняет из своей среды гордую и благородную по натуре женщину, не сумевшую совладать со своей страстью...» [Манн 1961: 264].

Социальная трактовка эпиграфа «Анны Карениной» была подхвачена советским литературоведением. Например, В. В. Ермилов, размышляя над тем, кем же выступает Толстой в романе – гениальным прокурором или гениальным адвокатом Карениной, приходит к следующему выводу: «Выясняется глубокое и многостороннее значение тех слов, которые Толстой поставил в эпиграфе к роману. Эти слова прежде всего означают ограждение героини от поверхностного, обычного суда людей: судить здесь должен высший суд, где нет ни прокуроров, ни адвокатов, а есть только голос совести человечества. Гнев этих слов обращен ко всему устройству действительности, казнящей любовь. И речь идет не столько об отмщении Анне, сколько об отмщении за Анну – не отдельным людям, а всему дьявольскому устройству мира. Если Анна виновна, – то только вместе со всем человечеством за то, что жизнь не построена по законам человечности» [Ермилов 1961: 30].

О социальной направленности эпиграфа писал в ранней статье 1935 года и Б. М. Эйхенбаум, несколько иначе толкуя его в сравнении с более поздней работой «Лев Толстой. Семидесятые годы» (1974): «Толстой, очевидно, хотел сказать не то, что Бог осудил Анну, а то, что он, автор, отказывается судить Анну и запрещает это читателям. Трактовка самоубийства Анны как наказания отпадает. Она – жертва, которую можно жалеть. Слова: “Мне отмщение, и аз воздам” относятся не к Анне, а ко всем персонажам, ко всему роману в целом: к той неправде и лжи, к тому злу и обману, жертвою которых и гибнет Анна» [Эйхенбаум 1935: 145].

Б. И. Бурсов также делает акцент на социальном аспекте романа: «Перед писателем фактически стояла... задача... осудить общественный строй в целом, в условиях которого находились и

Анна, и Левин, за то, что он губит в человеке всё человеческое, а если человек найдет в себе силы для сопротивления, то губит его самого» [Бурсов, Опульская 1956: 541].

Иное понимание смысла эпитафии формулирует Е. Н. Купреянова, акцентируя его нравственный аспект. Исследователь уверена, что обличить общество не было основной задачей Толстого. Главное, что хотел показать Толстой, – это внутренние переживания героев, трагедию человеческой души: «Эпитафия говорит о том, что никто не вправе судить и осуждать человека, так как самый суровый и нелицеприятный суд заключается в последствиях его собственных поступков, за которые он несет ответственность не только перед людьми, но и перед самим собой» [Купреянова: электронный ресурс]. По мнению Е. Н. Купреяновой, главная «мысль» Толстого «обращена в романе против тех, кто судит и осуждает Анну, т. е. против лицемерно отвернувшегося от нее дворянского общества. Но та же мысль подчеркивает закономерность трагической судьбы Анны, как необходимого следствия губительных устремлений охватившего ее чувства» [Там же].

Схожее толкование эпитафии дает Э. Г. Бабаев, утверждая, что «богом для Толстого была сама жизнь, а также тот нравственный закон, который “заключен в сердце каждого человека”» [Бабаев 1982: 435]. Подчеркивая, таким образом, нравственно-философский смысл эпитафии, Бабаев делает вывод: «Толстой задумывается над нравственной ответственностью человека за каждое свое слово и каждый поступок. И мысль эпитафии состоит как бы из двух понятий: “нет в мире виноватых” и “не нам судить”» [Бабаев 1978: 97].

Для современных исследователей нравственный аспект смысла эпитафии становится главным, все более смещаясь в сферу духовную. Так, например, А. М. Ранчин пишет: «Толстой создает обстоятельства, казалось бы, оправдывающие Анну. Писатель рассказывает в романе о связях другой светской дамы, Бетси Тверской. И тем не менее Толстой судит Анну от лица самого Бога. Расплатой за измену мужу оказывается самоубийство героини. Ее смерть – проявление божественного суда. Анна кончает жизнь самоубийством, но не оно является божественным возмездием – смысл божественного наказания Анны не

раскрывается Толстым. (Кроме того, согласно Толстому, высшего суда заслуживает не только Анна, но и другие совершившие грех персонажи – прежде всего, Вронский.) Вина Анны для Толстого – в уклонении от предназначения жены и матери» [Ранчин: электронный ресурс]. Не сам факт измены подводит Каренину к самоубийству, а то, что «Анна сознательно идет против божественного закона, охраняющего семью. В этом для автора ее вина» [Там же].

И. Б. Мардов, считая, что «Анна Каренина» – роман «о поражении духовного Я», отмечает: «Библейская фраза “Мне отмщение и Аз воздам” в эпитафии романа Толстого означает, во-первых, закон воздаяния и отмщения за создание и разрушение чего-то чрезвычайно важного в душевной и в духовной жизни и, во-вторых, рок. <...> Тут не вина прелюбодеяния, не супружеская измена и не измена морали, а... измена Богу, духовная измена; и, следовательно, нарушение Замысла Бога на человека. Ясно – за что им отмщение Бога, “Мне отмщение”» [Мардов: электронный ресурс]. То есть, по мнению Мардова, человек, который руководствуется своим плотским началом, не может сознательно себя контролировать, подчиняясь бессознательному. Исследователь не связывает эпитафию только с сюжетной линией Анны, указывая, что если «Мне отмщение» относится к линии Карениной, то «Аз воздам» относится к Левину. «В той мере, в какой “Анна Каренина” есть роман о проблемах духовной жизни, эпитафия романа имеет отношение к тем героям, жизнь которых пусть ненадолго, но осветилась солнечным светом от “бога своего”» [Там же].

В. И. Захаров также пишет о духовном смысле эпитафии: «Эпитафия выражает авторский взгляд на “виновность и преступность человеческую”» [Захаров: электронный ресурс]. Исследователь, вслед за Ф. М. Достоевским, отмечает, что в мире есть Высший судья и только он в праве распоряжаться таинственными судьбами людей [См. подробнее: Достоевский 1995: 236].

Об идее божественного наказания, утверждаемой Толстым в романе «Анна Каренина», пишет В. Г. Андреева. И в этом смысле эпитафия объединяет всех героев романа, которых ждет Высший суд. Читатель, по словам В. Г. Андреевой, приходит к восприятию «диалогических отношений, контакта между внутренней формой романа и “высшей реальностью”, представляемой

Тем, чьи слова приведены в эпитафии». «Мотивы суда, воздаяния, прощения, связанные с эпитафией, прослеживаются в художественном мире романа. Но окончательное воздаяние Божие возможно лишь в принципиально иной реальности, находящейся за пределами этого мира» [Андреева: электронный ресурс].

Рассмотрев точки зрения современников Л. Н. Толстого, мнения советских и современных исследователей «Анны Карениной», мы пришли к выводу: нельзя однозначно толковать эпитафию, поскольку в этом романе «нет одной исключительной и безусловной правды – в ней многие правды сосуществуют и одновременно сталкиваются между собой» [Маймин 1984: 122].

Нужно, следовательно, принимать во внимание весь спектр суждений, чтобы в полной мере понять смысл философско-психологического романа «Анна Каренина». Но при этом важно помнить слова Л. Н. Толстого: «Много худого люди делают сами себе и друг другу только оттого, что слабые, грешные люди взяли на себя право наказывать других людей. “Мне отмщение, и Аз воздам”. Наказывает только бог и то только через самого человека» [Толстой 1932, XLIV: 96]. «Я выбрал этот эпитафию, – говорил Толстой своему зятю М. С. Сухотину, – чтобы выразить ту мысль, что то дурное, что совершает человек, имеет своим последствием все то горькое, что идет не от людей, а от Бога и что испытала на себе и Анна Каренина» [Цит. по: Гольдштейн 1976: 54]. А значит, можно, вероятно, говорить о том, что важнейшей мыслью романа является утверждение нравственной ответственности человека за выбор, который он совершает, и за поступки, которые из этого выбора вытекают.

### Литература

1. Алданов М. А. Загадка Толстого. – Берлин: Изд-во И. П. Ладъжникова, 1923. – 128 с.

2. Андреева В. Г. «Бесконечный лабиринт сцеплений» в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». – URL: <http://library.ksu.edu.ru/autoreferat/2012/andreevaVG.pdf> (дата обращения: 10.05.2018).

3. Арденс Н. К. Творческий путь Л. Н. Толстого. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 679 с.

4. Бабаев Э. Г. Комментарии // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 9. «Анна Каренина». – С. 417-448.

5. *Бабаев Э. Г.* «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. – М.: Худож. лит., 1978. – 160 с.

6. *Бабушкина (Панарина) И. С.* «Анна Каренина» Л. Н. Толстого в критике: *pro et contra* // LITITERATERRA: материалы IV Международной конференции молодых ученых «Litteraterra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы». Екатеринбург, 4-5 декабря 2015. – Екатеринбург, 2015. – Вып. 10. – С. 185-194.

7. *Бурсов Б. И., Опульская Л. Д.* Л. Толстой // История русской литературы: в 10 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 9. – Ч. 2. – С. 433-618.

8. *Гольдштейн П.* Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в свете эпиграфа из Моисеева Второзакония. – Иерусалим, 1976. – 110 с.

9. *Горная В.* Мир читает «Анну Каренину». – М.: Книга, 1979. – 127 с.

10. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя 1877, 1880, август 1881 // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. – СПб.: Наука, 1995. – Т. 14. – С. 227-239.

11. *Ермилов В. В.* Толстой – художник: Доклад, прочитанный 30 июня 1960 г. на Международной конференции памяти Толстого в Венеции // Литературное наследство. – М.: Изд-во АН СССР, 1939. – Т. 69. Л. Н. Толстой. – Кн. 1. – С. 30.

12. *Захаров В. И.* Полемика как диалог: Достоевский в споре с Л. Толстым. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/polemika-kak-dialog-dostoevskiy-v-spore-s-l-tolstym> (дата обращения: 10.05.2018).

13. *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Собр. соч.: в 4 т. – Брюссель, 1987. – Т. 4. – С. 431.

14. *Кулешов В. И.* Лев Николаевич Толстой (1828-1910) // История русской литературы XIX века: учеб. пособие. – 3-е изд., доп. и испр. – М.: Мир, 2005. – С. 565-577.

15. *Купрянова Е. Н.* «Анна Каренина» // История русского романа: в 2 т. Т. 2. – URL: <https://lit.wikireading.ru/45202> (дата обращения: 10.05.2018).

16. *Маймин Е. А.* Лев Толстой: Путь писателя. – М.: Наука, 1984. – 192 с.

17. *Манн Т.* «Анна Каренина» // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Худож. лит., 1961. – Т. 10. Статьи. 1929–1955. – С. 249–271.
18. *Мардов И. Б.* Лев Толстой. Драма и величие любви. – URL: <https://mardov.files.wordpress.com/2013/11/i-mardov-lev-tolstoy-drama-i-velichie-lubvi.pdf> (дата обращения: 10.05.2018).
19. *Некрасов Н. А.* Автору «Анны Карениной». – URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/nekrasov4.html> (дата обращения: 10.05.2018).
20. *Ранчин А. М.* Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: замысел, смысл эпиграфа и авторская позиция. – URL: [www.portal-slovo.ru/philology/43318.php](http://www.portal-slovo.ru/philology/43318.php) (дата обращения: 10.05.2018).
21. *Сливицкая О. В.* О многозначности восприятия «Анны Карениной» // Русская литература. – 1990. – № 3. – С. 34–47.
22. *Толстой Л. Н.* 15 августа // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. – М.: Худож. лит., 1932. – Т. 44. На каждый день (1906–1910 гг.). – Ч. 2. – С. 96.
23. *Шевцова Д. М.* Функционирование библейских эпиграфов в художественной структуре романов Л. Н. Толстого («Анна Каренина», «Воскресение») и Ф. М. Достоевского («Братья Карамазовы»). – URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/179811.html> (дата обращения: 10.05.2018).
24. *Шестов Л. И.* Добро в учении гр. Толстого и Ницше (философия и проповедь). – URL: <http://www.vehi.net/shestov/dobro.html> (дата обращения: 10.05.2018).
25. *Шкловский В. Б.* Энергия заблуждения. Книга о сюжете. – URL: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/energeia.htm#epigr> (дата обращения: 10.05.2018).
26. *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Семидесятые годы. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 294 с.
27. *Эйхенбаум Б. М.* Толстой и Шопенгауэр (к вопросу о создании «Анны Карениной») // Литературный современник. – 1935. – № 11. – С. 129–148.

**Пелевина П. В. (Екатеринбург, УрГПУ)**

*Поэтика костюма как средство создания образа персонажа в рассказе И. А. Бунина «Натали»*

**Аннотация.** Костюм как часть портретной характеристики персонажа рассматривается в культурно-семиотическом аспекте. На основе анализа портретов героинь в рассказе Бунина «Натали» предлагается исследование функций и поэтики костюма. Анализ костюма героинь рассказа позволил сделать выводы о соотношении женских вневременных образов-типов и образов-типов эпохи модерн в творчестве Бунина, уточнить представление о концепции любви, воплощенной в данном произведении.

**Ключевые слова:** поэтика костюма, костюмы, литературные портреты, литературные образы, литературные герои, образ женщины, женщины, тема любви, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

**Pelevina P. V. (Yekaterinburg, USPU)**

*Poetic of costume as the way of creating the image of character in I. A. Bunin's «Natalie» short story*

**Abstract.** The costume of the character as part of the hero's portrait characteristics in the cultural-semiotic aspect considered. Based on the analysis of literary portraits in short story «Natalie» by Bunin, the study of both functions and poetics of the costume proposed. An analysis of the costume of female timeless image-types as well as modern era image-types the conclusions about the concept of love in the writer's creative work making allow.

**Keywords:** costume poetics, costumes, literary portraits, literary images, literary heroes, female images, women, love theme, Russian literature, Russian writers, literary works.

В литературоведении хорошо изучены приемы изобразительности в прозе И. А. Бунина (об этом писали Ю. Мальцев, В. Келдыш,

В. Гейдеко, О. Сливацкая, Н. Пращерук и др.). Как правило, внимание закономерно уделяется поэтике пейзажа и портрета. Однако поэтика костюма персонажей еще не привлекала внимания исследователей. Цель нашей статьи – выявить функции и характерные приемы, используемые писателем при описании костюма персонажа, на материале рассказа «Натали» из книги «Темные аллеи». Выбор этого произведения диктуется тем, что в этом произведении писателя наиболее отчетливо проявляется мифопоэтическая составляющая в портретных описаниях героинь.

При определении функций костюма исследователи указывают на его семиотическую природу, выделяют моделирующую функцию, считая её архетипической: костюм является «моделью <...> биологической организации общества» [Фарыно 2004: 184] (отсюда различие женского и мужского костюма). Также отмечается выражение авторской концепции в костюме героя, в том случае, «когда художник пишет портрет вещи <...> в полном согласии со своим замыслом» [Галанов 1974: 287]. Костюм как часть портрета героя выполняет психологическую функцию (говорит о характере и настроении человека), выражает авторское отношение к данному персонажу, а также является символом [Абиева 2018: 39] – сигнализирует о статусе героя в обществе, его социокультурной роли и стратегии поведения.

О. В. Сливацкая отмечает, что писатель уделял большое внимание внешнему облику персонажа [Сливацкая 2004: 33]. Особенно выразительны женские образы, что подчеркивали и другие исследователи, например: «Бунин всегда рисует подробный, пластический портрет героини. Он описывает её одежду, глаза, губы, волосы, походку, жесты, манеру держаться. Он необыкновенно внимателен к цвету, к его тончайшим оттенкам» [Гейдеко 1987: 212]. Часто в рассказах Бунина героини наделены собственными именами, следовательно, важны не только родовые женские качества, но и проявления индивидуальности. Но при этом Бунин улавливает в конкретных образах «вневременные», сущностные черты женственного и женского, а также характерные черты женского облика эпохи модернизма.

Особо велика нагрузка на поэтику костюма в рассказах из книги «Тёмные аллеи», где художественно воплощены различные «женские образы-типы с точки зрения общечеловеческих

качеств» [Головина 2017: 14]. Одним из них является «тип женщины “конца века”, женщины демонического, декадентского склада» [Штерн 1977: 20]. Но такой женский тип был не единственным. Сложный, неоднозначный характер эпохи утвердил новый сложный стиль модерн, «в котором ощущалась какая-то неуверенность, проявлявшаяся в вялых, как бы плывущих очертаниях, обтекаемых формах, асимметрии» [Киреева 1976: 162]. Такие зыбкие очертания проявились в другом образе-типе конца века, образе таинственной незнакомки. Таинственная незнакомка – «идеал вечной женственности, образец женщины-“музы”, вдохновляющей мужчин» [Головина 2017: 14].

В рассказе «Натали» (1941) художественно воплощены два женских образа: страстная, свободная в выражении чувств Соня и сдержанная, духовно цельная Натали. Эти образы составляют антитезу не только по характерам, но и по отношению к ним Виталия Мещерского, молодого человека, ищущего любви сначала страстной, земной, а затем гармоничной, проникнутой благоговением.

В экспозиции рассказа мы узнаём о намерениях и убеждениях молодого, полного сил, счастливого «тем особым счастьем начала молодой свободной жизни» (5, с. 371) студента Мещерского относительно любви: «настало и для меня время быть, как все, нарушить свою чистоту, искать любви без романтики» (5, с. 371). Костюм героя здесь выполняет психологическую функцию: впервые надетый «студенческий картуз» (5, с. 371) становится знаком свободной весёлой жизни, выражает степень взрослости героя, его готовность к приключениям, в том числе и любовным. Поездка молодого человека в имение к дяде – это одно из приключений, его цель – целенаправленный «поиск любовных встреч» (5, с. 371).

При этом внешне Мещерский действительно взрослый, крепкий, физический здоровый молодой человек. Это замечает двоюродная сестра Соня: «стал хоть куда и очень возмужал» (5, с. 372), «живой взгляд и пошлые чёрные усики» (5, с. 372), «превратился из вечно вспыхивающего от застенчивости мальчишки в очень интересного нахала» (5, с. 372). С иронией отмечены «пошлые усики» «нахала», при том, что внутренние мотивы героя совершенно мальчишеские: «нарушить свою чистоту» (5, с. 371), чтобы с ним считались товарищи, и «показать свой

голубой околыш» (5, с. 371) (часть форменного студенческого головного убора), то есть похвалиться своим новым статусом, продемонстрировать всем, какой он взрослый. Высказав свою оценку («похож на грузина и довольно красив», «стал лёгкий, приятный» (5, с. 373), Соня заключает: «только вот глаза бегают» (5, с. 373). Бегающие глаза выдают духовную незрелость героя и легкомысленность его намерений.

В двоюродной сестре Соне Мещерский находит идеал земной женщины. Соня привлекает его лёгкостью в общении, задором, живостью и физическими данными, красотой молодого тела («ровный загар её руки», «сияли сине-лиловые усмевающиеся глаза», «красновато отливали каштаном густые и мягкие волосы», «ворот распахнувшегося халатика открывал круглую загорелую шею и начало полнеющей груди, на которой тоже лежал треугольник загара» (5, с. 373).

Знакомство с Натали пробуждает в герое иные чувства. Мысль о Натали приводит его в «чистый любовный восторг» (5, с. 378), он «даже помыслить не смел поцеловать её с теми же чувствами, с какими целовал вчера Соню» (5, с. 379). Мещерский, жаждущий земной страсти, постоянно сравнивает девушек, анализирует своё отношение к ним и всё больше убеждается в необходимости гармонии земного и идеального в любви.

Детали костюма точно и ёмко выражают главное различие Натали и Сони: Соня «в своём батистовом пеньюаре с оборками» (5, с. 379) «похожа на только что вышедшую замуж молодую женщину» (5, с. 379), а Натали «в холстинковой юбочке и вышитой малороссийской сорочке» (5, с. 379) «казалась чуть не подростком» (5, с. 379). Интерес к порочной, женственной Соне начинает угасать. Ум и сердце Мещерского всё больше занимает Натали как гармоничный идеал красоты и чистоты.

Большую смысловую нагрузку несёт на себе «тёмно-красная бархатистая роза в волосах» (5, с. 378) – яркая деталь костюма Сони, апеллирующая к культурному опыту читателя. Яркий, насыщенный оттенок красного цвета приобретает оттенок «острого чувства, он подобен равномерно пылающей страсти, это уверенная в себе сила» [Кандинский 1992: 74]. Тёмно-красная, почти бордовая роза – символ зрелой, страстной любви. Бордовые розы принято дарить женщинам замужним, зрелым.

Роза, использованная Соней как украшение, акцентирует внимание на пустом увядании её юности, красоты (двадцать первый год, никак не выйдет замуж, поскольку живет в глуши, бедна), подчёркивает её зрелость для брака, силу любовного желания, страстный, пылкий характер Сони. Надежды на брачные отношения потеряны, они заменяются страстью, отношениями вне брака. В момент свидания, пишет автор, роза «валялась на полу» (5, с. 379), как символ попранной чести и увядания. Бесцельно увядают молодость, красота, природные силы Сони. Эта же роза демонстрирует отношение Мещерского к Соне, его угасающую страсть, подобную увядающей розе: «тёмно-красный бархат стал вялым и лиловым» (5, с. 379).

Мещерский мучается от разных чувств, испытываемых сразу к двум девушкам: «две любви, такие разные и такие страстные, такую мучительную красоту обожания Натали и такое телесное упоение Соней» (5, с. 380). Он восхищён Натали абсолютно, любим её жестом, голосом, всем существом: «я глядел на её руки, на колени под книгой, изнемогая от неистовой любви к ним и звуку её голоса» (5, с. 382). Ему кажется, что абсолютно всё в Натали уникально, удивительно. Удивителен цвет волос, который вводится через «экзотический цветовой эпитет» [Штерн 1997: 27], передающий сложный, специфический оттенок тёмно-жёлтого с золотым: «коса немного темнее, цвета спелой кукурузы» (5, с. 382). «Жёлтый цвет – земной цвет» [Кандинский 1992: 68]. Золото – благородный металл, «в древности повсеместно ассоциировался с Солнцем, благодаря чему, а также вследствие своего замечательного блеска, сопротивления ржавчине, прочности и ковкости стал символом божественного начала» [Тресиддер 1999: 122]. Следовательно, вместе эти цвета образуют гармоническое единство земного и божественного. Для Мещерского удивительно любое появление Натали: «удивительно это зелёное при ваши глазах и волосах» (5, с. 383). Героиня предстаёт во всём великолепии: редкий идеальный цвет волос в сочетании с зелёным платьем, ведь зелёный цвет гармонии, душевного покоя, «отсутствие движения в нем является свойством, особенно благотворно действующим на души усталых людей» [Кандинский 1992: 70]. Сложность чувств, испытываемых Мещерским, потакание своим страстям приводят к разрыву с Натали.

