

**Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования  
«Дальневосточный государственный гуманитарный университет»**

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ**

**Материалы Всероссийской научно-практической конференции  
(с международным участием)  
май 2010 г**

**Хабаровск  
2011**

УДК 398+82.0  
ББК 82.3(2)+83.3(2)  
Ф 758

Редакционная коллегия:  
О.А. Сысоева, А.В. Козлова, В.П. Черкес, Е.В. Холодилова,  
О.В. Чмель, О.А. Мизко, Н.В. Лаврентьева.  
Ответственный редактор – В.Г. Мехтиев

**Ф 758** **Актуальные проблемы филологии и культурологии:** материалы Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) / отв. ред. В.Г. Мехтиев. – Хабаровск: Изд-во ДВГГУ, 2011. – 175с.

Настоящий сборник подготовлен по итогам работы Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Актуальные проблемы филологии и культурологии», проведенной кафедрой литературы и культурологии ФГБОУ ВПО «Дальневосточный государственный гуманитарный университет», и включает научные статьи и материалы, охватывающие широкий круг вопросов, связанных с теоретическими, историко-литературными и культурологическими аспектами русской и зарубежной литературы.

Сборник предназначен для литературоведов, культурологов, лингвистов, искусствоведов и других специалистов гуманитарного профиля.

УДК 398+82.0  
ББК 82.3(2)+83.3(2)

## СОДЕРЖАНИЕ

### Раздел I. РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

1. Александрова Е.Г. Нравственно-философская проблематика трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» .....	6
2. Анисимова Н.П. «Дивный город с именем львов или Льва»: культурный топос Львова в украинской поэзии 80-х годов XX века.....	10
3. Бондаренко Н.А. Философские воззрения Ф.М. Достоевского в трудах архимандрита прп. Иустина (Поповича) .....	15
4. Крицкая Н.В. Фольклорные интертекстуальные явления в «русских» поэмах Марины Цветаевой .....	19
5. Маркина П.В. Москва писателей 1920–1930-х годов.....	23
6. Осипова О.И., Байрачная А.А. Особенности нарратива в дилогии Б. Акунина “Любовники смерти” (контекст главного героя и повествователя).....	28
7. Полевая К.В. Природоведческие литературные сказки современных белорусских писателей .....	32
8. Потапенко О.А. Вопросы изучения творчества А.П.Чехова в контексте эпохи 80-90-х годов XIX века .....	36
9. Романюк Р.Г. Сокровенный Чехов в современной информационной Среде .....	42
10. Скрементова И.О., Потапенко О.А. Особенности жанра драматической миниатюры в творчестве А. П. Чехова .....	47
11. Слабоус М.А. Символическое пространство «дороги» в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» .....	53
12. Струкова О.В. Образ сибирского пространства в очерке П.Н. Ребрина «В Муромцевских далях» .....	60
13. Сохолтуева А.А. Символический смысл мотива «змей» («змея») в творчестве М.Ю. Лермонтова .....	64
14. Трофимова П.В. Деталь как структурный элемент	

речевых и эмоциональных характеристик персонажей романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» .....	71
15. Узбек А.С. Принцип ассоциативной доминанты в творчестве Ю.И. Ковалева .....	73
16. Фомина А.Н. Мифопоэтический подтекст рассказа А.П. Чехова «Человек в футляре» .....	78

## **Раздел II. ДИАЛОГ НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Батина В.А. Проблемно-деятельностный подход к изучению литературы в старших классах через диалог .....	84
2. Игумнова Г.А. Литература народов России – составная часть школьного литературного процесса .....	87
3. Клементьева Н.Б. От монолога к диалогу .....	91
4. Пайбердина Н.А. Диалог на уроке литературы .....	94
5. Стрелец Л.И. Коммуникативная модель урока литературы .....	98
6. Терпугова И.В. Изучение литературы народов России» как условие приобщения школьников к культуре и национально-духовным сокровищам народов российского государства .....	102

## **РАЗДЕЛ III. ФАНТАСТИКА И СОВРЕМЕННОЕ МИФОТВОРЧЕСТВО**

1. Бобина Я.О. Анализ имен собственных в романе Дж.К. Роулинг "Гарри Поттер и философский камень" .....	108
2. Гончаренко А.И. Категория «мистического» в творчестве новых журналистов .....	112
3. Горностаев С.В. Краткий справочник охотника за нечистью, или размышление над бестиарием А. Сапковского .....	115
4. Дмитриенко И.К. Феномен психоделики в творчестве Филипа Дика.....	117
5. Игониная М.В. К вопросу о роли фантастического в творчестве М. и С. Дяченко (на примере произведений «Vita Nostra» и «Маг дороги») .....	121

6. Игони́на С.В., Осипова О.И. Цикл Ольги Громыко «Сказка – ложь, узнайте правду» в контексте фольклорной традиции .....	124
7. Игони́на С.В., Сысоева О.А. Мотив превращения в повести И.Прони́на «Дым над Ульшаном» .....	127
8. Коробкова Е.Н. Проблема жанра в рассказе Елизаветы Дворецкой «Как огонь от огня» .....	131
9. Короткова А.В. Метод фантастического реализма в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых» .....	134
10. Котельникова С.Ю. О магическом устройстве миров Дж. Толкиена, А. Сапковского и Дж. Роулинг .....	137
11. Луговая Е.А. Художественное пространство эпопеи Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» как отражение мировоззренческих установок автора .....	141
12. Мартыненко В.С., Сысоева О.А. К проблеме функционирования мегажанров в современной массовой литературе .....	145
13. Мулдабекова Н.Ю. Жанр фэнтези как объект лингвистического исследования .....	147
14. Полтавец Е.Ю. Фильм Д.Кэмерона "Аватар": миф, фантастика, злободневность .....	151
15. Путило О.О. Мифологизм в романе Н. Геймана «Американские боги» .....	156
16. Седенкова Е.Ю. Анализ мифологических и религиозных архетипов в фэнтезийных циклах К. Льюиса «Хроники Нарнии» и Ф. Пулмана «Темные начала» .....	159
17. Телегин С.М. Миф и фантастика в творчестве Ю.В. Мамлеева .....	163
18. Темиршина О.Р. «Смещенная перспектива»: Андрей Белый о фантастике Гоголя .....	167
Список авторов .....	172