Мещерский продолжает восхищаться Натали, когда она выходит замуж за его двоюродного брата (вальсирует в белом на балу: «как высока она в бальной высокой причёске, в бальном белом платье и стройных золотых туфельках», «на мгновение чёрные ресницы её взмахнулись прямо на меня, чернота глаз сверкнула совсем близко», 5, с. 389), когда она становится матерью, вдовой («в трауре, со свечой в руке, озарявшей её щеку и золотистость волос, – и уже как от иконы не мог оторвать от неё глаз», «с ужасом восторга взглянул на иноческую стройность её чёрного платья, делавшего её особенно непорочной, на чистую молодую красоту лица, ресниц и глаз, при виде меня опустившихся», 5, с. 391). Он всё больше ощущает духовную красоту Натали, её умение достойно держаться и в белые, и в чёрные дни (в белом и в черном платье). Белый и золотой в православной традиции ассоциируются со светом духовным, с золотым нимбом над головой святых, не случайно потом черный наряд Натали кажется «иноческим».

Так герой пересматривает своё понимание любви как страсти и приходит к пониманию любви как духовной ценности. Увлечение крестьянской сиротой Гашей он определяет не как любовь, а как «страшную жалость, нежность» (5, с. 394). Теперь он способен различить минутную слабость и серьёзное чувство, теперь он ищет гармонии между близостью физической и близостью духовной. Это гармоничное сочетание он находит в Натали, убеждаясь, что его любовь к Натали “до гроба”, что Натали – это идеал женщины: «нигде в мире нет тебе подобной» (5, с. 395). Он снова восхищён, очарован всем, что касается Натали: «когда я давеча смотрел на эту зелёную чесучу и на твои колени под нею, я чувствовал, что готов умереть за одно прикосновение к ней губами, только к ней» (5, с. 395). Натали предстаёт снова в зелёном (как и после объяснения в любви), цвете жизни, обновления, плодородия – «в платье из зелёной чесучи» (5, с. 393). Зелёный ассоциируется «с весной, молодостью, обновлением, свежестью, плодородием и надеждой» [Трессиддер 1999: 108]. Но «чёрные глаза теперь смотрели твёрже, увереннее, вся она была уже в полном расцвете молодой женской красоты, стройная, скромно нарядная» (5, с. 393). Таким образом, образ Натали – образ гармоничного идеала женщины.

Тем не менее, герой наказан за потакание своим страстям и теряет навсегда только что обретенный идеал женщины и идеал взаимоотношений.

Костюм выполняет в данном рассказе мифопоэтическую функцию. Загадка любви, по Бунину, заключается в странном и зачастую негармоничном соединении телесного и духовного. Соня и Натали воплощают две стороны любви: ночную, лунную – и солнечную, светлую. Особое значение играет мифопоэтика цвета (красный – страсть, золотой – восхищение, благоговение, зелёный – гармония).

Таким образом, поэтика костюма в рассказах о любви И. А. Бунина имеет ряд особенностей, обусловленных концепцией творчества писателя: автору важны не столько индивидуальные характеры, сколько вечная мистерия любви. Повествование в других рассказах («Ида», «Генрих» и др.) ведётся от лица героев-мужчин, преимущественно творческих профессий (композитор, писатель). Костюм героинь выполняет сразу несколько функций: характеризует отношение мужчины к женщине, которое является обманчивым, ложным, и сигнализирует о подлинной сущности женщины (психологическая функция), обнаруживая приметы времени (типажи эпохи модерн) и вневременные черты (гармоничный идеал женственности). Поэтому для героев-мужчин, встретившихся с женщиной, являющей собой удивительное сочетание телесного и духовного, минуты счастья либо коротки, либо невозможны. В рассказе «Натали» повествование ведётся от лица юноши. Мы можем только предполагать, будет ли он иметь какое-то отношение к искусству в будущем, станет ли повзрослевший герой поэтом, художником, музыкантом, но, не смотря на его юный возраст и неопытность, ему непростительна пошлость мыслей об отношениях мужчины и женщины также как и состоявшимся мужчинам-мастерам искусств.

### Литература

1. *Абиева Н. М.* Поэтика костюма в прозе А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2018. – 255 с.
2. *Бунин И. А.* Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Худож. лит., 1988. – Т. 5. Жизнь Арсеньева. Тёмные аллеи; Рассказы 1932–1952. – 639 с.

3. *Галанов Б. Е.* Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. – М.: Совет. писатель, 1974. – 343 с.
4. *Гейдеко В. А.* Чехов и Ив. Бунин. – Изд. 2-е. – М.: Совет. писатель, 1987. – 364 с.
5. *Головина Е. В.* типология женских образов в литературе конца XIX – начала XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 3 (69): в 3-х ч. – Ч. 1. – С. 12-15.
6. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 349 с.
7. *Киреева Е. В.* История костюма. Европейский костюм от античности до XX века: учеб. пособие для сред. театр. учеб. заведений. – Изд. 2-е, испр. – М.: Просвещение, 1976. – 174 с.
8. *Сливицкая О. В.* Внешняя изобразительность // «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. – М.: РГГУ, 2004. – 270 с.
9. *Тресиддер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. – М.: Фаир-Пресс, 1999. – 448 с.
10. *Фарыно Е.* Костюм и нагота // Введение в литературоведение: учебное пособие. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
11. *Штерн М. С.* В поисках утраченной гармонии (проза И. А. Бунина 1930-1940-х гг.): монография. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1977. – 240 с.

Перешеина М. А. (Екатеринбург, УрГПУ)

*Коммуникативные стратегии и тактики в текстах религиозной организации «Общество Сознания Кришны»*

**Аннотация.** Рассматривается коммуникативная стратегия дискредитации в текстах религиозной тоталитарной организации «Общество Сознания Кришны». Анализируемые тексты взяты с официального сайта секты и рассчитаны на массовую аудиторию.

**Ключевые слова:** речевое воздействие, коммуникативные стратегии, коммуникативные тактики, стратегия дискредитации, секты, религиозный дискурс, религиозные тексты.

Peresheina M. A. (Yekaterinburg, USPU)

*Communicative strategies and tactics in texts religious organization «society of Krishna Consciousness»*

**Abstract.** The communicative strategy of discreditation and tactics used in the texts of religious totalitarian sect «The Society For Krishna Consciousness» are discussed. Texts found on the official web site of the of one of the leaders of the sect O. G. Torsunov and designed for a mass audience are analysed.

**Keywords:** speech impact, communication strategies, communication tactics, discredit strategy, sects, religious discourse, religious texts.

Цель данного исследования – определить специфику речевых особенностей, функционирования коммуникативных стратегий и тактик, использующихся в текстах религиозной организации «Общества Сознания Кришны».

Согласно мнению исследователя коммуникативных стратегий и тактик русской речи Оксаны Сергеевны Иссерс, речевая стратегия понимается как «совокупность речевых действий, направленных на решение общей коммуникативной задачи говорящего, а речевая тактика – это одно или несколько действий, которые способствуют реализации стратегии [Иссерс 2008: 117].

Преднамеренные коммуникативные действия с определенным мотивом, целью, интенцией говорящего предполагают воздействие на адресата с планируемым результатом.

Речевое воздействие по определению Иосифа Абрамовича Стернина это «воздействие человека на другого человека или группу лиц при помощи речи и сопровождающих речь невербальных средств для достижения поставленной говорящим цели [Стернин 2012: 46].

Основополагающей деструктивной деятельностью тоталитарных сект является контроль сознания. Контроль сознания по Волкову – это манипуляция с использованием насильственного обращения в веру (внедрения убеждения) или техники модификации поведения без информированного (осознанного) согласия того человека, к которому эту технику применяют» [Волков].

Деструктивный культ – крайняя форма тоталитарной секты, когда подобные секты обвиняются в доведении до самоубийства и убийствах людей [БЭ 2006: 124].

Ведущий российский эксперт по тоталитарным сектам А. Л. Дворкин в своей книге «Тоталитарные секты» характеризует секту так: «Международное Общество сознания Кришны» можно охарактеризовать как псевдоиндуистскую синкретическую прозелитствующую постмодернистскую неязыческую тоталитарную секту.

Одной из ведущих стратегий, использующихся в текстах **«Общества Сознания Кришны»**, является **стратегия дискредитации**.

1. Цель: подорвать доверие, вызвать сомнение в положительных качествах кого-либо или чего-либо, не имеющего отношения к организации.

2. Мотив: завлечь человека в секту прежде, чем он что-нибудь о ней узнал, и извлечь от него материальную и духовную выгоду.

3. Анализ фактологического материала позволил выделить следующие тактики, реализующие стратегию дискредитации: тактика обвинения, оскорбления, навешивания ярлыков, травестирования основополагающих, сакральных образов критикуемой религии.

Основной мишенью дискредитации в текстах Прабхупады является христианство. Характеристиками христиан в текстах оказываются невежество, жестокость, цинизм.

*Ср.: «Боб: Вы говорили, что, когда приходил Иисус, люди были более невежественными, и чтобы помочь им, нужны были чудеса. Я не совсем уверен, правильно ли я понял ваши слова.*

*Бхактиведанта Свами: Да, да. Чудеса нужны для невежественных людей (СВ, с.11)*

Невежество – такой ярлык навешивает Прабхупада на всех христиан. Подобный эпитет используется с целью развенчания христианства и оскорбления людей, принадлежащих ему.

*Ср.: «Они не идут за ним, впрочем, как и другие христиане. Иисус говорит им: “Не убий”, – но они убивают. Разве это следование указаниям Иисуса? Просто сказать: “Мной руководит Христос”, – достаточно ли этого? “А что он там говорил, меня не интересует!”» (Там же, 11)*

Невежественные христиане, по мнению «Великого Гуру», не способны следовать указаниям Христа, нарушая Его заповеди и являясь убийцами. Риторические вопросы и восклицания подчеркивают абсурдность критикуемой религии.

*«Никто не следует его наставлениям. Их заявления не соответствуют истине. Иисус Христос готов вести их за собой, беда в том, что никто не хочет идти за ним. Они считают, что Иисус Христос подписал контракт на все их грехи. Такова их философия. Они грешат как угодно, а отвечать должен бедный Иисус Христос. Поэтому они говорят: “У нас очень хорошая религия. За все наши грехи умрет Иисус Христос”. Хороша ли такая религия? У них нет ни капли жалости к Иисусу Христу. Он умер за наши грехи. Так почему мы должны совершать их вновь? Но если вы относитесь к этому иначе: “Мы будем продолжать грешить как только можем, а Иисус Христос позаботится о том, чтобы снять с нас все эти грехи. Мне достаточно ходить в церковь и исповедоваться, а вернувшись домой, я снова буду делать разные глупости”, – свидетельствует ли такой подход о большом уме?*

Формируемый образ глупых, невежественных, и бесчеловечно жестоких христиан подкрепляется градацией отрицаний яко-

бы косвенной речи христиан, «подписавших контракт с человеком, который умер за все их грехи!».

Образ Иисуса Христа травестируется автором с помощью эпитета *бедный*, оборота «Нет жалости к нему». Повторение слов тематической группы «насильственная смерть»: *умереть, умер* в разных временных формах, *жизнь была отдана в жертву*, также формирует резко негативный образ христиан-убийц, убийц своего учителя и Бога.

*Ср.: «Боб: Я спросил об этом одного человека, но он утверждает, что Иисус тоже ел мясо, и об этом сказано в Библии...»*

*Бхактиведанта Свами: Хорошо. Он может есть все что угодно. Он могуществен. Но он сказал: “Не убий”, – и вы должны прекратить убивать. Он могуществен. Он может съесть весь мир».*

Лексический повтор тезиса о могуществе Христа оборачивается объяснением этого могущества – «Он может съесть весь мир» Образ Иисуса Христа парадоксально трансформируется в сознании автора текста, и имеет целью такую же трансформацию в сознании читателя.

*Ср.: Но нельзя приравнивать себя к Иисусу Христу. Нельзя имитировать Иисуса Христа... Это объяснено в “Бхагаватам”. Ишвара – наделенный властью – может делать все, что угодно, но мы не должны ему подражать. Мы должны следовать его наставлениям. “Что он велит, то я и буду делать”. Сам он ест мясо, а другим советует не убивать. Что же, вы считаете, что Иисус Христос противоречил сам себе?» (Там же, с. 16)*

Комментарий, попытка объяснить поступки Христа с помощью авторитета Вед, использования текста Бхагаватам, фонетического сближения Иисус (Иешуа, евр.) Ишвар, по мнению «Гуру» понизит авторитет Библии, которую автор цитировать не предпочитает.

Образ христиан и Бога христиан формируется с помощью, на первый взгляд, ожидаемой и красивой метафоры солнца:

*Ср.: «Те, кто называют себя христианами, что они делают для Бога? Возьмем, например, солнце: оно испаряет мочу. А вы можете поглотить мочу? Если вы хотите подражать солнцу: “О, солнце поглощает мочу, почему бы и мне не выпить ее?” Можете ли вы это сделать? Иисус Христос обладал таким*

*могуществом, что мог делать все. Но мы не можем подражать ему, мы просто должны выполнять его указания. В этом истинное христианство. Нельзя имитировать могущественную личность. Это ошибка». (Там же, с. 18)*

Образ солнца травестируется с помощью сочетания его с выражением *испаряет мочу*. И образ Иисуса Христа снижается за счет подобного обмана ожидания.

Непосредственно после негативной характеристики христианства, Прабхупада сравнивает себя с Иисусом Христом, объявляя себя подобным ему и так же страдающим за грехи учеников, и не имеющим больше прегрешений: Ср.: *Мы должны быть очень осторожны: “Из-за моих грехов будет страдать духовный учитель”. Если духовный учитель заболевает, это происходит из-за греховных поступков других людей. “Не принимай много учеников”. Что ж, пусть мы будем страдать, но все равно мы будем принимать их. Мое прегрешение в том, что я принял некоторых учеников, занимающихся всякой ерундой. Вот мое прегрешение». (Там же, с. 55)*

Высказывание насыщено пафосом самовозвеличивания и создания образа гуру – духовного учителя. Тут очевидна связь с образом Иисуса Христа, с кем сравнивает себя «смиренный духовный учитель» Используя лексику высокого стиля: *прегрешения, духовный учитель, страдать*, риторические восклицания: *пусть мы будем страдать, но будем принимать их!*, риторические вопросы: *кажется, так?*; лексические повторы: *вот мое прегрешение, страдания, духовный учитель, грехи*.

Таким образом, по контрасту с критикуемой религией создается образ «Истинной религии». Выбор мишени объясняется тем, что основные силы деятельности МОСК направлены на приобретение адептов в Европе и Америке, где христианство распространено и образ Иисуса Христа является культурообразующим и закрепленным в сознании.

Исследование не ставит целью анализ деятельности данной религиозной организации, однако специфика использования коммуникативных стратегий и реализующих их тактик отражает цель текстов «Общества Сознания Кришны» – привлечь как можно большее число адептов для получения материальной и духовной выгоды.

## Литература

1. *Абхай Чаранаравинда Бхактиведанта Свами Прабхупада* «Бхагавад-гита как она есть». – СПб.: Изд-во Бхактиведанта Бук Траст, 2015. – 976 с.

2. *Бобырева Е. В.* Религиозный дискурс: ценности, жанры, стратегии (на материале православного вероучения): дис. ... д-ра филол. наук. – Волгоград, 2007.

3. *Дворкин А. Л.* Тоталитарные секты. Опыт систематического исследования «Христианская библиотека». – Новгород, 2007.

4. *Иссерс О. С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. – Изд. 5-е. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 289 с.

5. *Стернин И. А.* Основы речевого воздействия. – Воронеж, 2012. – 178 с.

## Источники

Абхай Чаранаравинда Бхактиведанта Свами Прабхупада «Совершенные вопросы совершенные ответы» THE BHAKTIVEDANTA BOOK TRUST. – 2016. – 144 с.

Абхай Чаранаравинда Бхактиведанта Свами Прабхупада. «Легкое путешествие на другие планеты» THE BHAKTIVEDANTA BOOK TRUST. – 2016. – 108 с.

Абхай Чаранаравинда Бхактиведанта Свами Прабхупада «Бхагавад-гита как она есть». – СПб.: Изд-во Бхактиведанта Бук Траст, 2015.

УДК 821.161.1-31(Старобинец А. А.)

**Полякова А. С. (Челябинск, ЮУрГУ)**

*Система персонажей романа-антиутопии А. А. Старобинец  
«Живущий»*

**Аннотация.** В статье выявлены основные антиутопические архетипы: герой-бунтарь, диктатор, старый мир и др. Они послужили основанием для анализа системы персонажей романа-антиутопии А. Старобинец «Живущий». Также была исследована трансформация ролевого поведения главного героя и его место в сюжете романа.

**Ключевые слова:** антиутопии, киберпанки, литературные герои, система персонажей, романы, литературные жанры, архетипы, русская литература, русские писательницы, литературное творчество.

**Polyakova A. C. (Chelyabinsk, SUSU)**

*The system of characters of the novel-dystopia A. A. Starobinets  
«Living»*

**Abstract.** The article reveals the basic dystopian archetypes: the hero-rebel, dictator, old world, etc. They served as the basis for the analysis of the characters in the novel-dystopia A. Starobinets «Living». The transformation of the role behavior of the main character and his place in the plot of the novel was also studied.

**Keywords:** dystopias, cyberpunks, literary heroes, character systems, novels, literary genres, archetypes, Russian literature, Russian writers, literary works.

Одним из содержательных уровней произведения является система персонажей. Важность рассмотрения данного аспекта в выбранном нами романе-антиутопии объясняется тем, что при его анализе выявляется специфика структуры общества, позволяющая раскрыть идею автора [Поспелов 1988: 97; Тамарченко 1997: 36-39].

В современной антиутопии А. А. Старобинец представлена киберпанковая модель будущего: мозг всех людей подключен к единой Сети – «социо». Это открывает неограниченные возможности виртуального пространства: доступность информации, общения и возможность сохранять свой инкарнационный код (то есть воспоминания, информацию о прошлой жизни) бесконечное количество перерождений. В целом эта контролируемая компьютерная система называется Живущим.

Главный герой, Зеро, не подключен к социо и воспринимается другими как уникал. Основываясь на архетипичной модели А. Жолковского, мы выявили особенность Зеро – он воплощает в себе лишь некоторые черты архетипа герой-бунтарь и как никто из действующих персонажей привязан к атрибутам старого мира [Жолковский 1994: 166-190].

Итак, для героя-бунтаря характерно то, что он субъективно отражает окружающую его действительность, становится борцом с идеологией, разоблачителем существующей системы, отличается от других эмоциональными проявлениями, иногда признается безумцем. Зеро выступает основным повествователем в романе, ведущим записи от первого лица. С одной стороны, он воспринимает себя как «генетический сбой», занимается самоидентификацией. С другой, отсутствие инкода у Зеро делает его в глазах противодействующих системе религиозным миссией, «спасителем», который «родился, чтобы изменить ... жизнь». При этом герой динамично развивается, переходя из одного состояния и статуса в другой. Это можно проследить по названиям глав: его статус сначала «Зеро», далее – «Безликий», затем – «Мудрейший», потом – «Кукла» и наконец – «0». Но, что нетипично для героя-бунтаря, Зеро не хочет восставать против системы, а отчаянно стремится стать ее частью: «Разве я несогласный? Я всегда хотел быть как все». Главный стимул, который руководит действиями героя – страх (боязнь остаться одному, быть непонятым, умереть и т. д.). Это делает Зеро центральным элементом псевдокарнавальной среды романа, в которой попеременно преобладает то страх, то поклонение [Ланин электронный ресурс]. И именно «торжество страха» делает Зеро игрушкой, «куклой» в руках манипулятора.

Однако в герое можно проследить привязанность к атрибутам архетипа старый мир, которые вызывают опасливое удивление даже у манипуляторов. Зеро, с рождения не знакомый с виртуальным миром, очень привязан к «первому слою» т. е. к тому, что происходит в реальности. И это дает ему возможность развивать феноменальные умственные способности, например, долговременную память, умение выстраивать причинно-следственные связи, учиться читать и писать самому, а не с помощью специальных программ. Также Зеро, в отличие от всех остальных «частиц Живущего», не боится животные: «...если крысы, коровы и свиньи просто его игнорировали, то эти собаки – как ни фантастично звучит – они вступили в контакт» [Старобинец 2011: 110]. И первый, и второй аспект личности героя в системе Живущего относятся к пережиткам далекого прошлого, которые нашли свое воплощение в нематериальной форме. Они «включают» память поколений в сознании Зеро и приводят героя к переосмыслению окружающего мира и своего места в нем.

Власть диктатора старается вытеснить любые элементы старого мира на периферию жизни, подчинить их себе. Так, например, происходит, когда Совет Восьми судит Зеро за его чужеродные способности и стремление совместить их с социо. Автор при этом использует один из карнавальных элементов – театрализацию. Моделируется ситуация заседания Совета Восьми, который играет роль вершителей судьбы Зеро, прикрываясь маской серьезной решительности. В действительности же каждый член Совета является рычагом власти в руках манипулятора Второго и его сына Слуги Порядка. Именно эти герои наиболее полно воплощают черты архетипа диктатор.

Вообще данный архетип внешне проявляется в полном обезличивании до становления неким символом, нематериальным идолом своих идей. В романе это, безусловно, относится к самой системе – Живущему. И так как в контакт с ней могут вступить только избранные, от ее имени выступают представители Совета Восьми, Второй и Слуга Порядка в частности. Именно они стремятся контролировать мысли, действия Зеро и других членов Совета (в особенности несогласных), отслеживают распорядок дня, вторгаются в личную жизнь.

Второй – старый и больной персонаж, воспитавший сына в страхе, основываясь на принципе «если его маленькие живущие хотят чего-то добиться в этой жизни, им нужно быть сильными, подлыми и бесстрашными» [Старобинец 2011: 223]. И Слуга порядка прекрасно усвоил его уроки – бессердечно и нагло относился не только к Зеро, но и к своей семье. В его руках сосредоточен контроль над всеми службами порядка и по сути над всеми остальными членами Совета, курирующими различные сферы жизни (экономику, культуру, здравоохранение и т. д.). Преемственность власти, наличие единственно верной идеи – все во благо Живущего, лишение населения гражданских прав и свобод – все это характеристики тотального государства с диктатором во главе.

Важную роль в борьбе с диктатором играет архетип героиня. Зачастую внешне ей присуща покорная исполнительность того, что предписывает система. Однако на самом деле героиня – сильная личность, тщательно маскирующая в себе внутреннее сомнение и недовольство режимом. Именно она выводит героя-бунаря на такой уровень общения, который позволяет ему раскрыть новые грани своего «я» для борьбы с системой диктатора. В «Живущем» героиней является Клео, возлюбленная Зеро. Она – признанный ученый, отстраненный от исследований из-за «опасных для благополучия Живущего» открытий. Она испытывает к Зеро любовь-сострадание, видит в нем «капризного ребенка», которого наказывает и поощряет в зависимости от его действий. Некоторые черты главного героя напоминают Клео о том ребенке, который у нее был: добрые карие глаза, беспомощность, дрожь. Но для героини это болезненные воспоминания, так как она больше не может забеременеть. Даже в виртуальном «Саду наслаждений» после единственного раза, когда они с Зеро были вместе в облике волка и волчицы, их детеныши рождаются мертвыми. Мотив вырождения проходит через все произведения, в частности у героини и жен Совета Восьми.

Героине не удалось состояться как мать, к обязанностям жены она равнодушна, так как, видя беспомощность Зеро перед манипуляторами, советует и предостерегает его от ошибок, но он ее не слышит. И Клео отстраняется от него и погружается с головой в виртуальные фантазии и безрезультатные попытки

возобновить научное исследование. Но и в качестве ученого она терпит неудачу за неудачей: после запрещенного открытия луча Лео-Лота и долгих попыток восстановить в памяти важную формулу все последующие ее исследования не приводят к желаемому результату.

Разговоры с Клео вскрывают сомнения и противоречия в убеждениях Зера, но он остается верен им до конца: «Она несправедлива. Он все делает правильно, мудро. Выполняет свой долг». Ссоры и разлад в отношениях с героиней становятся показателем ложной справедливости, которую так стремился восстановить герой.

Таким образом, проанализированная нами система персонажей позволила проследить трансформацию ролевого поведения главного героя. На основании этого можем выявить идейно-нравственную проблематику романа, заключающуюся в духовных поисках героя, обретении им своего места в обществе, размышлениях об устройстве «Системы» и ее действенности.

#### **Литература**

1. *Введение* в литературоведение / под ред. Г. Н. Пospelова. – 3-е изд. испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1988. – 197 с.
2. *Тамарченко Н. Д.* Система персонажей // Литературоведческие термины: Материалы к словарю. – Коломна, 1997. – С. 36-39.
3. *Жолковский А. К.* Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа // Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука Восточная лит-ра, 1994. – С. 166-190.
4. *Ланин Б. А.* Антиутопия в литературе русского зарубежья. – URL: [http://netrover.narod.ru/lit3wave/1\\_5.htm](http://netrover.narod.ru/lit3wave/1_5.htm).
5. *Старобинец А. А.* Живущий. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 24 с.

**Прибавкина Е. С. (Екатеринбург, ЕАСИ)**

*Телебашня как знаковое пространство в киноновелле  
«Хроноглаз» Алексея Федорченко*

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию образа реального городского объекта – Телебашни в фантастической киноновелле Алексея Федорченко «Хроноглаз». Рассматриваются функции городского пространства и телебашни как ключевого хронотопического образа, поднимается проблема утраты архитектурных символов, значимых для городского пространства и жителей города.

**Ключевые слова:** знаковое пространство, уральские города, места памяти, киноновеллы, российское киноискусство, российские кинорежиссеры, телебашни, хронотопы.

**Pribavkina E. S. (Yekaterinburg, EACA)**

*TV tower as a sign space in kinonovell «Granolas»  
by Alexei Fedorchenko*

**Abstract.** The article analyzes the image of Yekaterinburg TV Tower in a fantastic short film «Chronoeye» by Alexey Fedorchenko. The author of the article considers the functions of urban space and the significance of TV Tower in film's plot. The problem of loss of architectural symbols significant for urban space and city residents is raised.

**Keywords:** sign space, Ural cities, places of memory, kinonovels, Russian cinema, Russian filmmakers, TV towers, chronotopes.

С 80-х годов XX века в работах исследователей культуры закрепились понятие «социальной памяти». Так, английский исследователь К. Крамли понимает под социальной памятью общества, «с помощью которых информация распространяется среди индивидов и передается от одного поколения к другому» [Тулиганова 2017]. Одним из «вместилищ» социальной памяти является город: «он рождает и организует информационные и ком-

муникативные процессы, которые связаны с кодированием, хранением, трансформацией и передачей накопленного социального опыта». В пространстве города социальная память «передается благодаря культурному наследию, которое может быть, с одной стороны, воплощено в материальных объектах». С другой стороны, информацию о материальных объектах несут сами люди [Тулиганова 2017].

История с заброшенной телебашней в Екатеринбурге является ярким примером функционирования социокультурной памяти. Телебашня начала строиться в 1986 году, а в 1991 году с наступлением экономического кризиса ее строительство остановилось. В 1990-е годы она была культовым объектом для экстремалов. Для жителей города телебашня прочно вписана в городскую панораму, так как долгое время оставалась одной из самых высоких построек в центре города рядом с Цирком. Телебашня привлекала всех: городских активистов – как знаковый объект для формирования идентичности города, застройщиков – своим выгодным положением, архитекторов – уникальностью постройки. Уральский режиссер Алексей Федорченко увековечил телебашню в киноновелле «Хроноглаз», сделав ее одним из знаковых пространств своего «кинематографического города».

Как отмечает Э. Росс, для режиссера «место обитания персонажей – это копилка символов и смыслов, бездонный источник потенциала. Любая локация неизменно наполнена смыслом. Формы зданий, то, как люди живут в них, природа вокруг – все это влияет на наше восприятие пространства» [Росс 2018: 61]. Рассмотрим, какой образ города создает А. Федорченко в своей киноновелле «Хроноглаз» и как недостроенная телебашня вписана в городской ландшафт.

В 2012 году уральский режиссер Алексей Федорченко принял участие в создании киноальманаха, посвященного теме четвертого измерения. Проект «Четвертое измерение» объединил трех режиссеров из Польши, России и Америки. Примечателен тот факт, что для участия в киноальманахе режиссеры должны были выполнить около сорока причудливых требований продюсера проекта Эди Морети. Так, главным героем обязательно должен был стать маргинал, у которого не должно хватать зубов; в кадре режиссера непременно должно было появиться

небо, а один из героев обязан ходить в ботинках для степа [Андреев 2012]. По замыслу продюсера эти требования отображают героев «нереальных миров», отвернувшихся от повседневности. Таким героем у А. Федороченко становится ученый Григорий Михайлович, который фанатично пытается протестировать свое гениальное изобретение и давно перестал обращать внимание на обычный ход жизни.

Киноновелла «Хроноглаз» – фантастическая история одного изобретения. По ходу фильма становится очевидным прототип главного героя-ученого – это математик Григорий Перельман. Григорий Михайлович, как и Перельман, отказывается от премии в миллион долларов за научное открытие, чем вызывает у сотрудника налоговой службы недовольство и подозрения – своим желанием существовать вне заданной государством системы. Главный герой Федорченко бьется над созданием величайшего изобретения XXI века, с помощью которого можно осуществить путешествие во времени. «Машинка времени» – так скромно и ласково называет ее Григорий Михайлович. Для того чтобы она заработала, нужно установить две антенны – на телебашне и под землей. Первая принимает сигналы из космоса, а вторая – подземные. Сигналы соединяются и проецируют изображение прошлого и будущего на монитор.

В начале киноновеллы в кадр режиссера попадает пригород, из окон электрички открывается обычный провинциальный вид на садовые дома. Григория Михайловича высаживают из электрички, и он оказывается на станции Электродепо.

– А ты каждый день куда мотаешься?

– До Ярков

– Там же ничего нет, кладбище только.

Из диалога с полицейским становится понятно, что Григорий Михайлович ездит каждый день на кладбище. Завершается эпизод кадром: ученый, бредущий по пригородной станции. В следующем кадре Григорий поднимается по заржавленной лестнице телебашни, чтобы установить там свой аппарат. В момент установки «Хроноглаза» камера фиксирует панораму Екатеринбургa с высоты Телебашни. Но вид города не привлекателен для глаза. Несмотря на то, что в камеру попадают центральные улицы, облик города не парадный: небо затянуто тучами, серый вид

на Плотинку. Далее «взгляд кинокамеры» спускается вниз – по телебашне – и следит за ученым, который идет домой мимо гаражей и мусорных урн, а потом поднимается по лестнице грязного подъезда с облупленной краской на стенах.

Важно, что по колориту пригородный и городской пейзажи практически неотличимы друг от друга. Принцип съемки у Федорченко таков, что центр города все время оборачивается собственными задворками. Этот растянувшийся по фильму пейзаж отображает состояние Григория Михайловича, который живет воспоминаниями. Традиционная оппозиция «окраина (периферия) – центр города» не работает у Федорченко, пространство фильма как будто воплощает потерянность героя в настоящем, его маргинальность. Город начинает казаться проекцией душевной травмы, которую переживает герой.

Заброшенная телебашня в кадре режиссера выступает неким порталом, с помощью которого можно осуществить путешествие во времени. Телебашня становится помощником ученого, который одержим этой идеей. Бетонное сооружение высотой в 232 метра в авторской интерпретации превращается в мистический объект в центре мегаполиса. «Какие демоны тебя ведут? / На что они готовы для тебя? / И врут они тебе или не врут, / Целуя в сердце нежно и любя?» – это слова из песни «Демоны» группы «Смысловые галлюцинации», которая звучит в момент, когда герой поднимается на телебашню устанавливать «Хроноглаз». Какие демоны ведут ученого? Кажется, что имя этим демонам – счастливые воспоминания о прошлом. Прошлое, которое безвозвратно ушло вместе с близкими людьми. Ноты и клавиши, снова ноты и клавиши каждый раз обречен видеть ученый. Так уж устроена «машинка времени», взгляд которой всегда субъективен и случаен. Героями величайших мировых событий могут стать обычные люди и чучела животных. «Это все лишь жалкий коллаж из случайностей, событий, ненужных предметов. Узкий взгляд человека на события, в которых он ничего не понимает. Мне нужен взгляд Бога!», – восклицает ученый. На экране появляется плачущий младенец в хлеву и морда осла – вот каков взгляд Бога. Суровая насмешка над человеком, который решил познать все на свете.

«Четвертое измерение» – так звучит название проекта. Для Федорченко герой запутался в собственных измерениях, Григорий Михайлович стоит перед выбором между временем, свободой и любовью. «А что есть сегодня? Если время – это четвертое измерение нашего пространства, то почему не может быть такого, что вы движетесь по оси времени в одном направлении, а я в другом?», – задумчиво размышляет ученый. Изобретение ученого – это сублимация его бессознательного, и в режиссерской интерпретации телебашня – часть научно-фантастического объекта, который помогает разобраться герою с травмами прошлого.

Е. Созина отмечает, что можно говорить о двух условно сложившихся способах изображения города и двух его архетипах. Первый – город мифологизированный, «обладающий нестойкостью координат». Второй – город реалистически достоверный, «время которого исторично, а пространство чаще всего не деформировано», образ такого города даже при некоторой символизации не разрушает иллюзию жизненного правдоподобия. [Созина 2005].

Федорченко, сохраняя узнаваемость облика современного Екатеринбурга, создает образ пространства, в котором возможны переплетения, скрещения времен и эпох, а телебашня становится центром этого мифологизированного города. Именно она – та точка «перехода», которая соединяет город с другими измерениями, осуществляет связь между памятью персональной и исторической.

Используя термин французского исследователя Пьера Нора, телебашня становится своеобразным «местом памяти», пространством, которое воплощает в себе единство духовного и материального, со временем становится символическим элементом для сообщества. Места, в которых, по мнению Пьера Нора, может быть воплощена общая память, – это памятники (культуры и природы), праздники, эмблемы, торжества в честь людей или событий [Нора 1999: 17-50]. Фильм Федорченко, вдруг оказавшийся актуальным в 2018 году, не только предлагает авторский взгляд на образ города, но и провоцирует на размышления о телебашне как социокультурном объекте и месте памяти: несмотря на то, что физически телебашня уже перестала существовать, она продолжает жить в культурных текстах, в созна-

нии людей (которые участвовали в акциях протеста, присутствовали во время сноса или были на самой башне когда-то), и в городском пространстве – как «минус-прием». Возможно, именно отсутствие в городском пейзаже значимого объекта будет еще больше способствовать его символизации.

### Литература

1. *Андреев В.* Уральский режиссер запустил на недостроенную телебашню математика Перельмана. // Комсомольская правда – 10.04.2012. – URL: <https://www.ural.kp.ru/daily/25865/2831935>.

2. *Нора П.* Проблематика мест памяти / М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок; пер. с фр.: Дина Хапаева. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. – С. 17-50.

3. *Созина Е.* Екатеринбургский текст Натальи Смирновой // Урал. – 2005. – № 4. – URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2005/4/soz16.html>.

4. *Тулиганова И. В.* Социальная память в пространстве города // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 9 (83). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-pamyat-v-prostranstve-goroda>.

5. *Росс Э.* Как устроено кино. Теория и история кинематографа. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 208 с.

Самофеева Т. С. (Екатеринбург, УрГПУ)

*Петербургский текст в лирике Н. Тихонова*

**Аннотация.** В статье исследуется семантический комплекс города в лирике Блокады Ленинграда. Впервые дан системный анализ семантики образов, которые входят в смысловое поле понятия «город» в качестве философской картины мира.

**Ключевые слова:** петербургский текст, интерпретация текстов, поэтические тексты, городское пространство, русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество.

Samofeeva T. S. (Yekaterinburg, USPU)

*The Petersburg text in the lyrics of N. Tikhonov*

**Abstract.** The article explores the semantic complex of the city in the lyrics of Nikolay Tikhonov. For the first time, a systematic analysis of the semantics of images is provided, which enter into the semantic field of the concept of «city» as a philosophical picture of the world.

**Keywords:** Petersburg text, interpretation of texts, poetic texts, urban space, Russian poetry, Russian poets, poetic creativity.

Термин «городской текст» не имеет полноценного определения в мировом литературоведении. Существует ряд примеров городских текстов, из которых выделяются Московский, Парижский, а также Петербургский текст литературы.

В XIX веке появляется целый спектр прозы и поэзии, в центре которой находится образ «могучей» столицы – города Санкт-Петербурга как некой «сверхнасыщенной реальности». Этот город становится не просто олицетворением России, а он превращается в некоторую модель мира, становится воплощением Вселенной.

Город Петербург представляется как совокупность противоположных начал: добра и зла, жизни и смерти, находящихся в вечной борьбе. «Петербург – центр зла и преступления, где

страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург – бездна, «иное» царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека». Именно поэтому образ этого города имеет двоякую структуру: это и город-утопия, город-рай, где хочется жить среди избытка изысков, но в то же время Петербург является олицетворением человеческого бедствия и страдания.

По мнению исследователя Топорова, у Петербурга имеются подобные составляющие. «Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте».

Начало петербургскому тексту положил А. Пушкин в таких произведениях, как «Одинокий домик на Васильевском»(1829) и «Пиковая дама»(1833). Именно здесь был показан истинно петербургский тип героя. Одна из ярких петербургских поэм «Медный всадник» отражает известный миф о рождении новой Столицы. Петербург возник в силу потребностей государства, которому было необходимо развитие. «Град Петра» возводился по определенному плану, и носит печать своего создателя.

Впоследствии эта тенденция отразилась в петербургских повестях Гоголя и в творчестве М. Лермонтова и сохранилась вплоть до XX столетия.

О сущности петербургского текста одним из первых рассуждает А. Блок. «Не странно ли все-таки, что об одном и том же думали русские люди двадцатых, тридцатых, сороковых... девяностых годов и первого десятилетия нашего века?» Можно сказать, что для автора в первую очередь была важна общность идеи и темы.

Образ города неразрывно связан с его судьбой. Судьба – это «органическое развитие единичного явления». Каждый город имеет свою судьбу, ей определяемый. Город способен жить собственной жизнью, независимо от людей, обитающих в нем. Го-

род также имеет свои «законы развития», которым не подвластны жители.

Н. Тихонов – яркий представитель лирики блокадного Ленинграда. Город у этого поэта предстает адским городом, находящимся во власти смерти.

Одно из известных произведений Николая Тихонова – «Наш город».

В этом стихотворении автор закликает ленинградцев быть мужественными в борьбе с врагом, поэтому используется большое количество глаголов в повелительном наклонении: «отрубим», «стой», «смотри» и т. д.

В первом четверостишии наблюдаются метонимии и перифразы, с помощью которых автор характеризует врага и город:

*«Пусть тянет руку дерзкий враг  
К нам в ленинградские пределы.  
Их было много, тех вояк,  
Чья рать войти сюда хотела.  
На неприступном берегу  
Обрубим руку мы врагу».*

В роли «дерзкого врага», «их» и «вояк» поэт представляет фашистскую армию, а блокадный Ленинград Тихонов называет «ленинградскими пределами» и «неприступным берегом».

В стихотворении нет героя, выступающего отдельной личностью. Автор характеризует всех жителей города либо с помощью метонимии «ленинградец», либо местоимением «мы», чтобы подчеркнуть: победа в войне невозможна без народной интеграции. Каждый житель должен принимать участие во всеобщей победе над врагом. Для этого поэт применяет восклицательные предложения:

*«Вглядись – в нем сталинская сталь,  
Не может в битве он устать,  
Врага он к бегству приневолит!»*

Ленинград и его пространство иллюстрируется как необъятный город, охваченный трагедией войны, но не сдающийся ей.

Городская территория приобретает устремленность, как по вертикали, так и по горизонтальной плоскости.

Направление вверх-вниз у Тихонова изображается с помощью градации, которая начинается с образа неба, «стаи звезд», «ночной высоты» и заканчивается подвалом.

Горизонтальное направление безгранично. Мы не можем узнать, где начинается и заканчивается город, он бескрайний и замкнутый.

Время повествования является динамичным. В стихотворении автор противопоставляет время довоенное – «забуди, как мирно ночевал» и город во время блокады с помощью многочисленных глаголов: «пошлем», «будем», «вспыхнет».

Образ миражного, inferнального города у Тихонова всецело проявляется также в стихотворении «Киров с нами». Здесь черты петербургского текста отображаются за счет иллюстрации домов, завода, Невы и ее мостов. Ленинград предстает городом, состоящим из металла, «в железных ночах». Дополняет эту картину завод, «суровый, как крепость», необъятный объект и место, обладающее чертами магического: «не раз полыхало в цехах». Образ города-ада дополняет ряд эпитетов («зловещем подобии»), а также олицетворений («огнем обжигая мосты»). Мы слышим этот город посредством свиста бомб и воя сирен, что знаменуют собой то, как «по городу Киров идет». Появление деятеля подкрепляется грохотом полночных снарядов. Образ Кирова гиперболизируется за счет следующих сочетаний: «горит его взор огневой», звезда на его фуражке «алеет», «глашатай советского века».

На этом уровне мы можем сравнить это стихотворение с произведением Василия Жуковского «Ночной смотр», где в роли «великого гостя» предстает Наполеон. И у Тихонова, и у Жуковского город является городом-адам, приобретает мистические черты. Если Наполеон появляется в городе «в двенадцать часов по ночам», то Киров – «в железных ночах», эти фразы становятся рефренами в стихотворениях.

Таким образом, задачей автора в произведениях становится не иллюстрирование какой-то индивидуальной судьбы во время блокады, а общий призыв к действию – обороне и защите города на Неве. Ленинград выступает как мощная стихия, адским горо-

дом, поглощающим каждого жителя. Там происходит вечное сражение между «мы» и «они».

У Владимира Тихонова мы наблюдаем систему знаков этого города, о которой говорил исследователь Топоров. В лирике появляются образы-символы этого города, а также особый тип героя, свойственный Петербургу в это время. Можно утверждать, что в годы Великой Отечественной войны Петербургский текст русской литературы продолжает существовать в поэзии поэтов-блокадников.

### Литература

1. *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. – СПб.: Лениздат, 1991. – 556 с.

2. *Каган М. С.* История культуры Петербурга: учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по спец. «Социально-культурная деятельность» / ред. Е. А. Кайсаров. – 4-е изд. – СПб.: [б. и.], 2010. – 320 с.

3. *Лотман Ю. М.* История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство-СПб, 2002. – 768 с.

4. *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995 – С. 259-367.

Сутягина Т. Е. (Екатеринбург, УрГПУ)

*«Лишний человек» и «кающийся дворянин»:  
к вопросу о типологии героев в русской литературе*

**Аннотация.** Исследовательская задача автора статьи заключается в попытке определения наиболее удачной номинации одного из типов русской литературы. Значительное внимание уделяется рассмотрению понятия «литературный тип», после чего предлагается теоретический обзор двух типов русской литературы: «лишний человек» и «кающийся дворянин». Характерные особенности каждого литературного типа формулируются в опоре на знаковые труды советских и российских литературоведов, а также на новейшие работы учёных, регулярно публикующиеся в периодических изданиях. Автор стремится проследить закономерности возникновения данных литературных типов, поскольку это является необходимым условием понимания причин и факторов, выдвинувших на авансцену последней трети XIX века тип «лишнего человека, осложнённого психологическим комплексом кающегося дворянина» (Г. К. Щенников) – тип, функционирование которого в русской литературе требует дальнейшего исследования.

**Ключевые слова:** литературные типы, литературные герои, лишний человек, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Sutyagina T. E. (Ekaterinburg, USPU)

*«Unnecessary man» and «penitent nobleman»:  
to the question of the typology of heroes in Russian literature*

**Abstract.** The research task of the author of the article is to try to determine the most successful nomination of one of the types of Russian literature. Considerable attention is paid to the concept of the «literary type», after which a theoretical review of two types of Russian literature is proposed: «unnecessary man» and «penitent noble-

man». The characteristic features of each literary type are formulated in support of the landmark works of Soviet and Russian literary scholars, as well as the newest works of scientists regularly published in periodicals. The author seeks to trace the patterns of the emergence of these literary types, since this is a necessary condition for understanding the causes and factors that put forward the type of «superfluous man complicated by the psychological complex of the penitent nobleman» (G. K. Schennikov) to the foreground of the last third of the XIX century – the type whose functioning in Russian literature requires further study.

**Keywords:** literary types, literary heroes, extra people, Russian literature, Russian writers, literary work.

Несмотря на то, что литературоведческая наука должна оперировать чёткими, однозначными понятиями, тем не менее, регулярно возникают дискуссии, касающиеся толкования того или иного литературного термина. К примеру, в литературоведении нет единственно верного, чёткого определения понятия «тип».

Так, в учебном пособии под редакцией Н. Д. Тамарченко «Теория литературы» понятия «характер» и «тип» противопоставлены соответственно, как «индивидуализированный персонаж неиндивидуализированному или как персонаж, в котором раскрыт “внутренний” аспект, т. е. побудительные причины поведения и поступка, персонажу, показанному лишь “извне”, через поведение и поступок» [Теория литературы 2004, I: 249]. Под литературным термином «тип» авторами пособия предельно обобщённо понимается «готовая форма личности» [Там же: 255].