## Раздел I. РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Е.Г. Александрова,  
Омск

### НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТРАГЕДИИ А. С. ПУШКИНА «СКУПОЙ РЫЦАРЬ»

«Нечего говорить об идее поэмы «Скупой рыцарь: она слишком ясна и сама по себе и по названию поэмы. Страсть скупости - идея не новая, но гений умеет и старое сделать новым...», - так писал В.Г. Белинский, определяя идейный характер произведения [1]. Г. Лесскис, отмечая некоторую «таинственность» трагедии в отношении ее публикации (нежелание Пушкина опубликовать трагедию под своим именем, приписывание авторства несуществующему драматургу английской литературы Ченстону), считал, что идейная направленность все же предельно ясна и проста: «В отличие от довольно загадочной внешней истории пьесы, ее содержание и коллизия представляется более простыми, чем в трех других» [2]. По всей видимости, отправным моментом осмысления идейной природы произведения служил, как правило, эпитет, образующий смысловой центр названия и являющийся ключевым словом в кодовой означенности разрешения конфликта. И потому идея первой пьесы цикла «Маленькие трагедии» кажется «простой» - скупость.

Нам же видится, что данная трагедия посвящена не столько самой скупости, сколько проблеме ее осмысления, проблеме осмысления нравственности и духовного саморазрушения. Объектом философско-психологического и этического исследования становится человек, чьи духовные убеждения оказываются непрочными в кольце искушения.

Порочной страстью был поражен мир рыцарской чести и славы, стрела греха пробила самой основы бытия, уничтожила нравственные опоры. Все, что когда-то определялось понятием «рыцарский дух», было переосмыслено понятием «страсть».

Смещение жизненных центров приводит личность в духовную западню, своеобразным выходом из которой может стать лишь шаг, сделанный в пропасть не-бытия. Действительность осознанного и определенного жизнью греха ужасна своей реальностью и трагична своими последствиями. Однако силою осознания этой аксиомы обладает лишь один герой трагедии «Скупой рыцарь» - Герцог. Именно он становится невольным свидетелем нравственной катастрофы и бескомпромиссным судьей ее участников.

Скупость, действительно, является «двигателем» трагедии (скупость как причина и следствие растраченности духовных сил). Но смысл ее просматривается не только в мелочности скряги.

Барон не просто скупой рыцарь, но и скупой отец - скупой на общение с сыном, скупой на открытие ему истин жизни. Он закрыл свое сердце перед

Альбером, предопределив тем самым свой конец и погубив еще не окрепнувший духовный мир своего наследника. Барон не хотел понять, что сын наследует не столько его золото, сколько его жизненную мудрость, память и опыт поколений.

Скупой на любовь и душевность, Барон замыкается на себе, на своей отдельности. Он самоустраняется от истинности семейных отношений, от «суетности» (какую видит вне своего подвала) света, создавая свой собственный мир и Закон: Отец реализуется в Создателе. Желание обладать золотом перерастает в эгоистическое желание обладать Вселенной. На троне должен быть только один правитель, в небесах - только один Бог. Такой посыл становится «подножием» Власти и причиной ненависти к сыну, который мог бы быть продолжателем Дела отца (имеется ввиду не пагубная страсть к накопительству, но дело семьи, передача от отца к сыну духовного богатства рода).

Именно эта уничтожающая и отмечающая своей тенью все проявления жизни скупость становится предметом драматического осмысления. Однако от авторского взгляда не ускользают и латентные, «вырисовывающиеся» исподволь причинные основы порочности. Автора интересуют не только результаты завершенности, но и их перво-мотивы.

Что заставляет Барона стать аскетом? Стремление стать Богом, Вседержителем. Что заставляет Альбера желать смерти отца? Желание стать обладателем золотых запасов барона, желание стать свободной, самостоятельной личностью, а главное, уважаемой и за храбрость и за состояние (что само по себе как посыл к существованию, но не к бытию, является вполне объяснимым и характерным для многих людей его возраста).

«Сущность человека - писал В. Непомнящий - определяется тем, что он в конечном счете хочет и что делает для осуществления своего желания. Поэтому «материалом» «маленьких трагедий» являются страсти человеческие. Пушкин взял три основные: свободу, творчество, любовь [...]

Со стремления к богатству, являющемуся, по мнению, Барона, залогом независимости, свободы началась его трагедия. К независимости - тоже через богатство - стремится Альбер [...]» [3, 335].

Свобода как толчок, как призыв к реализации задуманного становится показателем, сопроводительным «элементом» и одновременно катализатором действия, имеющего нравственную значимость (позитивную или негативную).

Все в этом произведении максимально совмещено, синкретически сфокусировано и идейно сконцентрировано. Инверсионность заповеданных истоков бытия и дисгармоничность отношений, семейная оторгнутость и родовая прерванность (нравственная разорванность поколений) - все это отмеченные фактом реальности синтезы (синтетически организованные показатели) духовной драмы.

Алогизм отношений на уровне Отец - Сын является одним из показателей нравственной трагедии именно потому, что этическое значение конфликт драматического произведения получает не только (и не столько)

тогда, когда разрешается по вертикали: Бог - Человек, но и тогда, когда герой становится богоотсутпником в реально-ситуативных фактах, когда осознанно или неосознанно «идеальное» подменяет «абсолютным».

Многоуровневость значений и разрешений конфликта определяет и полисемичность подтекстовых смыслов и их интерпретаций. Однозначности в понимании того или иного образа, той или иной проблемы, отмеченной вниманием автора, мы не обнаружим. Драматическому творчеству Пушкина не характерна категоричность оценок и предельная очевидность выводов, что было свойственно классицистической трагедии. Потому важно в ходе анализа его пьес внимательно вчитываться в каждое слово, отмечать перемены интонаций героев, видеть и чувствовать мысль автора в каждой ремарке.

Важным моментом в осмыслении идейно-содержательного аспекта произведения также является и аналитическое «прочтение» образов главных героев в их неразрывной соотнесенности и непосредственном отношении к уровневым фактам разрешения конфликта, имеющего амбивалентную природу.

Мы не можем согласиться с мнением некоторых литературоведов, видящих в этом произведении так же, как и в «Моцарте и Сальери», только одного главного героя, наделенного силой и правом движения трагедии. Так, М. Косталевская отмечала: «Первая трагедия (или драматическая сцена) - «Скупой рыцарь» - соответствует числу один. Главный, и по сути единственный герой - Барон. Остальные персонажи трагедии периферийны и служат лишь фоном центрального лица. И философия, и психология характера сконцентрированы и полно выражены в монологе Скупого рыцаря [...]» [3, 810].

Барон, несомненно, является важнейшим, глубоко психологически «выписанным» значообразом. Именно в соотнесении с ним, с его волей и его личностной трагедией просматриваются и графически отмеченные реальности со-бытия Альбера.

Однако несмотря на всю видимую (внешнюю) параллельность их жизненных линий, они все же являются сыновьями одного порока, исторически предопределенными и фактически существующими. Их зримая различность во многом объясняется и подтверждается возрастными, а потому и временными, показателями. Барон, пораженный всепоглощающей греховной страстью, отвергает своего сына, зарожда в его сознании ту же греховность, но отягощенную еще и скрытым мотивом отцеубийства (в финале трагедии).

Альбер так же движет конфликт, как и барон. Уже одно осознание того, что сын наследник, что он тот, кто будет после, заставляет Филиппа ненавидеть его и бояться. Ситуация по своей напряженной неразрешимости сходная с драматической ситуацией «Моцарта и Сальери», где зависть и страх за собственную творческую несостоятельность, мнимое, оправдательное стремление «спасти» Искусство и восстановить справедливость заставляют Сальери убить Моцарта. С. Бонди, размышляя

над этой проблемой, писал: «В «Скупом рыцаре» и «Моцарте и Сальери» позорной страстью к наживе, скупостью, не гнушающейся преступлениями, завистью, доводящей до убийства друга, гениального композитора, охвачены люди, привыкшие к всеобщему уважению, и, главное, считающие это уважение вполне заслуженным [...] И они стараются уверить себя в том, что их преступными действиями руководят или высокие принципиальные соображения (Сальери), или если и страсть, то какая-то иная, не столь позорная, а высокая (барон Филипп)» [3, 296].

В «Скупом рыцаре» боязнь отдать все тому, кто этого на заслуживает, порождает лжесвидетельство ( поступок, по своим конечным результатам несколько не уступающий действию яда, брошенного в «чашу дружбы»).

Замкнутый круг противоречий. Пожалуй, так стоило бы охарактеризовать конфликтность данного произведения. Здесь все «вращено» и замкнуто на противоречиях, противоположностях. Казалось бы, отец и сын противопоставлены друг другу, антиномичны. Однако это впечатление обманчиво. Действительно, изначально зримая установка на «горести» бедной юности, изливаемые обозленным Альбером, дают повод видеть разность героев. Но стоит только внимательно проследить за ходом мысли сына, как становится очевидной имманентная, пусть даже отмеченная в своей первооснове разнополярными знаками, их нравственная родственность с отцом. Хотя барон и не научил Альбера ценить и беречь то, чему посвятил свою жизнь.

Во временном отрезке действия трагедии Альбер молод, легкомысленен, расточителен (в своих мечтах). Но что будет потом. Возможно, прав Соломон, предрекающий юноше скупую старость. Вероятно, и Альбер когда-нибудь произнесет: «Мне разве даром это все досталось...» (имея ввиду и смерть отца, открывшую ему путь в подвал). Ключи, которые так безуспешно пытался отыскать барон в момент, когда жизнь его покидала, отыщет его сын и «грязь елеем царским напоит».

Филипп не передал, но по логике жизни, по воле автора произведения и по воле Бога, испытанием проверяющего духовную стойкость своих детей, против собственного желания «бросил» наследство, как бросил перчатку сыну, вызвав его на дуэль. Здесь вновь возникает мотив искушения (констатирующий незримое присутствие Дьявола), мотив звучащий уже в первой сцене, в первом же объемном монологе-диалоге (о пробитом шлеме) и первом же идейно значимом диалоге (диалоге Альбера и Соломона о возможности скорейшего получения денег отца). Этот мотив (мотив искушения) так же вечен и стар, как и мир. Уже в первой книге Библии читаем об искушении, результатом которого стало изгнание из Рая и обретение человеком земного зла.

Барон понимает, что наследник желает его смерти, в чем случайно признается, о чем проговаривается и сам Альбер: «Ужель отец меня переживет?»

Нельзя забывать, что Альбер все же не воспользовался предложением Соломона отравить отца. Но этот факт несколько не опровергает наличие у

него мысли, желания скорейшей смерти (но: не убийства!) барона. Желать смерти - это одно, но убить - совершенно другое. Сын рыцаря оказался не способным совершить поступок, на который смог решиться «сын гармонии»: «В стакан воды подлить ... трех капель ...». Ю. Лотман в этом смысле отмечал: «В «Скупом рыцаре» пир Барона состоялся, но другой пир, на котором Альбер должен был бы отравить отца, лишь упомянут. Этот пир произойдет в «Моцарте и Сальери», связывая «рифмой положений» эти две столь различные в остальном пьесы в единую «монтажную фразу». [3, 800].