Л. Я. Гинзбург утверждает, что существуют «традиционные литературные роли и те устойчивые формулы экспозиции героя, благодаря которым он сразу же “узнаётся” и начинает свою жизнь в сюжете, где в дальнейшем он ещё может подвергнуться множеству превращений» [Гинзбург 1979: 4].

Е. П. Барышников высказывает схожую мысль о том, что любой достаточно развитой литературе свойствен процесс «формализации характера, который утрачивает свою непосредственность и превращается в “тип”» [Барышников 1967, IV: 316]. Под литературным типом исследователем понимается «образ челове-

ской индивидуальности, наиболее возможной, типичной для определённого общества» [Барышников 1972, VII: 507].

Л. В. Чернец для того, чтобы избежать терминологической нечёткости, предлагает ввести в литературоведческий тезаурус понятие-термин «тип персонажа», понимаемое как «инвариант, который в чистом виде нигде не представлен, он воплощён в различных вариациях, каковыми являются конкретные персонажи (или рассказчики)» [Чернец 2016 (а): 83]. Особенностью «типа персонажа», «уникального и в то же время заключающего в себе некое обобщение» [Чернец 2016 (б): 9], Л. В. Чернец считает то, что он, вопреки стереотипному пониманию, не статичен, а «движется, отвечая на вызовы нового времени, отражая его краски» [Там же: 9], эволюционирует, «обрастая ... новыми смыслами», но при этом «сохраняя некоторые устойчивые черты, позволяющие его идентифицировать» [Там же: 10]. Кроме того, закреплению определённого «типа персонажа» в литературе, по мнению исследовательницы, способствует сама его номинация («лишний человек», «маленький человек», «новый человек», «герой-идеолог», «человек в футляре» и пр.).

Тип «лишний человек» является одним из наиболее распространённых типов русской литературы XIX века. Это типичный образ героя-дворянина, представителя высшего общества, обладающий такими характерными чертами, как образованность, способности, не имеющие возможности быть реализованными в современном герою обществе. Отсюда разлад с последним и отчуждение от своей социальной среды, стремление заполнить пустоту и душевную скуку праздными развлечениями, а также духовные поиски, часто увенчивающиеся равнодушием по отношению к жизни в целом.

Изучением данного типичного образа занимались многие исследователи русской литературы. К примеру, Ю. В. Манн под термином «лишний человек» понимает «литературный тип, характерный для русской литературы 20-х – 50-х гг. 19 века». В числе особенностей, выделяющих «лишнего человека» среди иных героев, исследователь называет «отчуждение от официальной жизни России, от родной ему социальной среды (обычно дворянской), по отношению к которой герой осознаёт своё интеллектуальное и нравственное превосходство» [Манн 1967, IV: 400], с одной стороны, и

«душевную усталость, глубокий скептицизм, разлад между словом и делом... общественную пассивность», «интенсивность нравственных и идейных исканий» [Там же: 400-401], с другой стороны. По мнению литературоведа, тип «лишнего человека» возникает «как переосмысление романтического героя» [Там же, IV: 401], а именно: байронического героя, а также романтических образов лирики Пушкина и поэтов-декабристов.

Касаясь вопроса возникновения термина «лишний человек», Ю. В. Манн отмечает, что, несмотря на появление данного типа в литературе начала XIX века, широкое распространение само понятие получило лишь в 50-е годы того же столетия, после публикации в журнале «Отечественные записки» эпистолярной повести И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850 г.), написанной в форме предсмертных записок героя Чулкатурина, который сам называет себя «лишним»: «Ну, скажите теперь, не лишний ли я человек? Не разыграл ли я во всей этой истории роль лишнего человека?... что за глупое пятое колесо в телеге!» [Тургенев 1977, V: 205].

Тем не менее, Д. Д. Благой утверждает, что понятие «лишний» использовал ещё А. С. Пушкин в рукописи будущего романа «Евгений Онегин», где и обозначил черты данного типа человеческой личности:

Кто там, меж ними в отдаленьи,  
Как нечто лишнее, стоит?  
Ни с кем он, мнится, не в сношеньи,  
Почти ни с кем не говорит.  
Меж молодых аристократов;  
Между налетных дипломатов

Везде он кажется чужим.

[Благой 1931: 127. Разрядка автора. – Т. С.]

Впоследствии данный отрывок был изменён автором и в окончательной редакции романа представлен в следующем виде:

Но это кто в толпе избранной  
Стоит безмолвный и туманный?  
Для всех он кажется чужим.

[Пушкин 1969, IV: 150]

Поэтому Д. Д. Благой заключает: «Онегин справедливо считается в нашей литературе родоначальником “лишнего челове-

ка”. Из приведённых строк видно, что Пушкин не только первый создал у нас этот тип, но первый же употребляет и соответственное выражение, задолго до того, как Тургенев ... ввёл его в общий оборот» [Благой 1931: 127].

По мнению Н. Г. Федосеенко, рассматривая «лишнего человека» как тип, следует говорить «не столько о социальной “лишности”, сколько о внутреннем скитальчестве». Исследовательница очень тонко рассуждает о человеческих качествах данного литературного типа: «Герой пытается преодолеть отчуждение, появляется не столько противостояние, сколько желание объяснить себя людям. Отсюда значимой чертой становится потребность в слове, будь то слово исповедальное, эпистолярное или достаточно абстрактное» [Федосеенко 2008: 130].

Н. Г. Федосеенко также указывает на следующие типологические черты образа «лишнего человека»:

- «герой получил европейское образование, что мешает ему найти себе место в российской действительности;
- его уверенность в себе разрушается по воле неблагоприятной к герою судьбы;
- герои, читающие и сравнивающие себя и других с литературными образами;
  - странничество оборачивается скитальчеством;
  - герой не только показан в своих монологах и авторских оценках, но значимы и оценки его “другими”;
  - характеристики поверхностно-романтические связаны с героями второго ряда» [Там же: 125].

В дополнение к вышеназванным особенностям исследовательница выделяет несколько типологических доминант «лишнего человека»:

- «расхождение между полученными знаниями и российской действительностью порождают скуку;
- невозможность реализовать свои силы вызывает страсть к путешествиям (нередко связанным с поисками смерти);
- обязательное “испытание любовью” (Л. В. Пумпянский), что генетически восходит к *пратипу* романтического героя;
- умение говорить, “дар красноречия”» [Там же: 129-130. Курсив автора. – Т. С.].

Согласно точке зрения С. А. Никольского, «лишний человек» – это герой, «не вписывающийся в её (жизни – Т. С.) логику и диссонирующий с господствующими общественными ценностями и нравами» [Никольский 2010: 38]. Ссылаясь на творчество А. С. Пушкина, Никольский говорит о том, что ещё «образом Евгения Онегина он формулирует крамольную мысль: свободный человек в России “лишний”» [Там же: 39].

Э. Г. Шестакова ключевой характеристикой «лишнего человека» (помимо его обреченности на «общественно-политические неудачи из-за своего историко-культурного прошлого, неизбежно и однозначно предопределяющего проблемы настоящего» [Шестакова 2017: 178]) называет «странность» (см. об этом подробнее: с. 172-173).

По мнению Е. В. Никольского, «лишний человек», т.е. «герой, одинокий, отвергнутый обществом или сам отвергший общество, не был только плодом литературной фантазии. Он стал своеобразным болезненным явлением духовной жизни общества, вызванным кризисом общественной системы» [Никольский 2017: 8].

К числу «лишних людей» традиционно относят, например, Чацкого (А. С. Грибоедов «Горе от ума», 1825), Онегина (А. С. Пушкин «Евгений Онегин», 1833), Печорина (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени», 1840) и т.д. Большинство исследователей сходятся во мнении, что последним представителем плеяды «лишних людей» является Обломов (И. А. Гончаров «Обломов», 1859). Тем не менее, нам думается, что на этом галерея героев данного типа отнюдь не завершается. Продолжение типа «лишних людей» (пусть и несколько видоизменённое) нам видится, например, в образах Николая Ставрогина (Ф. М. Достоевский «Бесы», 1872) и Петра Ардарова, героя ныне почти забытого романа В. А. Соллогуба «Через край» (опубликован в нескольких номерах журнала «Новь», 1885). Однако с существенным уточнением: данным героям, на наш взгляд, присущи характеристики не только типа «лишний человек», но и типа «кающийся дворянин».

«Кающийся дворянин» – понятие, закрепившееся в русской действительности благодаря употреблению одним из идеологов народничества Н. К. Михайловским в его очерках «Вперемежку», опубликованных в журнале «Отечественные записки» в

1876-1877 гг. Герой, от лица которого ведётся повествование в очерках, говорит о себе: «А я между тем – каюсь; я – кающийся дворянин» [Михайловский 1897: IV, 222]. Как отмечают В. В. Блохин и Е. Н. Лобанова, «социальный облик интеллигенции он (Н. К. Михайловский – Т. С.) описал такими этическими категориями, как “люди чести” и “кающиеся дворяне”, отразившими социокультурную соотносительность интеллигенции и народа, сложившуюся между ними напряжённую антиномичную связь» [Блохин, Лобанова 2017: 24].

Первоначально данное понятие использовалось отнюдь не по отношению к литературным персонажам, а скорее означало определенный тип личности, характерный для периода распространения идей народничества (середина и вторая половина XIX века). Появление данного типа обусловлено самой пореформенной эпохой, периодом после глобальных преобразований, за которыми в истории закрепилось условное обозначение «эпоха великих реформ». Л. А. Капитанова называет этот период временем «неопределённых перспектив и зыбких надежд, ... идейных разногласий, споров о народе, о судьбе дворянства, его исторической роли в жизни русского общества, о будущем развитии страны» [Тургенев в школе 2010: 165].

По мнению Э. С. Виленской, «кающийся дворянин» – «преимущественно молодой человек из дворянской среды, порывавший с дворянством, создавший особый кодекс личного поведения, противостоящий старой полицейской морали» [Виленская 1979: 204].

Наиболее детально изучением типа «кающийся дворянин» занимается Д. Э. Летняков, который даёт ему следующую характеристику: «В России дворянство участвовало в революции с таким радикализмом и жертвенностью, которые выливались в готовность полностью порвать все связи со своим кругом, сформировали чисто русской феномен “хождения в народ”, покаяния перед ним (тип “кающегося дворянина”))» [Летняков 2012: 92]. По мнению исследователя, «кающиеся дворяне» «шли в освободительное движение с мыслью о своей исторической вине перед закрепощённым народом, одержимые страстным желанием трудом на благо народных масс, участием в революции искупить “грех отцов”, десятилетиями живших за счёт эксплуатации крестьян» [Там же: 98].

Д. Э. Летняков приводит воспоминания некоторых лидеров революции 1917 года. К примеру, В. М. Чернов, в определённый период возглавлявший партию эсеров, писал: «Кающийся дворянин чувствовал себя в неоплатном долгу перед народом, бичевал себя сознанием своей исторической виновности, хотя бы лично он и был совершенно “без вины виноватым”; удручённый этим сознанием, он готов был добровольно выкраивать ремни из собственной кожи, чтобы только уплатить по “историческому векселю”» [Цит. по: Летняков 2012: 98]. Большевик В. В. Воровский, в свою очередь, отмечал: «Для кающегося дворянина естественна была мысль, что именно он, законный наследник поколений, взваливших на плечи крестьянина эти тысячелетние труды, что он-то и должен идти теперь к крестьянину и помочь ему “устроить жизнь по-новому”, вздохнуть полной грудью» [Цит. по: Летняков 2012: 98].

По словам Д. Э. Летнякова, тип «кающегося дворянина» абсолютно уникален, это исключительно российское явление: «Такой тип дворянина-революционера был характерен только для России, нигде больше дворянское покаяние перед простым народом не принимало столь радикальные формы и не носило столь массовый характер, нигде не ощущалось и не переживалось так остро» [Летняков 2012: 99].

Впервые эта мысль прозвучала в работе Н. А. Бердяева ещё в середине XX века: «Ни один народ Запада не пережил так сильно мотивов покаяния, как народ русский в своих привилегированных слоях. Создался своеобразный тип “кающегося дворянина”. “Кающийся дворянин” сознавал свой социальный, а не личный грех, грех своего социального положения и в нём каялся» [Бердяев 1955].

Ссылаясь на одного из авторов сборника «Вехи», С. Н. Булгакова, анализирующего специфику русской интеллигенции, Д. Э. Летняков отмечает наличие у последней «“перевёрнутой” религиозности без Бога, которая заключается в том, что интеллигенция при всём своём атеизме сохранила тем не менее черты религиозного мировоззрения, стремление к идеальному. В результате вместо стремления “пострадать за Христа” у неё возникло желание “пострадать за народ”, вместо покаяния перед Богом появилось “социальное покаяние” перед эксплуатируе-

мым народом, вместо поклонения Богу развился культ народа (“религия человекобожества”)) [Летняков 2012: 104].

Об этом же говорит Ю. В. Кокарева: «Покаяние “кающихся дворян” не есть христианское покаяние. ... Это перевёрнутое с ног на голову, вывернутое наизнанку религиозное понятие христианской веры» [Кокарева 2007: 257].

Обобщив свои рассуждения, Д. Э. Летняков заключает: «Жертвенность, страстная вера в собственные идеалы и искреннее желание пострадать за народ, в совокупности с той неприглядной картиной народной жизни, которую видела вокруг себя интеллигенция, производили на свет ту самую фигуру “кающегося дворянина”, ... готового принести собственное счастье, здоровье и даже жизнь на алтарь т.н. “народного блага”» [Летняков 2012: 104].

Одной из причин, приведших к формированию таких воззрений и возникновению данного типа личности, исследователь (помимо атмосферы, царящей в обществе) называет Отечественную войну 1812 года, которая «привела к общему патриотическому подъёму и заставила многих дворян взглянуть на крестьян не как на “живую собственность”, а как на сограждан» [Там же: 96].

Однако, как отмечает Д. Э. Летняков, «главной трагедией XIX века для русского революционного дворянства и всей интеллигенции» «оказался провал “хождения в народ”, осознание того факта, что, несмотря на все старания, пропасть между людьми, носящими “немецкое” и русское платье, между баринком и мужиком оказалась непреодолима. Даже если барин попытался сам на время превратиться в мужика» [Там же: 101-102].

Понятие «кающийся дворянин» уже в конце XIX века употребляется и в художественной литературе. К примеру, Лыжин, герой романа П. Б. Боборыкина «Перевал» (напечатан в шести выпусках журнала «Вестник Европы», 1894.), рассуждая о себе, заключает: «И в самом деле, какая жалкая фигура: интеллигент, проделавший над собою всякие эксперименты и очутившийся “ни в сих, ни в оных”! ... Даже не кающийся дворянин. Тот, по крайней мере, до смерти каялся бы и стремился сбросить с себя ветхого человека, – а я?» [Боборыкин 1894: 118-119].

Кроме того, данное понятие использует и М. Горький в своей критической статье «О Василии Слепцове»: «Очерки Слепцова появились в те годы, когда в русской литературе особенно громко

начали раздаваться голоса “кающихся дворян”, зазвучала чувствительная исповедь потомков о грехах предков» [Горький].

Как правило, наиболее чутко переживают социальные изменения творческие, думающие люди, поэтому закономерным становится тот факт, что некоторые писатели решаются предложить своё видение сложившейся социальной ситуации, а также пути дальнейшего развития российского государства. Так на авансцену времени выходит новый литературный герой – «кающийся дворянин».

Нам представляется возможным применительно, например, к образам Ставрогина («Бесы») и Ардарова («Через край») использовать понятие – тип *«лишнего человека»*, *осложнённый психологическим комплексом «кающегося дворянина»*. Впервые подобное обозначение использовал Г. К. Щенников при характеристике героя романа Ф. М. Достоевского «Бесы»: «Типичные качества *“лишнего человека”* предстают в нём (Ставрогине – Т. С.) в новой модификации, совмещённые с *психологическим комплексом семидесятника*» [Щенников 1987: 268. Курсив наш. – Т. С.]. Далее исследователь заявляет предельно ясно: «В Николае Ставрогине Достоевский *соединил* черты *“лишнего человека”* 40-х годов и *“кающегося дворянина”* 70-х» [Там же: 269. Курсив наш. – Т. С.].

В данном аспекте вслед за Г. К. Щенниковым идут С. И. Ермоленко и Н. А. Валек, которые, занимаясь изучением романа «Через край», поднимают вопрос о целесообразности введения новой номинации литературного типа. Они отмечают, что В. А. Соллогуб «в лице главного героя исследует *тип “лишнего человека”* – “человека не от века сего”, *осложнённый психологическим комплексом “кающегося дворянина”* 70-х годов» [Ермоленко, Валек 2013: 244. Курсив наш. – Т. С.]. Под «кающимся дворянином» исследователи понимают «человека из среды русского образованного дворянства, страдающего от сознания того, что предки его были крепостниками, и желающего “послужить народу”» [Там же: 228].

О том, почему «кающийся дворянин» в данной исторической ситуации становится «лишним человеком», С. И. Ермоленко и Н. А. Валек пишут следующее: «Тип “безвольного”, рефлектирующего интеллигента, не сумевшего порвать со своей средой и

не знающего, “куда идти”, в пору, когда на первый план выходил вопрос о герое, занимающем активную жизненную позицию, носителе передового общественного сознания, выглядел, очевидно, по меньшей мере, несвоевременным» [Там же: 233]. Точно так же, как и для типичных «лишних людей», для Петра Ардарова становятся безуспешными «мучительные духовные искания, ... попытки понять истинные причины общего неурейства жизни, а главное – хоть в малой степени изменить ситуацию к лучшему» [Там же: 234].

Номинация литературного типа, появившегося в русской литературе 70-х гг., – «*лишний человек*», *осложнённый психологическим комплексом «кающегося дворянина»* – представляется нам наиболее продуктивной. Поэтому, основываясь на ней, мы продолжим дальнейшее исследование, посвящённое анализу образа Петра Ардарова, главного героя романа В. А. Соллогуба «Через край».

### Литература

1. *Барышников Е. П.* Литературный герой // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1967. – Т. 4. – С. 315-318.

2. *Барышников Е. П.* Тип // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – Т. 7. – С. 507-508.

3. *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма [Электронный ресурс]. – Париж: YMCA-Press, 1955. – URL: [http://krotov.info/library/02\\_b/berdyayev/1937\\_042\\_0.html](http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1937_042_0.html) (дата обращения: 10.04.2018).

4. *Благой Д. Д.* Социология творчества Пушкина. – М.: МИР, 1931. – 320 с.

5. *Блохин В. В., Лобанова Е. Н.* Дихотомия «народ – интеллигенция» в радикальной мысли России середины XIX – начала XX вв. (К проблеме истоков русской смуты начала XX в.) // ЛОКУС: люди, общество, культуры, смыслы. – 2017. – № 1. – С. 22-31.

6. *Боборыкин П. Д.* Перевал [Электронный ресурс] // Вестник Европы. Санкт-Петербург. – 1894. – № 1. – URL: <https://www.prlib.ru/item/323489> (дата обращения: 11.04.2018).

7. Виленская Э. С. Н. К. Михайловский и его идейная роль в народническом движении 70-х – начала 80-х годов XIX века. – М.: Наука, 1979. – 303 с.

8. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. – Л.: Сов. писатель, 1979. – 223 с.

9. Горький М. О Василии Слепцове [Электронный ресурс]. – URL: [http://az.lib.ru/g/gorxkij\\_m/text\\_0330.shtml](http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_0330.shtml) (дата обращения: 11.04.2018).

10. Ермоленко С. И., Валек Н. А. В. А. Соллогуб «Через край»: забытая страница русской романистики. – Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2013. – 253 с.

11. Кокарева Ю. В. Идея долга в концепции нравственного идеала Н. Г. Чернышевского и Н. К. Михайловского // Вече. Альманах русской философии и культуры. – 2007. – № 18. – С. 253-259.

12. Летняков Д. Э. Дворянство как участник революционного движения: российские особенности // Политико-философский ежегодник. – 2012. – № 5. – С. 92-105.

13. Манн Ю. В. Лишний человек // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1967. – Т. 4. – С. 400-402.

14. Михайловский Н. К. Вперемежку // Сочинения Н. К. Михайловского. – Санкт-Петербург: Типо-Литография Б. М. Вольфа, 1897. – Т. 4. – С. 211-378.

15. Никольский Е. В. Ещё раз о проблеме «лишнего человека» в русской классической литературе // Art Logos. – 2017. – № 2. – С. 7-22.

16. Никольский С. А. «Лишние» и «новые» люди русской классической литературы // Человек. – 2010. – № 6. – С. 37-54.

17. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Правда, 1969. – Т. 4. – С. 5-189.

18. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Academia, 2004. – Т. 1. – 512 с.

19. Тургенев И. С. Дневник лишнего человека // Тургенев И. С. Собр. соч.: в 12 т. – М.: Худож. лит., 1977. – Т. 5. – С. 179-231.

20. *Тургенев в школе: книга для учителя* / авт.-сост. Л. А. Капитанова. – М.: Дрофа, 2010. – 320 с.
21. *Федосеенко Н. Г.* И. С. Тургенев: к вопросу о «лишнем человеке» // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2008. – № 3. – С. 125-133.
22. *Чернец Л. В.* (а) О типологическом изучении литературных персонажей // STEPHANOS. – 2016. – № 1. – С. 80-90.
23. *Чернец Л. В.* (б) Тип персонажа и его эволюция // Вестник Московского городского педагогического университета. – 2016. – № 4. – С. 8-16.
24. *Шестакова Э. Г.* Мотив *русский человек на rendez-vous* как зеркало позиции литератора-критика-литературоведа // Toronto Slavic Quarterly. – 2017. – № 62. – С. 159-185.
25. *Щенников Г. К.* Достоевский и русский реализм. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1987. – 352 с.

**Тарагара Ю. С. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Национальная специфика как основа воспитания  
(на примере рассказов цикла «Детство Чика» Ф. Искандера)***

**Аннотация.** В статье рассматривается понятие «национальная специфика» и выявляется её роль в процессе воспитания в цикле рассказов «Детство Чика» Ф. Искандера.

**Ключевые слова:** национальная специфика, воспитание молодежи, национальные традиции, литературные герои, рассказы, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

**Tarahara Yu. S. (Yekaterinburg, USPU)**

***National Specific as a Basis of Upbringing  
(«Chik's Childhood» by F. Iskander)***

**Abstract.** In the article the concept of «national specific» is considered on the material of F. Iskander's cycle «Chik's Childhood». The author analyses its role in the process of upbringing.

**Keywords:** national specifics, youth education, national traditions, literary heroes, stories, Russian literature, Russian writers, literary work.

Понятие «национальная специфика» в современном литературоведении является «сложным и многосоставным явлением» [Цюколия 2014: 29]. Национальная специфика включает в себя особые черты нации, а также обычаи, традиции, язык, систему ценностей того или иного народа.