В «Моцарте и Сальери» слова героя первой трагедии, детализирующие весь процесс убийства, переструктурируются в ремарку автора со значением «действие - результат»: «Бросает яд в стакан Моцарта». Однако в минуту сильнейшего духовного напряжения сын принимает «первый дар отца», готовый сразиться с ним в «игре», ставка которой жизнь.

Неоднозначность конфликтно-ситуативных характеристик произведения определяется разностью исходных мотивов их возникновения и разнонаправленностью разрешения. Уровневые срезы конфликта обнаруживаются в векторах нравственных движений и знаках духовной дисгармонии, отмечающих все этические посылы и действия героев.

Если в «Моцарте и Сальери» противопоставление определено семантикой «Гений - Ремесленник», «Гений - Злодейство», то в «Скупом рыцаре» противопоставление идет в семантическом поле антитезы «Отец - Сын». Уровневая различность исходных показателей духовной драмы приводит к различности финальных знаков ее развития.

Осмысляя вопросы нравственно-философской проблематики «Скупого рыцаря», следует сделать вывод о всезначимости этического звучания трагедии Пушкина, всеохватности поднимаемых тем и общечеловеческом уровне разрешения конфликта. Все векторные линии развития действия проходят через этическое подтекстовое пространство произведения, затрагивая глубинные, онтологические аспекты жизни человека, его греховности и ответственности перед Богом.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. - М., 1985. - С. 484.
2. Лескис Г. Пушкинский путь в русской литературе. - М., 1993. - С.298.
3. «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина, Движение во времени. - М., 1997. - 935 с.

Н.П. Анисимова,  
Киев, Украина

#### **«ДИВНЫЙ ГОРОД С ИМЕНЕМ ЛЬВОВ ИЛИ ЛЬВА»: КУЛЬТУРНЫЙ ТОПОС ЛЬВОВА В УКРАИНСКОЙ ПОЭЗИИ 80-Х ГОДОВ XX ВЕКА**

В украинской поэзии 80-х годов XX века наблюдается тенденция к модернистическому «завоеванию» города. Особый интерес в поэтов-

«восьмидесятников» (В.Герасимьюка, И.Малковича, Ю.Андруховича, Н.Белоцерковец, С.Короненко, В.Неборака и др.) вызывает старинный город Львов, открытие которого как главного культурного топоса в украинской литературе успешно осуществил в 1930-е годы Б.-И.Антонич. В 1920-е годы эпицентром поэзии футуристов, в частности М.Семенко, В.Полищука, был Киев. Культурной и духовной столицей поколения 80-х стал Город Львов. Поэтов-модернистов мало интересует современный урбанизированный мегаполис, вместо этого они культивируют европейский Львов с его старинной архитектурой и многоликой культурой, впитавшей в себя историю пребывания города в пределах двух империй – австро-угорской и советской. Следует заметить, что в украинском литературоведении топос Львова исследован на материале современной прозы [См.: 5; 9]. Между тем, в творчестве представителей поэтического поколения 80-х годов он тоже приобрел интересное и разнообразное художественное воплощение. В этой статье изложим основные аспекты топоса Львова на материале лирики «восьмидесятников».

Литературовед Г.Грабович заметил, что на рубеже веков в творчестве многих галицких писателей наблюдается тенденция к «мифологизации Львова». Это способствует изображению его как мифического и мистичного топоса [5, 161]. Поэтесса Нью-Йоркской группы М.Ревакович подчеркнула, что Львов нельзя воспринимать только лишь как топографический образ. В творчестве поэтов 80-х Львов представлен «как мифологизированный город, ностальгически прорастающий корнями в австро-угорское прошлое. Город скорее всего похож на опорный пункт, чем на топографическую сущность. Он есть центром отдаленной реальности. Впрочем, его наличие порождает и стимулирует ощущение локальной (региональной) идентичности» [9, 24].

Таким образом, под пером поэтов 80-х мифологизация Львова приобрела новое индивидуально-авторское выражение. На наш взгляд, оно проявляется прежде всего в двуедином потоке: с одной стороны, выделяется исторический и культурно-творческий аспекты, а с другой – звучит ностальгия по утраченным давним функциям Города Львов – духовной (религиозной), береговой и заступнической.

Особенно распространенной художественной моделью следует считать изображение Львова как мифологизированного города. Аллюзия амбивалентного понимания города как библейских Иерусалима и Вавилона достаточно прозрачно угадывается в трактовании украинскими поэтами-«восьмидесятниками» культурной столицы нации – Львова. Так, В.Герасимьюк противопоставляет пышный «каменный» Львов – прадедовской земле, Карпатам («Львов»). На первый взгляд, автор изображает город величественным: он поражает почти физически ощутимым духом старины, пышной красотой, высокой религиозностью обитателей, то есть предстает как «город небесный» («Много доброты в твоей церковной тишине, / много высоты от близости Карпат»). Однако внимательный взор поэта замечает резкие контрасты, что свидетельствует о разрушении представлений об береговой функции города. В изображении Львова

возникает оппозиционная модель: «Ты милосердный град» – «Жестокий ты и пышный». Первый компонент оппозиции указывает на заступническую функцию города. Однако второй акцентирован глубже («У тебя поздний крест. У тебя грозный лик»). На потерю духовности, отступление от веры реагируют архитектурные символы города: «И статуи Христа, и статуи владык / в сиянии колонн поникли нынче в нишах...». Поэт обращается к Городу Льва как к одушевленному существу, используя эмоционально окрашенные риторические средства: «О бедный город лир, зачем весь этот обман / в твоей красоте, в ее тяжелом, враждебном действе?». Лирический герой декларирует свою преданность естественному миру Карпат, отрицая помпезный и искусственный мир города («Я верный бедности прадедовских лесов / и знаю, что не ты – ясновельможный пан»). Древний космос города разрушен наступлением жестокого XX века, о прошлой славе города «говорят» лишь немые камни («Молчат твои века, словно мертвецы во склепе. / Безмолствует древняя брусчатка, хоть камень и живой»). Восприятие города как олицетворение Хаоса дополняется сопоставлением Львова с городом-спрутом Петербургом, «который на человеческих костях вознесся на Неве» [4, 100]. Очевидно, подобное изображение Львова объясняется и историческими факторами, ибо город постоянно должен был утверждать свою самодостаточность перед воинственными соседями, что сказалось на его культурном дискурсе.

У поэзии И. Малковича Львов предстает городом вне времени и пространства – с вечной брусчаткой и кофейнями, с древней архитектурой, которые составляют его главный имидж. В изображении города выделяется не экзотический или эпатажный аспект, а прежде всего культурологический («Поиски бессмертника»). Поэт избегает пафосного восхваления красоты исторической архитектуры Города Львов. Вместо этого лирический герой с ностальгией вспоминает родной дом, «в котором, / как древнюю фреску, я лицо твое, и глаза, и рот / губами с небытия выводил» [7, 65]. То есть в подтексте угадывается образ Монны Лизы, актуализирующий заступническую функцию города: на многих средневековых гравюрах изображена башня как эмблема Девы Марии, что свидетельствует о тождестве Женщины и Города. Трактование города как материнского архетипа отображено и в христианской традиции: не случайно Старый Завет обращался к городам Иерусалима, Вавилона как к женщинам (Исаия – 47:1). Само название цикла – «Поиски бессмертника» – воплощает идею поисков вечной женственности вопреки разрушительному натиску урбанизированного города.

Вообще старые галицкие города вызывают в поэта двойственное чувство – воспоминания о детстве, юности и увлечение архитектурным величием. Лирический герой поэзии «Ивано-Франковск или Станиславов» с иронией вспоминает описания города в книге Боплана, для него – это «город вежливости и сентиментов, в котором / кто-то за курицу последнюю себе «Кобаря» покупал / и где после музыканта бездомного лира тревожная поет». «Город флирта и театра, / где на протяжении сотни зим триумфирует

«Цыганка Аза», предстает как Небесный Иерусалим, город веры и красоты, истории и искусства [7, 69]. Галицкая столица изображена почти физически зримо и эмоционально окрашена: для лирического героя – это «город твоей молодости», «город, где от валов – каждая улочка, словно карамелька: / сладкая, недлинная и твоя». Воспоминания о городе превращаются в жизненный ориентир: «Город юности, ты подорожник мой неизвестный / с прожилком ратуши посредине» [7, 69].

Ю. Андрухович изображает Львов с особенным галицким шармом и историческим колоритом. Под пером поэта Город Льва предстает как один огромный архитектурный памятник и книгохранилище, символический культурный мостик между Украиной и Западной Европой («Гробница», «Университет», «Библиотека», «Лечебница», «Планетарий»). При помощи сюрреалистических образов (их основу составляют: «астролябии ... черепов», «парки старой усадьбы», «сферическая башня ... выпнутая, словно глаз циклопа», «чертовое колесо», «рабочие предместья») автор отобразил мысли и чувства лирического героя – представителя поколения 80-х, ориентированного на жадное усвоение модели западноевропейской культуры, синтезированной с национальной традицией («лестницами поднимаемся на высшие этажи книгохранилища / шарим по стелажам вместе с пауками...») [1, 28].

Среди «восьмидесятников» выделяется группа поэтов, в творчестве которых предстает топоним Львова в его локальном колорите, не столько в визуальном, сколько в эмоциональном ключе. При этом подходе нет необходимости изображать детали городской жизни современного Львова. Превалирует мифологическая действительность и символическое значение даже в изображении старинной архитектуры. Так, у С.Короненко описан «дивный город с именем львов или Льва», что поражает величию архитектуры, красотой соборов, духом истории и старины, свидетелями которых выступают «дома готические», Латинский собор: «где львы выходят непринужденно-грациозно, / как графы, на ступеньки, и гривы им серебрянно ткнут / на белые снега и не тают, и готика долго / восходит к небу – Латинский собор, как свеча» («Как волна кос мило поцелуя...») [6, 82]. Таким образом, Львов С.Короненко – не только воплощение величия архитектуры, но и символическое место, глубоко укоренное в историю и миф.

В поэзии Н.Белоцерковец предстает подчеркнуто личностный и эмоциональный образ города Львова, который включен в переживания лирического субъекта. Львов привлекателен в разную погоду, особенно же любит поэтесса город во время дождя. Живописуя Львов в период ненастной погоды, Н.Белоцерковец передает внутренний мир городского жителя, переживающего самые разнообразные экзистенциальные состояния – боль, страдание, горечь разлуки, страх и т.п.: «Во Львове ночью грязные ритмические волны / июньского дождя, потоки лепестков, / И всюду боль тупая в сжатом теле, / Обида и печаль»; «Во Львове ночью под шум дождя и боли / В другой жизни мы будем с тобой / Чище от детей, рано спать ложащихся» [3, 62]. Явление дождя вызывает ассоциации с астральными

образами-символами, что все вместе служит средством для передачи онирических мотивов: «Дождь... Дождь во Львове, Тернополе... / Дождь – на обочине / Поля, где колея ровная, блестящая – стрела... / Ты в вагоне не спишь – как тогда, среди ночи.... / Нет, это не звезды вокруг, это сонные тела» [2, 34].