Особый интерес в XX веке вызывает у писателей понятие «национального», связанное в том числе с изображением национального идеала. Исключением не стало и творчество Ф. Искандера: в цикле рассказов «Детство Чика» национальная тематика занимает центральное место.

Ф. Искандер, будучи певцом Абхазии, изображает в своих произведениях солнечную страну, которая отличается неповторимым миром природы: спелыми фруктами, виноградом, инжи-

ром, ласковым солнцем, прекрасными розами – и особыми традициями, которые и отражены автором в рассказах.

Интересно изображена действительность у Искандера. Особенность её изображения заключается не только в том, что окружающий мир воспринимается читателем сквозь призму взгляда ребёнка, но и в том, что всё у писателя имеет отчетливый национальный колорит. Традиции являются основой воспитания героев. В процессе следования обычаям (или отстранения от них) раскрывается внутренний мир героя, прослеживается эволюция его характера.

Рассмотрим, какова роль национальной специфики в воспитании героя произведения, обратившись к рассказам «Чик читит обычаи», «Чик на охоте» и «Чик идет на оплакивание».

В различных рассказах цикла Чик приходится сталкиваться с традициями. Например, в рассказе «Чик читит обычаи» – с традициями гостеприимства. Произведение строится на знакомстве Чика с чегемским миром. Несмотря на то, что мальчик неоднократно бывал в деревне, эта поездка становится для него особенной, поскольку раньше «он был маленький» и можно было не следовать принятым правилам, а сейчас, по словам мамы Чика, «стыдно не соблюдать обычаи».

Какие же именно традиции следует соблюдать Чик и получается ли у него это? Сюжет рассказа строится на том, что в абхазском доме гость на приглашение к столу должен отказываться два раза, а на третий соглашаться. Чик, следуя традициям, так и делает, однако остается голодным. Главный герой возмущен тем, что жители деревни сами нарушают обычаи, но в итоге понимает, что они делают это не специально. Тетя Нуца просто из-за занятости и большого количества детей в доме перепутала, кто из детей поел, а кто нет. Дядя Сандро – из-за желания рассказать Чикку свою историю. И только в доме тети Маши Чикку предлагают поесть трижды, но не из-за следования обычаю, а из-за почитания главного закона гостеприимства, суть которого заключается в искренней радости гостю.

В прозе Искандера воссоздан «пиршественный аспект карнавального гротеска» [Липовецкий: электронный ресурс]. В «Детстве Чика» мы можем видеть сцены пиров и застолий, которые, с точки зрения Г. Д. Гачева, являются особенностями грузин-

ского логоса. Прав автор «Национальных образов мира» в том, что в приёме пищи у абхазцев отражается национальное. Например, на столе во время обеда у дяди Сандро мы видим такие блюда: мамалыгу (круто сваренную кукурузную кашу), густое ореховое сациви (грузинский соус), аджику, а также изобилие мяса и овощей.

За подобным описанием пира героев рассказа скрывается глубокий смысл. Во время застолья осуществляется разговор между дядей Сандро и Чиком. Великий тамада рассказывает юному герою о своей жизни. История об абреке, находящаяся на грани выдумки (это подтверждает реакция тети Кати, она неоднократно «подаёт Чикю тайные знаки, чтобы Чик не верил его [дядюшкиному] рассказу» [Искандер 2016: 609]), влияет на Чика вовсе не так, как задумано было дядей Сандро. Герой, вопреки пафосу рассказчика, испытывает к разбойнику жалость: «Чикю все-таки было жалко этого злосчастливого абрека» [Искандер 2016: 624], которого из «сладкого чувства мести» безжалостно убивает дядя Сандро. «В доме, который тебя приютил, иголку тронуть нельзя» – именно этому закону следует дядя Сандро в своих убеждениях. Неоднозначным становится следующий момент: почему тогда герой соблюдал обычаи, а сейчас отказывается от почитания традиций, подкрепляя их следующим: «Чик – городской мальчик. Захочет есть – сам сядет к столу без наших церемоний» [Искандер 2016: 608]? Объяснение такому поведению героя есть: дядя Сандро – «плут» [Липовецкий: электронный ресурс]. И Чик понимает это, поэтому отчасти скептически относится к рассказу дяди, замечая в его поведении элемент театрализации (Чик следит за происходящим за столом, как зритель в театре).

Описание богатого стола дяди Сандро неслучайно: происходит превращение материального в духовное. Обед – это не просто «насыщение», это «тайнство» [Гачев 1999: 308]. Может быть поэтому для дяди Сандро не так важно, будет Чик есть или нет, для него куда значимее рассказать Чикю свою историю («...он небось хочет послушать что-нибудь из того, что случилось со мной», – говорит герой о своем госте). Дядя Сандро так «увлекся своим рассказом, что перестал есть, и косточки перестали лететь в пасть собаки» [Искандер 2016: 615].

Искандер, изображая кавказский характер, уделяет внимание портрету героя. Очень ярко отразился национальный дух в портрете дяди Сандро, данного глазами Чика.

В портрете дяди Сандро раскрывается его сильный характер, жажда жизни. Например, он ест «шумно причмокивая», «ломаю зубами куриные кости и высасывая из них костный мозг» [Искандер 2016: 609]. В тексте сказано: собака «перегрызала их и причмокивала при этом не хуже дяди Сандро» [Искандер 2016: 609]. О сближении образа дяди Сандро с животным началом говорит и такая деталь, как крепость его зубов, которая «не уступала клыкам собаки», а также глаза, индивидуально-типическая черта героя, которые «делались невероятно свирепыми, словно у хищника, который разрывает живую дичь» [Искандер 2016: 615]. Кроме того глаза, «большие голубые», «довольно выразительные», но для Чика «чересчур выпуклые», отражают характер дяди Сандро, живой и эмоциональный.

Взгляд Чика останавливается на одежде дяди Сандро, которая является воплощением широкой души дядюшки, его принадлежности к своему народу. Действительно, крестьянская сатиновая рубашка, подпоясанная тонким кавказским ремнем, темные брюках-галифе и мягкие черные чуваки – чисто национальный костюм народов Кавказа. Этот образ дополняет описание телосложения дяди Сандро («мощные плечи»), его лица, «правильного и довольно красивого» [Искандер 2016: 615], изогнутых вниз седоватых усов – неотъемлемой черты настоящего джигита.

Портрет дяди Сандро в рассказе появляется неслучайно: автор хочет сказать о том, что внешность героя соответствует образу джигита, который сформировался в сознании Чика, однако поведение дядюшки не нашло одобрения у Чика, хоть оно и считается правильным в отношении всех обычаев и традиций.

Образ джигита остается значимым в цикле рассказов. Его национальная основа более подробно разворачивается в рассказе «Чик на охоте». Сюжет произведения прост: главный герой рассказа отправляется на охоту. Чик следует давним традициям: словно джигит, он хочет проявить свои лучшие качества. Герой, еще не отправившись на охоту, замечает, что проникся охотничьим суеверием («Чик перечитал написанное, и ему показалось,

что он напрасно хвостанул перепелками. Он почувствовал, что это нехороший признак» [Искандер 2016: 442]).

На охоте Чик встречает двух охотников, которые кажутся мальчику добрыми. В одном из эпизодов мы видим, как Чик реагирует на убийство перепелки: «Чик содрогнулся от ужаса и возмущения». Мальчик надеется, что «со временем и он привыкнет и не будет придавать этому значения» [Искандер 2016: 480]. Однако всё складывается другим образом. История про Муху и его ворона, включенная в рассказ «Чик на охоте», влияет на дальнейший ход событий. Являясь важным звеном в сюжете, история, рассказанная охотником, производит впечатление на героя, а затем становится предметом его размышлений.

Кроме того, вставной эпизод выполняет идейную функцию: его содержание отвечает главной авторской мысли. Искандер поднимает в данном рассказе не одну нравственную проблему: важными здесь становятся проблемы эгоизма, судьбы, мести, но среди центральных – проблема проявления сострадания к живому существу.

Г. Д. Гачев в своей работе выделяет некоторые качества джигита: к ним он относит неиссякаемую энергию, удачу, «кипящую» [Гачев 1999: 270], но в то же время честь, сопряженную с мстостью, неспособность прощать обиды. Чик не укладывается в эти рамки. Он «примиряется» с потерей стрелы, а ранив голубя на охоте, не представляет себе, как его можно зажарить. Он думает о том, чтобы приручить голубя. Мысли Чика не наполнены эгоистическими устремлениями: мальчик желает голубю свободы, мирного счастья. «Пусть живут, пусть наживают деток, пусть его голубь иногда улетает, а иногда прилетает. Чик был уверен, что в один прекрасный день голубь навсегда прилетит к нему во двор со своей подружкой и голубятами» [Искандер 2016: 487].

Таким образом, Чик, осмысляя традиции джигитства, приходит к выводу о том, что джигит, несмотря на стойкость и силу, не всегда обладает положительными качествами. Финал рассказа заставляет читателя понять, с каким состраданием и любовью Чик относится к живым существам. Мальчик с теплом и заботой говорит о голубе, что доказывают и последние слова рассказа: «Он [голубь] как-то подобрался и уперся коготками в ладонь Чика. А до этого не

упирался. А тут уперся коготками в ладонь Чика, уперся, поерзал, уперся, поерзал, как будто проверял Чика, отпустит он его или нет. Поверил и взлетел» [Искандер 2016: 488]. Автор, раскрывая чувства героя, передаёт идею рассказа: «длинный сказочный охотничий день» меняет жизненные ориентиры героя. Теперь он не движим желанием стать джигитом, для него куда важнее быть просто тем, кто ценит в жизни счастье и свободу.

Ещё одним рассказом цикла, в котором поднимается проблема значимости традиций в воспитании, становится «Чик идет на оплакивание». Автор помещает героя в ситуацию, которая требует от Чика поступков более взрослых. Это не урок в школе, не постановка спектакля, не ловля собаколова, и даже не охота, это похороны человека («Чик никогда не ходил на оплакивание умерших. Это было то счастливое время, когда еще никто из близких и даже знакомых не умирал. Умирили чужие» [Искандер 2016: 516]).

На похоронах Чикуну нужно следовать обычаю – поцеловать усопшую в лоб и плакать, стоя у гроба. Чик понимает, что сделать это искренне у него не получится, ведь тетя Циала не была для Чика близким человеком. Чик не согласен с данным обычаем: он не понимает, почему скорбь должна подкрепляться официальной стороной обычая?

Похороны тети Циалы заставляют Чика задуматься о том, что раньше ему и не приходило в голову: «Его вдруг осенила леденящая догадка...» [Искандер 2016: 520]. Оказываясь в «пограничном состоянии», Чик задумывается над вопросами ценности жизни, судьбы и устрашающей силе времени. Выходящие на первый план философские вопросы позволяют и нам сделать вывод о влиянии национальной специфики на процесс нравственного воспитания личности.

Действительно данный рассказ является ключевым в становлении характера героя. Здесь в наибольшей степени проявляется его взрослость. Искандер подчеркивает важную мысль: ребёнок способен находить ответы и на вечные вопросы. Сталкиваясь с жизнью, он понимает главное: истинные ценности – это не то, что закреплено в обычаях и ритуалах, а то, к чему человек приходит сам. Однако обычаи, несмотря на свой официальный характер, подвергаясь осмыслению, помогают ребёнку найти ответы на вопросы о ценности и смысле жизни.

## Литература

1. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Евразия – комос кочевника, земледельца и горца. – М.: Институт ДИДИК, 1999. – 368 с.
2. *Искандер Ф.* Кролики и удавы. Созвездие Козлотура. Детство Чика: Притча. Повесть. Рассказы. – Москва: Издательство «Э», 2016. – 640 с.
3. *Липовецкий М. Н.* «Знаменитое чегемское лукавство»: странная идиллия Фазиля Искандера [Электронный ресурс]. – URL: [http://apsnyteka.org/2523lipovetsky\\_m\\_znamenitoe\\_chegemskoe\\_lukavstvo.html](http://apsnyteka.org/2523lipovetsky_m_znamenitoe_chegemskoe_lukavstvo.html) (дата обращения: 02.04.2018).
4. *Цколия К. Р.* Национальная специфика и ее художественное воплощение в творчестве Фазиля Искандера: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2014. – 176 с.

Ткачук А. А. (Екатеринбург, УрГПУ)

*Персонажи и их функции в сказке Ю. Яковлевой  
«Дети ворона»*

**Аннотация.** В статье анализируется система персонажей и их функции в сказке Ю. Яковлевой «Дети ворона», делается вывод об авторской концепции истории и о том, как автор трансформирует конвенции фольклорной волшебной сказки.

**Ключевые слова:** литературные сказки, литературные жанры, жанровая модификация, литературные герои, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Tkachuk A. A. (Yekaterinburg, USPU)

*Characters and their functions in the tale Yu. Yakovleva  
«Children of the Raven»*

**Abstract.** The paper is devoted to the poetics of Yu. Yakovleva's fairytale «The Raven's Children». The author of the article analyses the main characters and their functions in the fairytale and makes a conclusion of Yakovleva's concept of the history.

**Keywords:** literary tales, literary genres, genre modification, literary heroes, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

В. Я. Пропп в монографии «Морфология волшебной сказки» попытался дать полное и точное обоснование ответа на вопрос: что есть сказка? Интересно его развернутое определение волшебной сказки: «Морфологически волшебной сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства или недостачи через промежуточные функции к свадьбе или другим функциям, использованным в качестве развязки. Конечными функциями иногда являются награждение, добыча или вообще ликвидация беды, спасение от погони и т. д. Такое развитие названо нами ходом. Каждое новое нанесение вреда или ущерба, каждая новая недостача создает новый ход» [Пропп 2001: 84-85]. Исследова-

тель утверждает, что есть определенный набор персонажей, которые выполняют те или иные установленные функции: «Если распределить затем функции по действующим лицам из сказочного запаса или по собственному вкусу, то схемы оживают, они становятся сказками». Таких персонажей семь: герой, ложный герой, антагонист (вредитель), даритель, помощник, царевна или её отец, отправитель [Пропп 2001: 26].

Рассмотрим систему персонажей в современной литературной сказке, обратившись к книге «Дети ворона» – первой книге пенталогии «Ленинградские сказки» современной писательницы Юлии Яковлевой. Цикл задумывался Яковлевой как серия книг о тяжелых временах российской истории XX века. На сегодняшний день выпущено три книги из пяти. Рассматриваемая нами часть, «Дети ворона», посвящена сталинским репрессиям 30-х годов.

Действие книги разворачивается в 1938 году в Ленинграде. В обычную семью приходит беда: однажды отца, а потом и мать и их младшего сына забирает Чёрный Ворон. Оставшиеся без родителей и брата Шурка и Таня отправляются на поиски Ворона, чтобы вернуть родных.

Главным Героем сказки Яковлевой является мальчик Шурка. Он преодолевает множество испытаний ради спасения близких: путешествие в перевернутый мир не-Ленинграда, преодоление огромной очереди в «Кресты», проникновение в Дом Ворона и др. Герой взрослеет и начинает понимать, в чем заключается зло Черного Ворона. В конце сказки ему удается спасти своего младшего брата из Серого Дома – страшного места, куда свозят всех детей, чьих родителей унес Ворон. Если в народной сказке герой статичен: всегда готов идти в бой, не боится трудностей, умен и сообразителен, смекалист, то в сказке Яковлевой Герой развивается – взрослеет, набирается мужества, избавляется от трусости, от наивности, начинает рассуждать не по-детски.

Образ Антагониста в современной литературной сказке тоже усложнен. Как правило, в народной сказке Вредителем является вполне определенное лицо: Баба Яга, Кощей Бессмертный и другие. В «Детях ворона», безусловно, главный противник Героя – Чёрный Ворон. Это страшный персонаж, который забирает людей, представляется Шурке и Тане «огромной» птицей с большим клювом и с «чёрными лакированными крыльями», любит всё серое и

одинаковое, у него «серое и страшное царство». Отчетливо процируясь на историческую действительность 1930-х гг., образ тем не менее сохраняет свою мифо-фольклорную семантику: так, у народов средневековой Европы ворон считался вестником зла, он связан с царством мёртвых и со смертью, с кровавой битвой. В русском фольклоре чёрный ворон ассоциировался с бедой.

Следуя сказочному канону, ворон появляется неожиданно, но, если народная сказка не ставит под сомнение существование зла (антагониста), то у Ю. Яковлевой сохраняется интрига: ребенку-читателю сложно понять, существует ли Чёрный Ворон на самом деле. При этом в сказке Яковлевой есть целый ряд персонажей, являющихся «делегатами», «представителями» Ворона в том или ином мире.

Так, тётя Рита, соседка по коммунальной квартире, является одним из «агентов» Антагониста в реальном мире Ленинграда: «Шурка только прикрыл глаза, а когда открыл, то оказалось, что он идёт по длинному коридору. Навстречу медленно и бесшумно шла фигура с огромным вороньим носом. Было понятно, что это тётя Рита. Но в то же время – Ворон». А когда Чёрный Ворон забирал отца и мать с братом главного героя, соседка искренне ликовала при появлении Ворона: «Чёрный Ворон, – раздельно произнесла тётя Рита, ликуя» [Яковлева 2016: 57-58].

Среди представителей Ворона в мире не-Ленинграда - Тумба, женщина, которая руководит детьми в Сером Доме. Она и выполняет основные требования Чёрного Ворона: создание преданного нового общества, забывшего своё прошлое, думающего, что нет никого мудрее и лучше Ворона.

«Рассеянность» агентов Антагониста (и в то же время их «вездесущность») обозначает авторскую концепцию зла. Яковлевой было важно ввести в текст несколько представителей Антагониста вместо сказочного зла, персонифицированного в одной фигуре, и это связано с историческими процессами, к которым отсылает сказка: доносительство, шпиономания, унификация жизни, сталинизм, «чистки» в партиях.

Образ тётя Риты явно олицетворяет доносительство. Вероятно, рассчитывая в случае ареста Шуркиной семьи занять освобожденную площадь, именно она донесла на семью главного героя, которая, как известно, имела не одну комнату в коммунальном доме,

как все, а две. Образ Тумбы представляет соглашательство, феномен унификации жизни, а образ Ворона как бы венчает главные феномены эпохи – тоталитаризм, тиранию, репрессии. Характерно, что и сам Герой в конце повествования задается вопросом: «А может, никакого Ворона не было? Не существовало вообще? Ни с крыльями, ни без. Ни с клювом, ни с человеческим лицом».

Образ родителей, которые отправляют Героя в путь, принимается автором современной сказки. Яковлева выбирает сюжет разлуки Героя с Родителями, драматизируя ситуацию тем, что Герою предстоит отыскать Родителей, а не просто справиться с трудностями без помощи старших.

Важными для сказки персонажами традиционно являются помощники и Дарители. В «Детях Ворона» в функции помощника выступает Крыса, тогда как птицы (в фольклорной сказке традиционно являющиеся помощниками героя) – говорящие чайки, голуби, лебеди – не помогают Шурке и Тане, а только пугают, запутывают и сбивают с толку. Они напоминают галдящую толпу людей, которые только твердят «враги», «предатели», «кыш отсюда» и т. п. В произведении Яковлевой образ птиц метафоризирован. Он отсылает к фигурам «простых граждан», которые не хотят вникать в чужую беду, предпочитают ничего знать, мало говорят, потому что боятся, что на них могут донести. Показателен в этом плане образ Сороки, которая, как и соседи Шурки по коммунальной квартире, говорит: «Вопрос? Какой вопрос? Зачем вопрос? Не надо никаких вопросов. Как бы чего не вышло»; «Я не при чём! Не знаю! Не слышала! Не видела!»; «Не хочу ничего знать. Меньше знаешь – крепче спишь. Моё гнездо с краю. Моё дело сторона» (с. 111).

Вероятно также, что птицы не стали у Яковлевой традиционными сказочными помощниками Герою, потому что приближены к Антагонисту (все они птицы-родственники). Вспомним тексты транспарантов, которые появляются в сказке: «Синица за год уничтожает 6.500.000 гусениц», «королёк за год истребляет 1.000.000 вредителей». «Синицы, воробьи, чижи, вороны и голуби давали вредителям решительный отпор, очищая советский Ленинград». Они, как реальные исторические доносчики, помогали Ворону избавить город от «вредителей»=«врагов народа» (с. 87).

Образ Дарителя в сказке «Дети ворона» также усложнён, непросто. Нелегко найти конкретного персонажа, который бы выполнял эти функции. Для Шурки волшебным средством оказывается не что-то волшебное-материальное, как в традиционных фольклорных сказках (клубок, скатерть и т. п.), а слово. Именно слово в той или иной ситуации становилось стимулом, побуждающим героя к активным и решительным действиям. Так, например, при слове «трус», сказанным Таней, Шурка решается на противодействие Чёрному Ворону, на самостоятельные поиски Ворона.

По мнению В. Я. Проппа, есть определенная система, ход, который сказочник не вправе нарушить. Перечисляя 31 функцию, исследователь отмечает, что сказка всё же свободна в выборе функций и способах их осуществления: что-то может быть включено, а что-то упущено, «сказочник» теоретически свободен в выборе номенклатуры и атрибутов действия. [Пропп 2001: 26-60] Какой набор функций использует Ю. Яковлева?

Яковлева использует только те функции, которые помогают ей сохранить жанровый стержень и развить авторскую концепцию.

Сказка Яковлевой вполне традиционно начинается с функции «отлучки», далее следует ряд запретов («не слушай», «не спрашивай», «не выдумывай») и вредительство антагониста. Герой отправляется восполнить недостачу (найти семью), в процессе получает волшебное средство (мотивирующее слово), решается на противостояние Антагонисту и перемещается в иное пространство.

Большое внимание уделено функции «клеймения» главного героя в Сером Доме (ф. 17), подробно описаны все этапы этого процесса: детей, попавших в Серый Дом, нельзя было отличить друг от друга, поскольку все в одинаковой мешковатой обрубленной одежде, выбриты наголо, спят на кроватках, выстроенных рядами, как на кладбище. «В Сером доме переламывают всех. . . . Они превращались в одинаковые серые тени».

Пропуская функцию борьбы Антагониста и Героя, автор, реализует функцию устранения беды, когда главный герой при помощи Помощника – Крысы выбирается из Серого Дома и возвращается (ф. 20) в Ленинград, но не в свой родной дом. При этом данная функция усложнена на уровне хронотопа тем, что герой долгое время не понимает, где находится: в Ленинграде или в не-Ленинграде. Интересно, как сказочный мотив неузнанного прибы-

тия героя накладывается в сказке на исторический контекст: люди-невидимки (сам главный Герой, Король, Старуха, дворник, Лена и др.), которых не замечают горожане, бывшие соседи, читаются как авторская метафора, описывающая атмосферу 30-х гг.