В изображении Львова Н.Белоцерковец выделяет «элегийные скверики, где упрямо / Просиживают старушки ...». Львов необычайно разный, но привлекает всех своими кофейнями, где собирается обычная публика с повседневными заботами: «Там, в полутьме, – / Две чашки кофе, стакан сока, / Быстрый разговор, нежный аромат / Плащей влажных, мокрых волос, / ранней весны, которая проходит...». Эти зарисовки, обозначенные импрессионистической манерой письма, передают сам дух города Львов, в котором, кажется, даже улочки пропахли ароматом кофе: «Эта улица обычная, как монета, / Затиснутая в ладони, – на кино / Или, может, на мороженое.../ Бежит, / Радуюсь, мимо баков с мусором». Однако основное внимание поэта уделяет культуре Львова, от которой веет средневековьем: «На площади / Стекались в весеннем карнавале / Церкви, костелы, брамы, арсеналы, / Дворы с галереями, источники, / Вмурованные в камень, бойницы, / Красные и черные.../ О, эта игра чудная / Волюнок! / Даже сладко-истеричная, / Средневековым гвоздем инквизиций / Впивается она в нашу плоть!» («Львовская элегия») [2, 24–25].

Топос Львова дополняется иронически-карнавальным аспектом в поэзии В.Неборака. Среди «восьмидесятников» этот поэт имеет наиболее выраженное урбанистическое мироощущение. Начиная с раннего творчества и до зрелого периода В.Неборак предан своему родному городу Львову. Частое обращение поэта к львовской тематике приобрело черты последовательной программности, поэтому некоторые критики упрекают автора за некую нарочитость и самолюбование.

Образ города Львов как яркий калейдоскоп карнавальных масок предстает в авангардистской поэзии В.Неборака, в которой четко угадываются барокковые мотивы. Самым «урбанистическим» есть его поэтический сборник «Летающая голова», название которого имеет символическое значение: образ «летающей головы» наполненный карнавальным оттенком и может восприниматься как метафоризованный символ «маски» и «площади», занимающий центральное место на любом средневековом карнавале. Сборник составляет ряд стихотворений, напоминающих причудливо-непонятные картины сюрреалистических полотен: перед читателем мерцает фантасмагорическая городская реальность, состоящая с гротескных образов, ужасных привидений и «рисованных кукол» с «каменного моря». Как на настоящем карнавальном действе, здесь выступают люди с масками на лицах, выплывающие не то с толпы, которая постоянно течет улицами города, не то с «юрмища площадей» под львовским солнцем «дождевым и каменным». За веселым и пародийным содержанием авангардных стихотворений скрывается печаль по поводу безжалостного наступления чрезмерно урбанизированного

города на степную крестьянскую Украину, на ее духовность и мораль. Звучит предостережение о том, что город – это рассадник греховности, поэтому Люцифер (его образным воплощением выступают кошачьи глаза, жадно следящие за «парадом» женщин) всегда на страже, его дьявольскими чарами можно объяснить склонность городских жителей к пьянству и чрезмерному чревоугодничеству [8, 54]. Карнавальный Львов В.Неборака выступает своеобразным символом всеядной национальной культуры – и барокковой, и постмодерной. Насыщенность города всевозможными образами и вещами акцентирует на том, что они есть типично украинскими, готовыми к употреблению в любой другой местности.

Таким образом, в творчестве поэтического поколения 80-х годов XX в. город Львов предстает прежде всего как культурный топос, как духовная столица Украины. В изображении этого галицкого города теряется топографический смысл, вместо этого актуализируются мифический (В.Герасим'юк, И.Малкович), культурно-исторический (Ю.Андрухович, С.Короненко), индивидуально-психологический (Н.Белоцерковец) и карнавальный (В.Неборак).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Андрухович Ю.* Екзотичні птахи та рослини: Колекція віршів. – Івано-Франківськ, 2002. – 108 с.
2. *Білоцерківець Н.* Листопад: Поезії. – К.: Рад. письм., 1989. – 94 с.
3. *Білоцерківець Н.* Алергія: Вірші. – К.: Критика, 199. – 64 с.
4. *Герасим'юк В.* Космацький узір. – К.: Рад. письменник, 1989. – 135 с.
5. *Грабович Г.* Мітологізація Львова: відлуння присутності чи відсутності // Грабович Г. Тексти і маски. – К.: Критика. – 2005. – С. 155–181.
6. *Короненко С.* Сузір'я веснянок: Поезії. – К.: Рад. письм., 1982. – 87 с.
7. *Малкович І.* Із янголом на плечі. – К.: Поетична агенція «Княжів», 1997. – 149 с.
8. *Неборак В.* Літаюча голова: Вірші. – К.: Молодь, 1990 – 145 с.
9. *Ревакович М.* Географія має значення // Критика. – 2009. – № 3–4. – С. 23–27.

Н.А. Бондаренко,  
Москва

#### **ФИЛОСОФСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО В ТРУДАХ АРХИМАНДРИТА ПРП. ИУСТИНА (ПОПОВИЧА)**

В XX веке Сербская церковь была прославлена именами Святителя Николая (Велимировича), епископа Жичского и Прп. Иустина (Поповича), богословские, философские и агиографические труды которых являются поистине жемчужиной в познании истины о мире и человеке.

В своей работе мне бы хотелось обратиться к некоторым работам одного из величайших деятелей Сербской православной Церкви, Архимандрита Прп. Иустина (Поповича) (1894-1979), раскрывшего через

воззрения Ф.М. Достоевского тайну религиозно-мессианского призвания России, утверждая, что «...всечеловечность – это национальная русская идея».[4, 185 ].