Индивидуально-авторски реализуется в сказке и функция обличения антагониста, поскольку повзрослевший не по годам Шурка понимает, что, вероятно, не было никакого Чёрного Ворона, ни как птицы, ни как человека, но точно есть Зло: жадность, подлость, трусость. Последующие функции (29-31) автор тоже упускает, т. к., не смотря на частичное воссоединение семьи, трагедия остается трагедией: родители Шурки до сих пор репрессированы, как и тысячи людей, кого коснулось жестокое «крыло» репрессий.

Подводя итоги, отметим: Ю. Яковлева целенаправленно отбирает именно таких персонажей, которые реализуют выборочный набор традиционно-фольклорных сказочных функций. Автор литературной сказки «Дети ворона», апеллируя к опыту фольклорной сказки, вносит коррективы в распределение функций героев в соответствии со своей концепцией истории (и в соответствии со своими целевыми установками). Занимательность сказки для детей сохраняется благодаря традиционным сказочным персонажам и вполне узнаваемым сказочным «ходам». В то же время автор достаточно свободен в интерпретации сказочных моделей, что обусловлено нацеленностью на исторический контекст и задачей создать метафорическую картину российской истории.

Отметим, что, на наш взгляд, авторская концепция истории как сказочного наваждения/страшной сказки может быть воспринята только подготовленным читателем, который владеет исторической информацией, имеет представление о событиях 30-х гг. XX века. Очевидно, сказка «Дети ворона» предполагает ситуацию совместного чтения детей и взрослых (педагога и/или родителей) и неспешного обсуждения событий прошлого - и того, как конвенции волшебной сказки накладываются на русскую историю.

### **Литература**

1. *Пронн В. Я.* Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
2. *Яковлева Ю.* Дети ворона: 1938 год. Ленинградские сказки: Книга первая [для младшего и среднего школьного возраста]. – М.: Самокат, 2016. – 264 с.

Трапезникова С. М. (Екатеринбург, УрГПУ)

*Поэтика взрывных точек в повести Е. И. Замятина  
«Бич Божий»*

**Аннотация.** Статья посвящена анализу взрывных точек в повести Е.И. Замятина «Бич Божий», рассмотрены основные способы их реализации. Материалы анализа повести сопоставляются с осмыслением Е. И. Замятиным законов термодинамики в его теоретических статьях.

**Ключевые слова:** взрывные точки, бифуркации, энтропия, повести, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Trapeznikova S. M.(Yekaterinburg, USPU)

*The image of blasting points in the novel written  
by Yevgeny Zamyatin «Scourge of God»*

**Abstract.** This article is devoted to the analysis of the image of blasting points in the novel written by E. Zamyatin «Scourge of God», the main ways of its realization are considered. Materials of the analysis of the story are compared with the interpretation of E. Zamyatin is laws of thermodynamics in his theoretical articles.

**Keywords:** blasting points, bifurcations, entropy, novels, Russian literature, Russian writers, literary works.

Повесть Е. И. Замятина «Бич Божий» является загадкой творчества автора: неоднозначна и история создания повести, и текст повести. Черновые записи романа и теоретические работы Е. И. Замятина говорят о том, что «Бич Божий» должен был стать самой амбициозной работой автора, но в 1938 г. посмертно была выпущена только повесть.

Основная особенность мировоззрения Замятина, о который известно из дневниковых записей и работ по теории литературы, – оппозиция «энтропия – энергия» находит соответствие в

поэтике повести, где представлены различные виды конфликта между динамикой и застоём. Замятин исследует энтропию мысли в своей статье «О литературе, революции, энтропии и прочем». Это материал является переосмыслением бытия сквозь призму термодинамики. Как и в физике, Замятин видит в бытие и его рефлексии-литературе существование законов термодинамики, которые устанавливают существование энтропии, как функции состояния термодинамической системы. Любой процесс в природе, при котором у системы изменяется количество внутренней энергии протекает таким образом, что нельзя провести этот процесс в обратном направлении. Любая внешняя среда имеет сопротивление, которое создает необратимые потери энергии-энтропию, которая проявляется разной степенью беспорядочного рассеивания энергии во внешнюю среду В статье Замятин писал о двух универсальных законах бытия – сохранении энергии, с одной стороны и процессах энтропии – с другой. Согласно переосмыслениям законов физики, бытийная энтропия есть абсолютная догма. Избежать энтропийности можно лишь путем существования в состоянии «живой-живой», то есть способный к действию, существующий «в ошибках, в поисках, в муках. По-настоящему живое ни перед чем и ни на чем не останавливаясь, ищет ответов на нелепые, «детские» вопросы»[Замятин: электронный ресурс]. Дети, по мысли Замятина,- «самые смелые философы. Они приходят в жизнь голые, не прикрытые ни единым листочком догм» [Там же]. При расходе энергии во внешнюю среду необходимо оставаться ребенком, избегать догматизации, потому что она есть «энтропия мысли». Есть живые-живые, они же взрослые-дети, они же еретики, а «еретик – единственное лекарство от энтропии человеческой мысли». «Еретики вредны: они нерасчетливо <...> высказывают в сегодня из завтра» [Там же]. Их слово внутри догматического сегодня является взрывом, порождающим прорыв из энтропии и догмы. «Но прикрытое догмой – магмой сегодня не способно принять этот взрыв, ибо взрыв это всегда ситуация чрезвычайная и малоудобная» [Там же]. А живая литература существует и развивается по направлению этих взрывов. Роман «Бич Божий» – это синтез физики, литературы, истории и философии.

Старый покрытый догмой мир, сконцентрировавший все богатство и силу в границах Римской Империи, изжил себя. Количество энтропии превысило предельно допустимый уровень. Система мироустройства находится в критическом состоянии. Возникает точка бифуркации, при которой система или превратится в хаос, или перейдет на новый, более высокий уровень упорядоченности.

Канва повести создана из взрывов-бифуркаций, которые рывками продвигают сюжет. В повести Замятина эти взрывы строго дифференцированы на две группы: в истории и в герое. Следуя от общего к частному Замятин начинает повесть взрывом историческим, ибо он представляет собой наибольший масштаб и он порождает нужного ему героя.

Первый взрыв – это почти апогей времени, но он дан в начале времени, в начале повести. Этот взрыв порождает синтез времени заката Римской империи со временем заката Российской империи, возможный благодаря тождественному мироощущению эпох. Природные явления были под стать историческим переменам.

«Беспокойство было всюду в Европе, оно было в самом воздухе, им дышали. Все ждали войны, восстаний, катастроф. <...> Это было последнее, ничего прочного в жизни больше не осталось. Прочной перестала быть самая земля под ногами».

Описанный Замятиным период позволяет нам увидеть вневременное и панорамное в тексте, задает исторический и мифический тон повествованию.

Следующая точка взрыва дана следом за предыдущей. Аморальность людей- это разрушение основ бытия.

«<...> Люди бежали из городов как животные и стадами жили под открытым небом. Время исчезло. <...> женщины, не жалея, раздавали себя направо и налево. Но они теперь не хотели больше рожать детей, груди им стали не нужны, они пили лекарства, чтобы стать безгрудыми.

И как женщины – незасеянными, бесплодными оставались поля».

<...> Но теперь это было уже не море, а люди. <...> они убивают у себя на улицах волков – и сами как волки. <...> они катились вниз – на юг, на запад – все быстрее, как огромный кипень с горы».

Природа – это стихия, энергия которой высвобождается через взрывы. Образы таких стихий тоже являются подготовительными для восприятия еще более сильного взрывного образа героя – Атиллы. Он врзается в сюжет, совершая действие-вспышку-вызов:

«Улд подошел к мальчику и сказал ему что-то на своем языке. Атилла молчал, нагнув голову. Улд взял его за подбородок и поднял вверх его лицо. Мальчик как будто начал улыбаться, потом вдруг быстрым как прыжок движением, вонзил зубы в руку триумфатора, От неожиданности или боли Улд громко вскрикнул и отскочил назад, из руки у него капала кровь, он зажал руку своей белой шапкой. Потом, не оглядываясь, быстро сошел с помоста, вскочил на коня и, пригнувшись, поскакал через форум».

Этот «взрыв» (человек) заставляет замолчать стихию (людей):

«Тишина была такая, что было слышно, как копыта его коня падали на камень. И только когда он исчез, толпа опомнилась, все разом заговорили, все спрашивали друг друга: “Что это значит? Что это за звереныш? Почему он вдруг укусил его?” Никто не знал».

Только после, согласно сюжету, мы узнаём, кто такой Атилла. Его образ подготовлен мощными вспышками, а его первое и провокационное действие ставит данный образ выше других, возводя его на своеобразный пьедестал раньше срока. Именно этот лишенный психологического подкрепления сюжетный отрывок будет еще раз повторен в тексте произведения, но будет дан в финале линии Атиллы. Так получится замкнутая, но градационно выстроенная, кольцевая композиция основного сюжета повести, начатая и оконченная взрывом-бифуркацией.

Атилла родился внутри стихии – природы и сам он стихия. «Прочной перестала быть самая земля под ногами. Она была как женщина, которая уже чувствует, что ее распухший живот скоро изрыгнет в мир новые существа – и она в страхе мечется, ее бросает в холод и жар

«Жена Мудьюга закричала так, что все остановились. Ее положили на войлок, на снегу она раздвинула ноги, ее распухший живот сотрясали судороги. Плечи у ребенка были такие широкие, что он, выходя, разорвал у матери все, и она умерла. По имени реки отец назвал его Атилла».

Это сила одного конкретного человека. Первенство и главенство этого человека, его сила заложена в семантике его имени, которую приводит автор: «Они прошли к реке, которой имя было Атил, ее называли также Ра, и еще позже – Волга.» Ра (др.-греч. Ῥα; лат. Ra) – древнеегипетский бог солнца, верховное божество в религии древних египтян. Его имя означает «Солнце»[Энциклопедия: электронный ресурс].

Первый большой, важный для понимания психологии героя, взрыв:

«Атилла почувствовал, как снизу, от живота, горячо хлынуло вверх, стиснуло горло. Ему показалось, что его руки схватили за горло Бледу, но этого не было, он только поднял голову и посмотрел Бледи глазами в глаза. Бледа сказал: “Что ты, что ты!” – у него затряслись губы, он прижался к стене и стоял так. Атилла, не тронув его, вышел».

Внутренняя стихийная сила героя вырывается потоком на холодного Бледу. И это не только проявление физической агрессии, данная сцена очень важна – это взрыв в сознании героя: «Атилла понял, что она ничего не может, что он один». Через внешний холод, соприкасающийся с внутренним жаром, изображается внутренне холодное чувство, касающееся изнутри горящую личность.

Далее дана новая сцена, создающая еще один уровень градации взрыва. Детское «нет» взрослому человеку читается здесь как отказ одной сильной личности другой и возможно сильнейшей личности:

«Отец приказал ему повернуться лицом к стене. Атилла сказал: “Нет!” Тогда отец схватил его за шею и пальцами приковал к стене, как железом. Атилла стоял, стиснув зубы, ему показалось, что щеки его стали твердыми как дерево. Потом он почувствовал, что его голые ноги дрожат, он сжал себя всего и перестал дрожать, он ни разу не крикнул. Когда все кончилось, он обернулся, посмотрел на отца зубами и выбежал наружу».

И в следующем абзаце в одном предложении описана сцена, в которой синтезируются в одно целое – взрыв Бог, отец и волк:

«Он посмотрел вверх, на Бога, так же как смотрел на отца, его глаза были оскалены как зубы».

Все это была необузданная энергия Атиллы, которая завершилась синтезом «Это кончилось и больше не будет никогда». Теперь поэтика взрыва подчинится правилам, которые задаст сам Атилла.

Далее канва произведения будет ткаться из внутренних микровзрывов, которые усиливаются по степени их напряженности и по количеству энергии, затрачиваемой на их контроль.

По прибытии героя в Рим случается первый напряженный момент, который во многом контролируется маленьким хуном. Смех – звон – взрыв помогает герою отстаивать свое право на комфорт и ставит героя в определенную позицию по отношению к другим пленникам:

«Из всех тринадцати только двое ходили не в римской одежде, а в штанах, как варвары. С Атиллою было иначе. Вечером перед обедом горбун принес ему римскую одежду и сказал: «Это тебе посылает император, ты будешь теперь носить это». Атилла стал смеяться, ему было смешно, он представил себе, что будет без штанов, как девка».

Следующая точка взрыва удваивает первый синтез нескольких начал в Атилле и запирает на двойной замок бесконтрольное, подчиняя ему более сильные внутренние взрывы:

«Он забыл советы горбуна и Адолба о том, что здесь надо быть как лисица. Он выскочил из-за стола, его глаза были оскалены как зубы, он вцепился глазами в Басса и пригнулся, чтобы прыгнуть на него. Он не успел: все закричали, его схватили сразу десятки рук».

Атилла «уже умел многое» и контроль для него стал неотъемлемой частью подготовки к чему-то более сильному.

Следующая «немая» взрывная точка описана в сцене «больного языка». Немота бинарна: Атилла не произносит заветных для Басса слов «Да здравствует Рим!» и герой совершает бессловный акт противостояния подчинению, предпочитая причинить физическую боль себе и отказываясь вступить в противоречие с внутренним состоянием – внутренним стержнем:

««Да здравствует Рим!» – закричали все. Атилла молчал, нагнув лоб с двумя торчащими вихрами, похожими на рога. <...> «У меня болит язык», – сказал он; римские слова, выходя из его рта, скрипели и скрежетали. «Болит язык? Покажи, пока-

жи-ка, может быть, это опасно!» Басс взял Атиллу за подбородок. Тогда Атилла сжал свой язык зубами, так что сам услышал, как во рту хрустнуло. Потом он высунул язык и показал его Бассу, по языку струилась кровь, все увидели это.

Атилла смотрел в глаза Бассу, они боролись глазами как копытами – и Басс отвернулся. Сердце у Атиллы полетело, широко размахивая крыльями, он понял, что он победил».

«Железо» Атиллы не плавится, а накаляется. Градация, подводящая к какому-то финальному надрыву-изменению, усиливается.

Следующая точка начинается знакомым выбросом энергии: «Атилла громко засмеялся – и сейчас же закрыл себе рот ладонью», «он продолжал смеяться внутри». Но не во внутреннем смехе, а в говорящем поступке заключается взрыв – Атилла осознанно совершает запрещенное действие:

«Он нагнулся и открыл дверь клетки. Волк, блестя глазами, сидел все так же, забившись в угол, но Атилла знал, что потом он выскочит».

Ликующий взрыв становится основой следующей сцены – долгожданная встреча Атиллою Улда. Этот взрыв один из самых сложных по своей семантике. Снова немота соединяется со смехом и разрывает спокойствие, и снова Атилла сохраняет эту энергию в себе:

«Завтра Улд возьмет Рим! Атилла слушал и, прикрыв рот ладонью, смеялся от счастья. <...> сердце билось в ребра, как в прутья клетки. Оно вырвалось и полетело над завтрашним днем».

Но это известие не оправдывает ожиданий Атиллы. С разочарованием связана следующая точка, которая переводит градацию на новую ступень. Внешняя оболочка сцены не похожа на описание предыдущих взрывов, но внутренняя семантика сцены – это накал железного стержня Атиллы:

«Горбун испугался. «Что с тобой? Ты болен?» – «Не трогай меня!» Атилла оттолкнул руку горбуна и пошел куда-то, ему было теперь все равно куда идти, потому что Улда больше не было. <...> Наутро, такой же бледный, он стоял внизу, возле устланного красным сукном помоста. Он, не отрываясь, жадно следил глазами за каждым движением Улда. <...>. Улд был теперь близко. Он подошел к Атилле и взял его за подбородок, Атилла перестал дышать и мгновение не видел и не слышал. Он опомнился только тогда,

когда почувствовал: его зубы с наслаждением впились во что-то. Во рту у него стало тепло и солоно, это была кровь Улда, он стал дышать, то, что его душило, – теперь прошло».

Качественно новым является смех Атиллы, раздающийся над просторами «своей земли». Воздух разрывает сформировавшаяся в герое энергия сильная и правильная, возвещающая о прибытии раба домой, чтобы стать правителем:

«Он захлебывался от смеха, от счастья, что узнал своих людей, свою землю, но у него не было слов, чтобы объяснить это Адолбу».

Стыковка взрывов, проанализированных нами последними, пример бифуркации, которая породила нового героя. Но эта точка не является последней в градации взрывов. Повесть «Бич божий» это только часть, задуманного Замятиным романа. Финал этой повести остается открытым и главный взрыв еще впереди:

«Мне суждено было видеть его и много слышать о нем, и все, что мне о нем известно, оправдывает его имя.<...> Но что будет, если теперь власть перейдет к Атилле и если это железо направится острием на Европу?».

### **Литература**

1. *Замятин Е. И.* Бич Божий [Электронный ресурс]. – URL: [http://az.lib.ru/z/zamjatin\\_e\\_i/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0030.shtml).

2. *Давыдова Т. Т.* Русский неореализм. Идеология, поэтика, творческая эволюция [Электронный ресурс]. URL: <https://unotices.com/book.php?id=134707&page=39>.

3. *Лейдерман Н. Л.* Эстетические принципы экспрессионизма и его судьба в русской литературе // Филологический класс. – 2007. – № 18. – С. 15-16.

**Хроликова В. А. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Особенности хронотопа эпистолярного романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди»***

**Аннотация.** В статье рассматривается пространственно-временная организация эпистолярного романа «Бедные люди» (1846) – первого опубликованного произведения Ф. М. Достоевского. На основании анализа пространственно-временной организации «Бедных людей» автор статьи приходит к выводу, что она представляет собой соединение двух миров: «внешнего» по отношению к переписке героев романа – Макара Алексеевича Девушкина и Вареньки Доброселовой и «внутреннего» – мира переписки. «Внешний» мир – это реальный большой мир Петербурга с его большим незамкнутым историческим временем, город социальных контрастов, с его домами, улицами, людьми, «углами», где ютятся герои, с его социумом («петербургский текст» Достоевского). Это мир, который существует независимо от переписки. Вместе с тем «внешний» мир, поскольку речь идет о произведении эпистолярного жанра, предстает преломленным через призму сознаний пишущих героев. «Внутренний» мир ограничен временными рамками, обозначенными датами писем («Апреля 8» – «Сентября 30»). Пространство этого мира замкнутое – это пространство души, вступающей в диалог с другой душой. Благодаря сопряжению «внешнего» и «внутреннего» миров расширяются временные и пространственные координаты «Бедных людей», и возникает по-романному объемный образ мира.

**Ключевые слова:** эпистолярные романы, жанровая специфика, литературные жанры, психологические романы, хронотопы, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

**Khrolikova V. (Yekaterinburg, USPU)**

***Features chronotope of epistolary novel by F. Dostoyevsky  
«Poor people»***

**Abstract.** In this article the spatial-temporal organization of the epistolary novel «Poor People» (1846), the first published work by F. M. Dostoyevsky is considered. On the basis of the analysis the spatial-temporal organization of «Poor people» the author of article comes to a conclusion that it represents connection of two worlds: the novel, «external» in relation to correspondence of heroes, Makar Devushkin and Varenka Dobroselova and «internal», the world of correspondence. The «external» world is a real big world of St. Petersburg with its big not closed historical time, the city of social contrasts, with its houses, streets, people, «corners» where heroes, with its society («the St. Petersburg text» of Dostoyevsky) huddle. It is the world which exists irrespective of correspondence. At the same time the «external» world as it is about the work of an epistolary genre, appears refracted through a prism of consciousnesses of the writing heroes. The «internal» world is limited by the time frames designated by dates of letters (from April, the 8th to September, the 30th). The space of this world is a space of the soul entering dialogue with other soul. Thanks to interface of the «external» and «internal» worlds temporary and spatial coordinates of «Poor people» extend, and there is in a novelistic way a volume image of the world.

**Keywords:** epistolary novels, genre specificity, literary genres, psychological novels, chronotopes, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

О природе эпистолярного романа в литературоведении до сих пор не существует единого мнения [См. об этом подробнее: Хроликова 2016 (б): 7-18]. Традиционно под эпистолярным романом понимают жанровую разновидность прозы, использующую эпистолярную форму, иными словами, это не что иное, как роман в форме писем [См., напр.: Крупчанов: 1974: 469; Урнов 1975: 918-920; Муравьев 2001: 1233-1235 и др.]. Однако данное определение не является точным, так как оно не содержит в себе четкого обозначения специфики эпистолярного романа как особой жанровой разновидности.

На наш взгляд, правы те исследователи, которые рассматривают эпистолярный роман как разновидность романа психологического [См.: Шер 2007; Третьякова 2012; Ермоленко 2014: 5-23]. «Форма письма, – подчеркивает Е. Ю. Шер, – используется

чаще всего в исповедальной функции» [Шер 2007: 52]. Герои эпистолярного романа в письмах раскрывают перед реальным (в художественном мире произведения) или потенциальным читателем свою душу, мысли. При этом оказывается, что основной конфликт в эпистолярном романе «обнаруживается не в сфере отношений человека с миром, а внутри самой личности» [Там же: 35]. Важным является следующее замечание О. В. Третьяковой: в эпистолярном романе переписка становится не только способом изображения, но и объектом изображения. Специфическим признаком романа в письмах Третьякова называет «размышление редактора или героев» над жанровыми особенностями письма. Корреспонденты в свои письма могут вводить рассуждения о предшествующих произведениях, написанных в эпистолярной форме [Третьякова 2012: 36]. Эпистолярная проза, расцвет которой приходится на первую треть XIX века, способствовала утверждению психологического романа в русской реалистической литературе [См. подробнее: Ермоленко 2014: 5-23].

В литературоведении нет однозначного понимания жанровой специфики романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» [См. об этом: Хроликова 2016 (а): 283-294], что делает необходимым дальнейшее ее изучение. Одним из важнейших носителей жанра является пространственно-временная организация, или, по М. М. Бахтину, хронотоп [Бахтин 2000: 11-193]. Основная функция пространственно-временной организации, отмечает Н. Л. Лейдерман, – создание «виртуальной реальности». Читатель может лицезреть «виртуальную реальность», «обжиться в ней и сопереживать героям». В то же время «хронотопический образ несёт в себе эстетический, ценностный смысл», участвует «в создании общей эмоциональной атмосферы произведения» [Лейдерман 2010: 123].

Пространственно-временная организация непосредственно участвует в создании образа мира в романе «Бедные люди». В структуре романа можно выделить две сюжетные линии, которые обуславливают своеобразие его хронотопа: первая – переписка Макара Алексеевича Девушкина и Вареньки Доброселовой, вторая – воспоминания героини, представленные в форме записок. Согласимся с утверждением О. О. Рогинской о том, что «Бедные люди» относятся к роману открытого типа, который

предполагает отсутствие первого, начинающего переписку письма и последнего, его завершающего: «Первое письмо в романе отнюдь не является первым письмом в переписке героев; неизвестно и то, является ли последнее в тексте романа письмо последним в истории их отношений» [Рогинская 2002: 146].