Широко известны его работы: « Догматика» ( в трех томах) или «Православная история истины» (1932-1978), «Жития святых» в двенадцати томах (1972-1978), «Философские пропасти»(1957), «Человек и Богочеловек»(1969), «Православная церковь и экуменизм» (1974) и другие. Значительный интерес представляют работы о Ф.М.Достоевском: «Философия и религия Ф.М.Достоевского»(1923), «Достоевский о Европе и славянстве»(1931), являющимся по сути «введением в православное понимание мира и жизни»[1, 41].

С ранних лет Россия навсегда вошла в сердце сербского мыслителя: еще в семинарии он интересовался проблемами мировой философии и литературы, особенно глубинными вопросами, поднимаемыми Ф.М.Достоевским.

Позже в 1916 году с группой сербских богословов из Скадра он едет на академическое обучение в Россию, в оригинале читает произведения русских писателей и философов: С. Булгакова, С.Л. Франка, В.В. Зеньковского, любимого Ф.М. Достоевского, пишет статьи «О рае русской души»(1939г.) (О Св. Прав. Иоанне Кронштадском), Житие Преп. Серафима Саровского. Для О. Иустина уже тогда было ясно: чтобы узнать народ, веру и душу – значит узнать его святых, ибо истинное Православие – в святости, в стяжании Духа Святого.

По мысли Прп.Иустина, « русская душа – это самое драматичное попроче, на котором беспощадно сражаются ангелы и демоны. За русскую душу ревниво борются миры, борются вечности... Где же рай русской души?...он в святых Сергии Радонежском и Митрофане Воронежском, в святых Серафиме Саровском и Иоанне Кронштадском, во всяком подвижнике... во всяком праведнике земли русской» [4, 190] .

После России он едет в Англию. Три года, проведенные там (1916-1919), позволили глубже увидеть существеннейшую разницу между православным пониманием Евангелия и западной гуманистической культурой. Вся европейская культура, замечает Прп. Иустин, выстроена на критерии : человек есть мера всех вещей. « Гуманизм основал себя на человеке, как на новом и спасительном Евангелии, и не предполагая, что любое Евангелие завершается апокалипсисом... символ апокалиптической эпохи – обнажение всех гадостей, всех мерзостей, всех ужасов. Право на эту смелость дает им отец – гуманизм, так как они суть порождения его. И не желая того, гуманизм устроил страшную выставку человека, вынеся напоказ все человеческое» [4, 25].

В отличие от западного человека настоящий человек – тот, кто достигает совершенства через соединение с Богочеловеком, преодолевая в себе все смертное. Богочеловеческая культура преображает человека изнутри, идет от внутреннего к внешнему, – а это возможно только в православии. «Добро – это только то, что Христово, вне этого нет истинного

добра. Поэтому основной принцип евангельской морали: без Христа человек не может сделать никакого бессмертного добра» [4, 55]. Поскольку во всех своих идеях и делах Европа преклоняется перед человеком, то по сути она «человекоцентрична», а православие, в центре которого Христос, «христоцентрично», заключает сербский философ.

Вслед за русским писателем, Прп. Иустин не мог принять такого человеко-поклонничества европейской культуры и в книге «Достоевский о Европе и славянстве»(1931) размышляет о тайне России, истинном призвании русского народа.

В главе «Тайна Европы» он отмечает, что причину идейного и морального хаоса Европы Ф.М.Достоевский увидел в «искаженном европеизированном Христе, созданном по образу и подобию европейского человека», которого проповедует римокатолицизм [3, 207]. «Человекобог» оттеснил собою Богочеловека, это привело к раздробленности души на части. Современный «мир, созерцаемый в этой душе, представляется хаотичной, дробящейся, одичавшей стихией, которая никак не может вылиться в благозвучную симфонию любви».[3, 179] Напротив, у христоносного человека душа соборна, целостна, поскольку через богочеловеческие добродетели она исцелилась от раздробленности, и мир в ней видится чередующейся монадой, устремленной к Христу.

Словом, быть православным– значит быть «христоносцем и духоносцем» [1, 105].

Известно, что для Ф.М.Достоевского основополагающим в отношениях между людьми является чувство органической связи – со-единения всех людей. Из него произрастает братское сочувствие каждого человека другому, готовность прийти на помощь без насилия над собой и умаления собственной свободы. Но способен ли европеец к такому братскому со-участию ?

Размышляя над ответом на этот вопрос, Прп. Иустин замечает, что главной добродетелью человека (как сущностью христианства) является Любовь. Любить человека, а не любить Бога – это, в действительности самолюбие. Любить Бога, а не любить человека, это – само-обман. Без Богочеловеческой любви невозможно единение с людьми. Удаляясь от Бога, человек тем самым отдаляется от людей. Любить, по понятиям европейского гуманистического человека, – значит любить поверхностно, абстрактно, лишь соприкоснуться с любимым. Где нет любви, подчеркивает О. Иустин, там абсолютный мрак неверия, ад. На вопрос, что же такое «диавол», отвечает: «.. диавол – это большая интеллектуальная способность без малейшей доброты и любви. Ведь человек – то же самое, если не имеет доброты и любви» [4, 276]. Подобная мысль звучит у Ф.М.Достоевского: «...что есть ад?– вопрошает русский писатель и замечает: «страдание о том, что нельзя уже более любить...» [2, 149].

Для православного христианина любить – значит душой войти в душу любимого, со-единиться с ним всем своим существом. Эту мимолетность и бессмысленность любви европейского типа прозорливо разглядел Ф.М. Достоевский, а потому он апостольски проповедует любовь евангельскую [3,

162]. С Богочеловеческой любовью связано понятие «жертвенности». Соглашаясь с Ф.М. Достоевским, что славянская идея в высшем смысле – это потребность жертвы «даже собою за братьев, с тем, чтобы «основать великое всеславянское единение во имя Христовой истины», Прп. Иустин, продолжая эту мысль, заключает, что в этом самоотверженном бескорыстии России – вся ее сила, все будущее назначение.