Действие романа начинается «Апреля 8», весной, в период расцвета как природы, так и человеческих чувств. Окончание переписки обозначено «Сентября 30», то есть переписка обрывается осенью, в период начавшегося угасания природы, умирания всего живого. В. В. Виноградов указывает на важность в архитектонике «Бедных людей» датировки писем [См. об этом: Виноградов 1976: 177]: даты акцентируют внимание читателя на движении времени в романе, что связано с динамикой романного повествования.

Переписка героев начинается с описания новой квартиры Макара Алексеевича: «Вообразите, примерно, длинный коридор, совершенно тёмный и нечистый. По правую его руку будет глухая стена, а по левую всё двери да двери, точно номера, всё так в ряд и простираются» [Достоевский 1972: 16]. «Темное», «нечистое» пространство создает гнетущее впечатление. Кроме того, это «глухое», замкнутое пространство, ограниченное, имеющее четкие геометрические формы («длинный коридор», «номера, всё так в ряд и простираются», «глухая стена», «всё двери да двери»). Двери (не только открытые, но и мнимо закрытые) как деталь интерьера в художественном мире Достоевского свидетельствуют не столько о защищенности пространства, сколько о его незащищенности. Дверь, являясь границей между личным пространством (квартиры, «номера») и пространством улицы, на самом деле не выполняет функции «сокрытия», защиты от постороннего глаза того, что скрывается за ней (так будет потом, например, и в романе «Преступление и наказание», в котором повторяются особенности организации художественного пространства, характерные уже для первого романа писателя «Бедные люди»).

Характеристика нового жилища Макара Деушкина уточняется (по принципу контраста) описанием «старой квартиры»: «Квартирка-то была, знаете, маленькая такая; стены были, как и все стены» (20). Однако прежняя «маленькая квартирка», «сте-

ны» которой вызывали в нем ощущение защищенности, позволяла герою находиться в гармонии с самим собой. Кажется, Девушкиным, вспоминая своим прежнем житье, названы все основные атрибуты теперь уже утраченной «семейной идиллии»: тут и домашний очаг («Огонь-то мы с нею [с хозяйкой – В. Х.] вместе держали», и своего рода намек на три поколения семьи, живущие под одним кровом, – кроме «старушки» – хозяйки и Макара Алексеевича, примерный возраст которого около 47 лет<sup>1</sup>, есть еще и ребенок («Внучка у ней [у хозяйки – В. Х.] Маша была... Такая шалуныя была, такая веселенькая, всё нас смешила...» – «вот мы так втроем и жили»). Девушкин лишился всего того, к чему стремится каждый человек, – семейного тепла и уюта. Поэтому он с грустью вспоминает о своей жизни на старой квартире: «Странное дело – тяжело, а воспоминания как будто приятные» (20).

Теперь, утрата столь дорогое ему ощущение семейности и защищенности, Девушкин живет как бы на виду у всех: «Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни есть одна комната, комнатка небольшая, уголок такой скромный...». По существу, герой живет не в «комнатке», а «в кухне» за «перегородкой»: «кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, номер сверхштатный» (16). «Квартиру», где Макар Алексеевич снимает «уголок», он называет «трущобой» («... в какую же я трущобу попал..!»). Да и нынешняя квартирная хозяйка не в пример прежней доброй «старушке» – хозяйке («Хорошая она была женщина...», – с теплой грустью вспоминает герой) – «очень маленькая и нечистая старушонка». В ма-

---

<sup>1</sup> «Ответ на вопрос “сколько лет Макару Девушкину?” мы находим в письме пятом, однако и в нем возраст персонажа назван не прямо, а обозначен через отдельные факты его биографии (“...было мне всего семнадцать годочков, когда я на службу явился, и вот уже скоро тридцать лет стукнет моему служебному поприщу”)... Сопоставив последние, мы приходим к цифре 46-47 лет» (Гальцова М. В. Сколько лет Макару Девушкину? (Антиномия старость-молодость в структуре характера героя) // Филология и человек. 2012. № 3. С. 122-129. URL: <http://www.asu.ru/files/documents/00008376.pdf> (дата обращения: 14.04.2017).

леньком пространстве «уголка» Девушкин старается создать свою пространственную нишу [см.: Исупов 1997] – подобие защищенности, которое оказывается на самом деле мнимым: «Порядку не спрашивайте – Ноев ковчег!». Девушкин подробно описывает обстановку «скромного уголка»: «Поставил я у себя кровать, стол, комод, стульев парочку, образ повесил». Макар Алексеевич обставил свой «уголок» только самым необходимым, что характеризует героя как человека непритязательного к бытовым условиям, да и попросту бедного. Девушкин заверяет Вареньку, что у него «всё просторное, удобное, и окно есть, и всё, – одним словом, всё удобное» (16). Нетрудно заметить, что Девушкин как будто самому себе внушает уверенность в удобстве такой «трущобной» жизни.

Тесной в восприятии Макара Алексеевича является и улица, куда выходит окно комнатки героя: «Ваше окошко напротив, через двор; и двор-то узенький...» (16). Незначительные, на первый взгляд, детали («маленькая квартирка» в «трущобе» – «Ноевом ковчеге», «перегородка», «уголок такой скромный», «двор-то узенький») призваны подчеркнуть не только социальное положение, которое герой занимает в обществе, но и чувство духовной ущемленности, сдавленности, которое так точно охарактеризует потом Раскольников – герой «Преступления и наказания»: «А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят!» [Достоевский 1973: 320]. Как справедливо скажет К. В. Мочульский, в «Бедных людях» «мы слышим впервые голос автора “Преступления и наказания”» [Мочульский 1995].

На наш взгляд, стоит обратить внимание на важные (и в последующем творчестве Достоевского) особенности художественного пространства «Бедных людей», в организации которого основную смысловую нагрузку несут такие детали, как: лестница, коридор, улица. Отмечая значимость пространственных деталей-символов, М. М. Бахтин писал: «У Достоевского порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека» [Бахтин 1975: 397. Курсив наш. – В. X].

В «Бедных людях» хронотоп лестницы появляется уже в одном из первых писем Девушкина, когда герой описывает доходный дом, в котором он снимает свой «угол»: «... в доме у нас, на чистом входе, лестницы весьма посредственные, особливо парадная – чистая, светлая, широкая, всё чугун и красное дерево»; в противоположность ей «чёрная» – «винтовая, сырая, грязная, ступеньки поломаны, и стены такие жирные, что рука прилипает, когда на них опираешься». Так, уже описанием «чистой» «парадной» лестницы (для богатых обитателей дома) и «черной» – «грязной» (для бедных) подчеркивается социальный контраст как характерная примета современного Достоевскому общества. Далее описание лестниц переходит в описание внутреннего содержания дома, той его части, куда заходят с «черного» входа: «На каждой площадке стоят сундуки, стулья и шкафы поломанные, веточки развешаны, окна повыбиты; лоханки стоят со всякой нечистью, с грязью, с сором, с яичною скорлупою да с рыбьими пузырями; запах дурной... одним словом, нехорошо» (22). Так читатель попадает в мир петербургских трущоб.

Хронотоп лестницы возникает еще раз в один из кульминационных моментов романа, когда Макар Алексеевич, чтобы заступиться за честь оскорбленной Вареньки, направляется в дом к офицеру, сделавшему ей недостойное предложение. Но в результате «переговоров» героя спускают с лестницы: «Ну, тут-то меня и выгнали, тут-то меня и с лестницы сбросили, то есть не то чтобы совсем сбросили, а только так вытолкали» (67). «Сброшенность» с лестницы становится символом падения героя: «я себя уронил и амбиция моя пострадала» (67).

Следующее «падение» Девушкина, осознавшего унижительность, впрочем, не только своего, положения происходит на улице: «Я сначала вышел немножко поосвежиться. Тут уж всё пришлось одно к одному: и природа была такая слезливая, и погода холодная, и дождь» (82). Гуляя по Гороховой улице («Какие лавки, магазины богатые; всё так и блестит и горит <...> Богатая улица!»), Макар Алексеевич невольно сравнивает богатых покупателей магазинов, которые разъезжают в «пышных экипажах» («стекла, как зеркало, внутри бархат и шелк; лакеи дворянские, в эполетах, при шпаге»), с бедняками – обитателями Фонтанки: «Народу ходила бездна по набережной, и народ-то

как нарочно был с такими страшными, уныние наводящими лицами, пьяные мужики, курносые бабы-чухонки, в сапогах и простоволосые, артельщики, извозчики, наш брат, по какой-нибудь надобности; мальчишки, какой-нибудь слесарский ученик в полосатом халате, испитой, чахлый, с лицом, выкупанным в копченом масле, с замком в руке; солдат отставной, в сажень ростом, – вот какова была публика» (85).

Улицы, как и лестница в начале романа, снова изображены по принципу контраста двух миров (богатых и бедных). Прогулка тревожит душу Девушкина: «случилось мне бедность свою вдвойне испытать сегодня» (87). На улице герой особенно остро ощущает свою принадлежность к низкому сословию. Вместе с тем у Макара Алексеевича открываются глаза на окружающее: «А ещё люди богатые не любят, чтобы бедняки на худой жребий вслух жаловались, – дескать, они беспокоят, они-де назойливы! Да и всегда бедность назойлива, – спать, что ли, мешают их стоны голодные!» (88).

Несмотря на эпистолярную форму, замыкающую все изображаемое в пределах сознания пишущего человека, Достоевскому удалось изобразить «физиологию» Петербурга, «дать обширную картину жизни той среды, в которой приходится существовать Девушкину, Вареньке». Писатель рисует «весь круг петербургского ада», «он обличает каменные сердца, жестокие законы сытых, обутых, одетых, живущих в тепле и богатстве» [Кирпотин 1947: 213].

Можно говорить о том, что герой постоянно находится в пограничном состоянии, на грани духовного падения (отсюда акцентировка символических деталей художественного пространства – лестница, коридор, улица, указывающих на своего рода границу, край). Это своеобразная «игра на переходе от странственной крайности к жизни на краю, на пороге смерти, в безвыходных условиях, когда “дальше идти уже некуда”» [Топоров 1995: 282]. И все же, при всей безвыходности своего труппного существования, Макар Алексеевич не может переступить через свою человечность, даже и в том случае, когда обстоятельства, казалось бы, вынуждают его поступать иначе.

Временной план писем Макара Алексеевича неоднороден. Преимущественно герой пишет о недавно произошедших событиях, например: «спал я сию ночь добрым порядком»; «встал я

сегодня таким ясным соколом» (14); «я со слезами на глазах вчера каялся» (96). Если говорить о воспоминаниях, то у Девушкина отсылка к прошлому, тем более далекому, не так частотна, как в письмах Вареньки. Она встречается лишь в нескольких письмах: «Хорошо было нам жить... мы чуть ли не двадцать лет вместе прожили» (20); «и вот уже скоро тридцать лет стукнет моему служебному поприщу. Ну, нечего сказать, износил я вицмундиров довольно... пожил на свете так, что меня хотели даже к получению креста представить» (47); «... и на нас в оно время блажь находила. Врезался в эту актрисочку...» (60). Макару Алексеевичу не свойственно предаваться утопическим мечтам или с головой окунаться в воспоминания о прошлом; наоборот, герой живет настоящим временем, заботами и проблемами грядущего дня.

По словам В. В. Виноградова, «история Вареньки Доброселовой в основных чертах – традиционный остов сюжета сентиментального романа»: бедная сирота оказалась на попечении у мнимой «благодетельницы», которая продает ее богатому господину. Однако «схема Варенькиной трагедии осложнена введением истории студента Покровского», его матери «как ранней жертвы Анны Федоровны, предшественницы Вареньки» [Виноградов 1976: 168]. Согласимся с мнением исследователя о том, что «эта завершенная трагедия... как бы освобождала Достоевского от необходимости развивать судьбу Вареньки до биографического конца, настраивая читателя к смутным предчувствиям и контрастным ожиданиям» (судьба матери Покровского предвещает будущее Вареньки), «подготавливая, таким образом, вознесение на трагическую вершину только одного Девушкина» [Там же: 169. Курсив автора. – В. Х.].

Записки Вареньки включаются в текст в тот момент, когда из писем Макара Алексеевича читатель узнает о «благодетелях», оказываемых им героине. В записках девушки появляется другой «благодетель» – Анна Федоровна, отношение к которой у Вареньки крайне негативное («Злая женщина была Анна Федоровна; она беспрерывно нас мучила» (30)).

Верным представляется замечание И. Д. Якубовича о том, что «рамки переписки раздвинуты писателем включением в текст романа воспоминаний Вареньки» [Якубович 2001: 95]: в

настоящее время как бы «вторгается» время прошлое. Так, ретроспектива записок позволяет расширить время в романе: перед читателем уже не полугодовая переписка, а эпоха в жизни одного человека. Стоит заметить, что подобная «вставка» доказывает, что Варенька остаётся «вся в прошлом» [Виноградов 1976: 171], несмотря на её отрицания: «У меня сил недостаёт говорить теперь о моём прошедшем; я и думать об нём не желаю; мне страшно становится от этих воспоминаний» (48, 49). В том же письме от «Июня 20» девушка пишет о тех, кто принёс ей много зла, – об Анне Фёдоровне и Быкове: «Она [Анна Фёдоровна – В. Х.] зовёт меня к себе...»; «Она [Анна Фёдоровна – В. Х.] говорит, что господин Быков хочет мне дать приданое» (49). В других корреспонденциях мы также встречаем неоднократные обращения к воспоминаниям о былом, ушедшем: «Сидишь, думаешь-думаешь, – вспоминаешь всё старое, и радостное, и грустное, – всё идёт перед глазами, всё мелькает, как из тумана» (55); «Я помню, когда я, бывало, ещё маленькая, в пансион хаживала. Бывало... всё хорошо на сердце, светло на душе» (57); «Приходите ко мне, вам будет у нас весело: мы будем вместе читать, будем старое вспоминать...» (80); «Осенний вечер я любила больше, чем утро. Я помню, в двух шагах от нашего дома...» (83). Прошлое овеяно в памяти Вареньки ореолом счастья, света («радостное», «всё хорошо», «светло»), и поэтому героиня, хотя бы в своих воспоминаниях, стремится уйти от суровой действительности в безвозвратно прошедшее.

В противоположность прошлому будущее Вареньки не определено, оно пугает героиню неизвестностью: «Что со мною будет! Что ещё мне готовит судьба?» (97). После появления Быкова девушка приходит в ещё большее замешательство. Она напугана, о чем свидетельствуют довольно частые повторы однотипных вопросов: «Чего же мне ожидать от грядущего, чего ещё спрашивать у судьбы?»; «Что мне делать?»; «...но что же мне делать, друг мой, что же мне делать?» (101).

В последнем письме от «Сентября 30» Варенька о еще длящемся настоящем говорит в форме прошедшего времени: «Вот и кончилось это время! Я мало отрадного унесу в новую жизнь из воспоминаний прошедшего; тем драгоценнее будет воспоминание об вас, тем драгоценнее будете вы моему сердцу» (106).

В свете безрадостного будущего настоящее уже становится для героини «драгоценным» прошлым, она не предвидит счастливой развязки своей судьбы. Предрешенность этой развязки, тем не менее, не противоречит открытости времени в последних письмах Вареньки, поскольку эта развязка оказывается за пределами романного повествования.

Мы не встречаем в письмах героини подробного описания ее квартиры, как это дается в письмах Девушкина. Присутствуют лишь отдельные детали интерьера: «Я её [«гераньку» – В. Х.] посередине окна поставила, на самом видном месте; на полу же поставлю скамейку, а на скамейку ещё цветов поставлю» (18). Зато, в отличие от Макара Алексеевича, Варвара Алексеевна чутко воспринимает природу, что находит отражение, например, в письме от «Июня 11», написанном после прогулки на острова: «Как там свежо, хорошо, какая там зелень!.. Безоблачное, бледное небо, закат солнца, вечернее затишье...» (46). Поэтические описания природы появляются главным образом в записках героини. Ее любимым временем года является осень. Как заметил В. В. Виноградов, «лик Вареньки... остаётся только в ореоле осенней природы» [Виноградов 1976: 178. Курсив автора – В. Х.]. При воспоминаниях о детстве героиня обращается именно к периоду осени. Так, в письме от «Сентября 3» Варенька пишет: «Но сегодня свежее, яркое, блестящее утро, каких мало здесь осенью». Осень вызывает у Варвары Алексеевны целую цепочку воспоминаний: «Я помню, в двух шагах от нашего дома, под горой, было озеро. Это озеро было такое широкое, светлое, чистое, как хрусталь!». Как тонко воспроизводятся ею в письмах все детали увиденного в далёком детстве: «По синей воде встаёт белый пар, тонкий, прозрачный. Даль темнеет; всё как-то тонет в тумане, а вблизи так всё резко обточено, словно резцом обрезано... ветка ракитовая с пожелтелыми листьями путается в камыше, – вспорхнёт чайка запоздалая, то окунётся в холодной воде, то опять вспорхнёт и утонет в тумане. Я засматривалась, заслушивалась, – чудно хорошо было мне» (83). В письмах воссоздается ощущение открытости, бесконечности деревенского простора («на гумнах огромные скирды хлеба», «стаи птиц», «широкое озеро», «даль темнеет»), контрастно противопоставленного петербургскому «трущобному» про-

странству «бедных людей». При воспоминании о прошлом в записках Вареньки возникает мотив света: «Когда мы оставляли деревню, день был такой светлый, тёплый, яркий; сельские работы кончались; на гумнах уже громоздились огромные скирды хлеба и толпились крикливые стаи птиц; все было так ясно и весело» (27). И так как детство было лучшим периодом в жизни Вареньки, то и в воспоминаниях о прошлом появляются слова с семантикой света: «тёплый», «яркий», «светлый», «ясно».

Иная тональность возникает в записках Вареньки, когда она описывает свою жизнь в Петербурге: «А дома у нас по целым дням была страшная тоска и скука» (27); «Дни проходили за днями, и каждый день был похож на предыдущий» (31). Петербургская осень – столь любимое Варенькой время года – совсем не похожа на деревенскую осень: «На улице постоянно была грязь» (27); «Солнца не было. Облака застилали небо туманною пеленою: оно было такое дождливое, хмурое, грустное. Мелкий дождь дробил в стекла и омывал их струями холодной, грязной воды; было тускло и темно» (45). Таким образом формируется «климатически-метеорологический» аспект описания Петербурга (дождь, грязь, тусклое небо), «специально подчеркиваются явления специфически петербургские» [Топоров 1995: 282]. Переезд в Петербург воспринимается Варенькой как поворотный, трагический момент в ее жизни: именно в Петербурге она теряет всех своих близких и дорогих сердцу людей (отца, мать, студента Покровского), в Петербурге она становится жертвой обмана Анны Федоровны, узнает, что такое бедность. Мир города, воссозданный в записках Вареньки, контрастирует с деревенским, провинциальным, как настоящее контрастирует с воспоминаниями о прошлом в ее письмах.

В корреспонденциях Вареньки Доброселовой обнаруживается эффект прерванной переписки в период возвращения в ее жизнь господина Быкова, что можно связать со всё более убыстряющимся темпом жизни героини (Быков посетил Вареньку 20 сентября, а уже 30 сентября она напишет: «Все свершилось!»). Так, в письме от «Сентября 23»: «Пришёл Быков; я бросаю письмо неоконченным. Много ещё хотела сказать вам. Быков уже здесь!» (101); или в своём последнем письме: «Господин Быков зовёт меня» (106). Стоит также обратить внимание

и на то, как Быков после сватовства становится для Вареньки господином Быковым. Еще в письме от «Сентября 23» Варенька пишет: «Третьего дня был у меня Быков» (99), «Пришел Быков», «Быков уже здесь!» (101). Но уже в следующем письме от «Сентября 27» все меняется: «Господин Быков сказал...», «Господин Быков сердится...»(102); «Господин Быков торопится...», «... господин Быков говорит...», «Тетушка господина Быкова...», «Господин Быков езжает...» (103) и т.д. Несмотря на то, что Варенька теперь уже невеста Быкова, будущая жена, она воспринимает его как своего господина.

Переписка героев, напомним, ограничена двумя датами, обозначенными в первой и последней корреспонденциях. Часто в письмах Макара Алексеевича и Вареньки можно встретить указание на конкретное время суток или отсылку к предыдущему дню: «Вчера я был счастлив» (13), «Целое утро мне было так легко на душе...» (18), «я простудилась немного вчера...» (25). «Внешний» мир, в котором «живут» герои, имеет большие временные масштабы в сравнении с «внутренним» миром переписки, что проявляется в пропуске некоторых корреспонденций. Так, между 25 апреля и 20 мая отсутствуют письма героев, но из письма Макара Алексеевича становится ясно, что Варенька была больна, при этом герой её «почти совсем не покидал во всё время болезни» (26). Между 8 июля и 27 июля также отсутствуют корреспонденции: в это время (за пределами переписки) и происходит «падение» Девушкина.

В «реальной», действительной жизни героев происходят их встречи, что также обнаруживается в письмах: Макар Алексеевич и Варенька вместе совершают прогулку на острова («Как я благодарна вам за вчерашнюю прогулку на острова, Макар Алексеевич!» (46)), посещают театр («Знаете ли, если мы пойдем в театр, то я надену мою новенькую шляпку» (60)), встречаются во время всеобщей («Завтра вас у всеобщей увижу» (21)).

Таким образом, пространственно-временная организация романа «Бедные люди» представляет собой соединение двух миров: «внешнего» по отношению к переписке и «внутреннего» – мира переписки. «Внешний» мир – это реальный большой мир Петербурга с его большим незамкнутым историческим временем, город социальных контрастов, с его домами, улицами, «углами», где

ются герои, с его социумом. Он существует независимо от переписки, имеет большие временные и пространственные масштабы, чем «внутренний» мир. Однако «внешний» мир, поскольку речь идет о произведении эпистолярного жанра, предстает преломленным через призму сознаний пишущих героев. «Внутренний» мир, возникающий в переписке Макара Алексеевича и Вареньки, ограничен временными рамками, обозначенными датами писем («Апреля 8» – «Сентября 30»). В нем души героев раскрываются навстречу друг другу: читатель узнает о прошлом и настоящем героини, ее переживаниях за свое будущее, тревогах и размышлениях о насущном героя, следит за духовным становлением его как личности («... сердцем и мыслями я человек»). Благодаря сопряжению «внешнего» и «внутреннего» миров расширяются временные и пространственные координаты «Бедных людей», и возникает по-романному объемный образ мира.

#### Литература

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 506 с.

2. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 11-193.

3. *Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма: (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. – М.: Наука, 1976. – С. 141-187.

4. *Достоевский Ф. М.* Бедные люди // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. – Л.: Наука, 1972. – Т. 1. Бедные люди: повести и рассказы. 1846-1847. – С. 13-108.

5. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1973. – Т. 6. – С. 5-422.

6. *Ермоленко С. И.* Литература «второго ряда» и становление русского психологического романа // Уральский филологический вестник. – 2014. – № 3. – С. 5-23. – (Сер. Русская классика: динамика художественных систем (вып. 6)).

7. *Исупов К. Г.* Пространство // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев. – Челябинск: Металл, 1997. – 272 с. – URL:

<http://www.fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/098/> (дата обращения: 06.02.2017).

8. *Крупчанов Л.* Эпистолярная форма // *Словарь литературоведческих терминов.* – М.: Просвещение, 1974. – С. 469.

9. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Исследования и разборы / *Ин-т филол. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т.* – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

10. *Муравьев В. С.* Эпистолярная литература // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* – М.: Интелвак, 2001. – Стлб. 1233-1235.

11. *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // *Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное.* – М.: Прогресс – Культура, 1995. – С. 259-368.

12. *Третьякова О. В.* Феномен «роман в письмах» в русской литературе XVIII – первой трети XIX веков: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2012. – 214 с.

13. *Урнов Д. М.* Эпистолярная литература // *Краткая литературная энциклопедия.* – М.: Сов. энциклопедия, 1975. – Т. 8. – С. 918-920.

14. *Хроликова В. А.* Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди»: основные аспекты изучения // *Актуальные проблемы филологии: материалы Международной научно-практической конференции молодых ученых / Урал. гос. пед. ун-т.* – Екатеринбург, 2016. – Вып. 13. – С. 283-294 (а).

15. *Хроликова В. А.* Эпистолярный роман в историко-теоретическом освещении // *LITTERATERRA: материалы V Международной конференции молодых ученых «Litteraterra».* Екатеринбург, 2-3 декабря 2015 г. / *Урал. гос. пед. ун-т.* – Екатеринбург, 2016. – Вып. 11. – С. 7-18 (б).

16. *Шер Е. Ю.* «Последний Колонна» В. К. Кюхельбекера: реализация замысла романа в письмах: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2007. – 246 с.

17. *Якубович И. Д.* Поэтика романа «Бедные люди» в свете европейской традиции эпистолярного романа: Н. Леонар – Пушкин – Достоевский // *Достоевский: материалы и исследования: в 20 т.* – СПб.: Наука, 2001. – Т. 16. – С. 80-96.

**Чжан Чуньцзя (г. Чанчунь, Китай)**

*Отчёт об имитационной практике в устном переводе  
документального фильма «Моя линия фронта»*

**Аннотация.** Данная работа представляет собой отчет об имитационной практике на примере перевода российского документального фильма «Моя линия фронта». В отчете рассмотрено описание процесса перевода, языковые особенности фильма, проведен анализ представленного перевода. Проведен анализ основного содержания и языковых особенностей подлинника. Описывается процесс перевода, включая подготовку к переводу и процесс перевода. Изучена теория перевода: полный перевод, анализируются употребления перевода-разделения, перевода-соединения и других методов перевода на основе переведенных материалов. Подводятся итоги дипломной работы и излагаются основные выводы.

**Ключевые слова:** документальные фильмы, устный перевод, имитационная практика, процесс перевода, методы перевода.

**Zhang Chunjia (Changchun, China)**

*Report on the simulation practice in the interpretation  
of the documentary «My Front Line»*

**Abstract.** The article is a report on the simulation practice using the example of the Russian documentary film «My Front Line». In the report, the description of the translation process, the language features of the film, the analysis of the presented translation is considered. The main content and linguistic features of the original are analyzed. Describes the translation process, including preparation for translation and the translation process. The theory of translation is studied: a complete translation, the use of translation-separation, translation-connection and other methods of translation on the basis of translated materials is analyzed. The results of the thesis and the main conclusions are summed up.

**Keywords:** documentaries, interpretation, simulation practice, translation process, translation methods.

Документальный фильм – вид киноиндустрии. Согласно Энциклопедическому словарю, киноиндустрия или кинопромышленность – это отрасль искусства, занимающаяся производством кинофильмов. Данная работа представляет отчет об имитационной практике в устном переводе российского документального фильма «Моя линия фронта», созданного русской кинокомпанией «Медиа Конструктор» в 2017 г., режиссер Елена Другова.

В документальном фильме «Моя линия фронта» повествуется об истории Великой Отечественной войны, рассказывается о великих женщинах-бойцах, которые участвовали в сражениях. В основе документального проекта – пять судеб необычных женщин-ветеранов, их переживания, впечатления и эмоции. Фильм побуждает людей уважать и благодарить этих красивых женщин-героев, предлагает зрителям узнать о жизни тех женщин, которые были вынуждены пережить ужасы Второй мировой войны.

Отвлеченный, абстрактный характер научного стиля приводит к тому, что в текстах этого стиля много существительных на -ость, -ение, -ание, существительных среднего рода больше, чем существительных мужского или женского. Глаголы в таких текстах играют значительно меньшую роль, чем в других стилях: чаще всего они используются в роли глаголов-связок в составном глагольном или именном сказуемом (это глаголы *быть, являться, казаться, считаться, отличать* и др.).

Основными чертами **морфологии** научного стиля можно считать:

- использование единственного числа в значении множественного: *русский глагол претерпел значительное историческое изменение;*

- преобладание глаголов несовершенного вида 3-го лица настоящего времени: *ученые исследуют, рассматривают; наука подтверждает, решает;*

- частое употребление причастий и деепричастий: *анализируя факты, сопоставляя различные точки зрения; происходящие события, рассматриваемые теории;*

- использование сложных предлогов и союзов: *в заключение, в продолжение, благодаря тому что; ввиду того что, несмотря ни на что.*

Примеры:

1. **Отступающий**, сдающийся в плен, он уже враг, ты должен тогда убить себя, ты не должен сдаваться, ты не должен попасться в руки немцев».

退縮, 被俘的人就已经是敌人了, 你应该自杀, 不能投降, 更不能落入德国人之手。

После одного из боев в Югославии **потерявшую** много крови Катю отправили в госпиталь.

在南斯拉夫的一场战斗之后, 失血过多的卡佳被送到了医院

### **Синтаксические особенности**

Синтаксис научного текста призван строго логически, последовательно и аргументированно излагать ход мысли. Этим обусловлено:

Тяготение к сложным распространенным синтаксическим конструкциям;

Широкое использование страдательных конструкций (*представляется возможным, в работе рассматривается, в статье анализируется* и т. п.);

Использование вводных слов и конструкций, организующих последовательность изложения (например: *итак, следовательно, во-первых*), выражающих предположения (например: *очевидно, вероятно*), указывающих на источник информации (например: *по нашему мнению, с нашей точки зрения*) и т. п.

Примеры:

1. На фронте никаких романов. Они друг от друга меня защищали, мне потом говорили, **когда** война закончилась.

在前线是没有任何浪漫可言的。他们都在保护我, 直到战争结束才和我说这件事。

2. Я же настырная, **если** я задумала, я сделаю это.

我很固执, 如果我认为我可以做到, 我会去坚持。

3. Два полка были смешанными и только в 46-ом полку, **где** служила Ирина Ракобольская, не было места мужчинам.

这两个团编在一起, 在伊琳娜·拉科波尔斯卡娅服役的第46团里, 一个男兵都没有。

### **Лексические особенности**

Лексика научного стиля представлена четырьмя пластами: терминологией; словами с обобщенно-абстрактным значением; межстилевой (общеупотребительной) лексикой; словами, организующими движение мысли.

Примеры:

Был подписан приказ Сталина, **приказ № 227**. Было написано: «Создавать штрафные батальоны, за отступление привлекать к суду».

斯大林的第**227**号命令写道：“建立惩罚营，将逃兵绳之以法”

Фото, сделанное военным корреспондентом Галиной Сайко, стало вещественным доказательством на **международном трибунале в Нюрнберге**.

战地记者加林娜·萨伊科所拍摄的这张照片成为了纽伦堡国际军事法庭的重要证据。

Книжная лексика – это слова, которые употребляются прежде всего в письменной речи, используются в научных работах, официально-деловых документах. В нем много терминов, названий гор, регионов и т. д.

Примеры:

1. Осенью 1941 года в город Энгельс привозят 115 девушек для подготовки к боевым полетам.

1941年秋天，有115名女孩被带到了恩格斯市，准备作战飞行

2. Приезжает к нам **маршал Тимошенко**.

季莫申科元帅来看望我们。

3. За подвиги во время **Великой Отечественной войны** звания Героя Советского Союза получили 93 женщины.

在伟大的卫国战争期间，有93位女兵荣获了《苏联英雄》的荣誉称号。

### **Стилистические особенности**

Стиль речь подлинника является научно-популярным. Научно-популярный фильм – жанр (вид) кинодокументалистики, задачей которого является обнародовать научные сведения, факты и результаты исследований, описать на уровне общих понятий (то есть т. н. «популярным языком») научные гипотезы, идеи, открытия, взгляды; может касаться как уже хорошо изу-

ченных вопросов, так и находящихся в процессе разработки, «на острие» науки. Таким образом, научно популяризируют (пропагандируют) зрителям по сути и сам научный подход для восприятия окружающей действительности.

Кроме того, для данного фильма характерна устная речь и бытовая речь в диалогах. Наиболее заметными языковыми особенностями разговорного языка являются широко распространенные упрощения и упрощенные формы выражения. Это не только отражается на синтаксическом аспекте, но также отражается в структурных слоях, таких как словарный запас и произношение.

Примеры:

1. Девочка: Как ваше здоровье?

Ракобольская: Да ничего, вот видишь, пока живу.

Ракобольская: А мне знаешь, сколько лет? 96 лет уже будет.

小女孩: 您的身体怎么样?

拉科波尔斯卡娅: 没什么, 你看, 还活着呢。

拉科波尔斯卡娅: 你知道我多少岁了吗? 马上就要96岁了。

2. Девочка: Но он не настоящий.

Ракобольская: Этот не настоящий?

Девочка: Да.

Ракобольская: Ну конечно, это игрушка же, а настоящий был большой, большой.

小女孩: 但是, 这不是真的飞机。

拉科波尔斯卡娅: 这不是真的?

小女孩: 嗯。

拉科波尔斯卡娅: 嗯...当然了, 这是个玩具啊, 真正的飞机是很大, 很大的。

Полный документальный фильм «Моя линия фронта» длится 51.09 минут, и автор использовала последовательный перевод для интерпретации, паузу делала каждые 10-20 секунд. Во время перевода автор должна всегда обращать внимание на контекст интерпретации содержания.

Во время официального перевода данная работа делилась на шесть этапов:

1. Внимательный просмотр фильма два раза с начала до конца, чтобы в целом узнать главное содержание фильма.

2. Первичное прослушивание фильма по фразам, ведение записей главных слов и его перевод на китайский язык последовательно.

3. Вторичное прослушивание фильма по фразам с паузой, ведение записей всех послушанных фраз. Автору было важно убедиться, что весь звучащий в фильме текст записан.

4. Консультация с преподавателем из России по поводу проверки правильности записанного на слух текста.

5. Перевод записанного текста, сравнение переведенного текста с первичным устным переводом.

6. Обобщение теории, приемов и способов перевода, написание дипломной работы.

В работе были использованы различные способы и методы перевода: дословный перевод, перевод-добавление, перевод-опущение, перевод-соединение, перевод-разделение, перевод-трансформация.

В процессе перевода у автора возник ряд трудностей: проблемы при переводе сложных предложений, проблемы с переводом лексики (военной терминологии, многозначных слов, безэквивалентной лексики и аббревиатур), недостаток информации о событиях ВОВ.

Автор работала над переводом фильма три месяца. В процессе перевода возникли трудности в связи с тем, что весь подлинник был рассказан устно и в быстром темпе, необходимо было привыкнуть к языковым особенностям рассказчиков, внимательно слушать и пользоваться разными средствами быстрой письменной фиксации речи и методами перевода.

В заключении хотелось бы отметить, что изучение и понимание теории и методов перевода русскоязычных документальных фильмов помогает русистам лучше понять русскую литературу и историю, понять языковые особенности российского документального кино, а также тактику и способы их перевода на китайский язык.

### **Литература**

1. *Алексеева И. С.* Текст и перевод. Вопросы теории. – М.: Международные отношения, 2008.

2. *Зорина Г. И., Ильина Е. Н., Мошняга Е. В.* Основа туристской деятельности. – М.: Наука, 2002.

3. *Маринин М. И.* О проблемах российского туризма: экономика и жизнь. – М.: Русский язык, 1995.
  4. *Гуляев В. Г.* Организация туристской деятельности: учебное пособие. – М.: Ноллиджи, 1996.
  5. *Ляпон М. В.* Смысловая структура сложного предложения. Текст. К типологии внутритекстовых отношений. – М.: Наука, 1986.
  6. *Рецкер Я. И.* Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международное отношение, 1974.
  7. *Бархударов Л. С.* Язык и перевод. – М.: ЛКИ, 2007.
  8. *Швейцер А. Д.* Теория перевода. – М.: Наука, 1973.
  9. *Калина В. Д.* Теория и практика перевода. – М.: Российский университет дружбы народов, 2008.
  10. *Ширяев А. Ф.* Синхронный перевод: Деятельность синхронного переводчика и методика преподавания синхронного перевода. – М.: Воениздат, 1979.
- 王淑媛. 苏联妇女在卫国战争中的作用[J]. 史学月刊. 1992(05).
- 吴恩远. 剧变后俄罗斯的卫国战争史(1941—1945)研究[J]. 历史研究. 1995(06).
- 韩小明. 从记忆机制看口译教学中记忆能力的培养[J]. 重庆工学院学报, 2004.

### *Сведения об авторах*

**Барышникова Юлия Евгеньевна** – магистрант первого года обучения ФГАОУ ВО «Южно-Уральский государственный университет (Челябинск)

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор **Смеян Татьяна Федоровна**

**Бердинских Никита Сергеевич** – магистрант первого года обучения ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Семухина Ирина Александровна**

**Бикбаева Эльвира Ринатовна** – учитель русского языка и литературы МАОУ лицея № 12 (Екатеринбург)

**Беленко Ксения Александровна** – ученица МАОУ лицея № 12 (Екатеринбург)

**Хусайнова Софья Михайловна** – ученица МАОУ лицея № 12 (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Гутрина Лилия Дмитриевна**

**Градобоева Анастасия Анатольевна** – студент 3 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Семухина Ирина Александровна**

**Грехова Ольга Александровна** – магистрант второго года обучения ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор **Доценко Елена Георгиевна**

**Завьялова Анна Павловна** – студент 3 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Петров Илья Вадимович**

**Зонова Юлия Игоревна** – магистрант второго года обучения ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Веснина Людмила Евгеньевна**

**Игнатцева Анна Владимировна** – магистрант первого года обучения ФГАОУ ВО «Южно-Уральский государственный университет» (Челябинск)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Пелихов Денис Александрович**

**Кадушина Ольга Игоревна** – студент 3 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор **Ермоленко Светлана Ивановна**

**Калашникова Надежда Викторовна** – студент 4 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор **Ермоленко Светлана Ивановна**

**Коваленко Ксения Сергеевна** – студент 4 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург).

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Скрипова Ольга Александровна**

**Кнор Наталья Юрьевна** – магистрант второго года обучения ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Меркотун Елена Алексеевна**

**Крапивина Александра Викторовна** – учитель русского языка и литературы МАОУ гимназии № 116 (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Гутрина Лилия Дмитриевна**

**Малыгина Мария Владимировна** – студент 4 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Гутрина Лилия Дмитриевна**

**Матвейчук Виктория Витальевна** – магистрант первого года обучения ФГАОУ ВО «Южно-Уральский государственный университет (Челябинск)

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор **Зыховская Наталья Львовна**

**Можжерина Марина Сергеевна** – магистрант первого года обучения ФГАОУ ВО «Южно-Уральский государственный университет (Челябинск)

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор **Смеян Татьяна Федоровна**

**Лузина Анастасия Евгеньевна** – студент 3 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Багдасарян Ольга Юрьевна**

**Наговицына Алена Викторовна** – магистрант второго года обучения ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Веснина Людмила Евгеньевна**

**Овчинникова Екатерина Эдуардовна** – студент 4 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Скрипова Ольга Александровна**

**Панарина Ирина Сергеевна** – магистрант второго года обучения ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор **Ермоленко Светлана Ивановна**

**Пелевина Полина Владимировна** – студент 2 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор **Барковская Нина Владимировна**

**Перешенна Майя Александровна** – магистрант второго года обучения ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Веснина Людмила Евгеньевна**

**Полякова Анастасия Сергеевна** – магистрант первого года обучения ФГАОУ ВО «Южно-Уральский государственный университет» (Челябинск)

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор **Зыховская Наталья Львовна**

**Прибавкина Елизавета Сергеевна** – студент факультета творческих индустрий ЕАСИ (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Багдасарян Ольга Юрьевна**

**Самофеева Татьяна Сергеевна** – студент 3 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Петров Илья Вадимович**

**Сутягина Татьяна Евгеньевна** – магистрант первого года обучения ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор **Ермоленко Светлана Ивановна**

**Тарагара Юлия Сергеевна** – студент 2 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Багдасарян Ольга Юрьевна**

**Ткачук Анастасия Александровна** – студент 2 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Багдасарян Ольга Юрьевна**

**Трапезникова Софья Михайловна** – студент 4 курса ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Петров Илья Вадимович**

**Хроликова Валерия Александровна** – магистрант второго года обучения ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (Екатеринбург)

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор **Ермоленко Светлана Ивановна**

**Чжан Чуныця** – студент Цзилинского университета иностранных языков Хуацяо (КНР)

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент **Веснина Людмила Евгеньевна**

### *About the authors*

**Baryshnikova Yulia Evgenievna** – Undergraduate of the first year of study, South Ural State University (Chelyabinsk)  
Supervisor – Doctor of Philology, Professor **Smeyan Tatyana Fedorovna**

**Berdinskikh Nikita Sergeevich** – Undergraduate student of the first year of study, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)  
Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Semukhina Irina Aleksandrovna**

**Bikbaeva Elvira Rinatovna** – Teacher of Russian Language and Literature, MAOU Lyceum № 12 (Ekaterinburg)

**Belenko Ksenia Alexandrovna** – Student, MAOU Lyceum № 12 (Ekaterinburg)

**Husainova Sofya Mikhailovna** – Student, MAOU Lyceum № 12 (Ekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Gutrina Liliya Dmitrievna**

**Gradoboeva Anastasia Anatolievna** – 3rd year Student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Semukhina Irina Aleksandrovna**

**Grekhova Olga Alexandrovna** – second-year undergraduate student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Doctor of Philology, Professor **Dotsenko Elena Georgievna**

**Zavyalova Anna Pavlovna** – 3rd year student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Petrov Ilya Vadimovich**

**Zonova Yulia Igorevna** – 2nd year undergraduate student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Vesnina Lyudmila Evgenievna**

**Ignatseva Anna Vladimirovna** – undergraduate of the first year of study, South Ural State University (Chelyabinsk)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Pelikhov Denis Aleksandrovich**

**Kadushina Olga Igorevna** – 3rd year student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Doctor of Philology, Professor **Yermolenko Svetlana Ivanovna**

**Kalashnikova Nadezhda Viktorovna** – 4th year student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Doctor of Philology, Professor **Yermolenko Svetlana Ivanovna**

**Kovalenko Ksenia Sergeevna** – a 4th year student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Skripova Olga Alexandrovna**

**Knor Natalia Yurievna** – Undergraduate student of the second year of study of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Merkotun Elena Alekseevna**

**Krapivina Alexandra Viktorovna** – Teacher of Russian Language and Literature, MAOU Gymnasium № 116 (Ekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Gutrina Liliya Dmitrievna**

**Malygina Maria Vladimirovna** – 4th year student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Gutrina Liliya Dmitrievna**

**Matveychuk Victoria Vitalievna** – First-year Undergraduate, South Ural State University (Chelyabinsk)  
Supervisor – Doctor of Philology, Professor **Zykhovskaya Natalia L'vovna**

**Mozzherina Marina Sergeevna** – first-year undergraduate student, South Ural State University (Chelyabinsk)  
Supervisor – Doctor of Philology, Professor **Smeyan Tatyana Fedorovna**

**Luzina Anastasia Evgenievna** – 3rd year student, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)  
Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Bagdasaryan Olga Yurievna**

**Nagovitsyna Alena Viktorovna** – second-year undergraduate student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)  
Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Vesnina Lyudmila Evgenievna**

**Ovchinnikova Ekaterina Eduardovna** – 4th year student of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)  
Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Skripova Olga Alexandrovna**

**Panarina Irina Sergeevna** – undergraduate student of the second year of study, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)  
Supervisor – Doctor of Philology, Professor **Yermolenko Svetlana Ivanovna**

**Plevina Polina Vladimirovna** – 2nd year student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)  
Supervisor – Doctor of Philology, Professor **Barkovskaya Nina Vladimirovna**

**Peresheina Maya Alexandrovna** – undergraduate student of the second year of study, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Vesnina Lyudmila Evgenievna**

**Polyakova Anastasia Sergeevna** – undergraduate of the first year of study, South Ural State University (Chelyabinsk)

Supervisor – Doctor of Philology, Professor **Zykhovskaya Natalia L'vovna**

**Pribavkina Elizaveta Sergeevna** – student of the Faculty of Creative Industries, EASI (Yekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Bagdasaryan Olga Yurievna**

**Samofeyeva Tatyana Sergeevna** – 3rd year student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Petrov Ilya Vadimovich**

**Sutyagina Tatyana Evgenievna** – undergraduate of the first year of study, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Doctor of Philology, Professor **Yermolenko Svetlana Ivanovna**

**Taragara Yulia Sergeevna** – 2nd year student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Bagdasaryan Olga Yurievna**

**Tkachuk Anastasia Alexandrovna** – 2nd year student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Bagdasaryan Olga Yurievna**

**Trapeznikova Sofya Mikhailovna** – 4th year student, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Petrov Ilya Vadimovich**

**Hrolikova Valeria Alexandrovna** – undergraduate student of the second year of study, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)  
Supervisor – Doctor of Philology, Professor **Yermolenko Svetlana Ivanovna**

**Zhang Chunjia** – a student of Jilin University of Foreign Languages of Huaqiao (PRC)  
Supervisor – Candidate of Philology, Associate Professor **Vesnina Lyudmila Evgenievna**

Научное издание

***АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ФИЛОЛОГИИ***

Уральский государственный педагогический университет.  
620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26  
E-mail: [uspu@uspu.me](mailto:uspu@uspu.me)