По мнению Прп. Иустина, в «Речи о Пушкине» – «вершине пророческого вдохновения и апостольского благовестия» русского писателя – с особой глубиной отразилась идея народной России, ее громадный исторический и нравственный потенциал. Отмечая в русском человеке открытость, способность к изменению и развитию, живую неисчерпаемость внутренних возможностей, сербский богослов вслед за Ф.М.Достоевским провозглашает, что призвание русского человека всечеловеческое, поскольку «он богобоязненно сохраняет Лик Христов» [3, 230].

Европеец желает братства, но осуществить его не может, так как сам создан на началах эгоистической самодостаточности, которая отдаляет его от людей, делает одиноким [2, 250]. Братом для всех людей человек становится только тогда, когда разовьет в себе чувство любви и самопожертвования. Только на этом пути личность человека достигает полного совершенства и в каждом человеке видит брата.

Отсюда следует, что русская национальная идея, по Прп.Иустину, – это « всечеловечность. В духе русского народа существует живая потребность ко всеединению человечества, всеединению с полным уважением к национальным особенностям, к сохранению полной свободы людей. Это единение любовью обеспечивается делом, живым примером, потребностью на дела истинного братства» [3, 185].

Заметим, что размышления о православной церкви как церкви объединяющей можно найти у словацкого общественно-политического деятеля и ученого XIX века Людовита Штура (1815-1856). В своей работе «Славянство и мир будущего», обосновывая первостепенную роль России в славянском вопросе, рассуждениях о славянской интеграции Л. Штур коснулся вопроса общей церкви. С этой ролью, по мнению словацкого ученого, может справиться православная или как ее называл Л.Штур «греко-славянская» церковь, отмеченная внутренней глубиной, разумом, отличающаяся терпимостью и тем самым превосходящая католическую и протестантскую. Она исправляет недостатки и односторонность их как в самом вероучении, так и во всей практической деятельности. Это привело Л.Штура к убеждению, что данная церковь – « церковь будущего» [4, 159]. Глубоко чувствуя трагизм своего времени, Прп. Иустин всю свою жизнь являл пример бескорыстного служения Истине. Размышления над творчеством русского писателя, сумевшего увидеть тайну Европы и возвестить ее закат, побудили сербского философа вслед за Ф.М.Достоевским провозгласить, что историческая миссия России и ее национальная идея – в стремлении и способности осуществить всеединение человечества через сохранение в нем Лица Христова.

Таким образом, обращение к глубоким философским трудам мыслителей славянского мира поможет нам по-новому осмыслить богатое отечественное наследие, послужит восстановлению той особой славянской духовности, о которой говорили деятели культуры в прошлом.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Епископ Афанасий (Евтич) «Жизнеописание о.Иустина» //Альманах «За крест честной и святую свободу золотую!», Изд. Русско-Сербское Братство в честь св.Новомучеников Царя Николая И Владыки Николая, 2004.
2. Достоевский Ф.М. «Братья Карамазовы». Ч.2 , кн 4, гл 1// ПСС Т.14, Л., 1976, С. 149.
3. Прп Иустин (Попович) « Достоевский о Европе и славянстве». Спб, 1998.
4. Прп. Иустин (Попович) «Философские пропасти» .М.: – Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004.
5. Штур Л. Славянство и мир будущего // Материалы славянские, книги 1-3. Москва. 1867.

Н.В. Крицкая,  
*Витебск, Беларусь*

### **ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ЯВЛЕНИЯ В «РУССКИХ» ПОЭМАХ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ**

Как известно, абсолютно уникальный текст в принципе невозможен, ибо он не может быть воспринят как текст. Поэтому всякий текст – результат бесконечного диалога с другими текстами. По словам Ю.М. Лотмана, каждый текст строится как мозаика цитат, т.е. новый текст становится результатом усвоения и трансформации других текстов. Это явление получило название интертекстуальности, исследование которой началось в конце 60-х гг. во Франции [1]. Сейчас существует довольно сильная русская школа по исследованию интертекстуальности: работа И.П. Смирнова «Порождение интертекста»; Н.А. Фатеевой «Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов»; Е.М. Неелова «Фольклорный интертекст русской фантастики» и др.

Под интертекстом понимается особое семантическое пространство, образующееся в процессе межтекстовых взаимодействий одного художественного текста с другими художественными текстами.

Вся выдающаяся поэзия – это когда темы, мотивы, образы, смыслы мерцают один сквозь другой. Рассмотрим это на примере «русских» поэм. Мы полагаем, что интертекст – это своеобразный «след» культуры в поэмах М. Цветаевой.

Неоднократно отмечалось различными исследователями (в том числе и в нашей работе), что все «русские» поэмы имеют фольклорную основу, которая, однако, по-разному преломляется в каждой из поэм.

В период с 1920 по 1922 года М. Цветаева пишет значительные для понимания сущности ее творчества произведения – четыре поэмы, которые

Марина Ивановна сама назвала «русскими», т.е. сама объединила их в цикл. Сюда она включала «Царь-Деву» (1920), «Переулочки» (1921), «На Красном Конне» (1921), «Молодец» (1922). Если «Молодец» и «Царь-Деву» написаны на сюжет русских сказок Афанасьева, «Переулочки» – на основе былины «Добрыня и Маринка», то в поэме «На Красном Конне» М. Цветаева создает индивидуальный миф, который становится центральным для понимания личности поэта.

Данные поэмы объединяются фольклорной фабулой и приемами поэтики, конструкцией фольклорных схем, народной лексикой, темой «огненного вознесения». Эти поэмы зарождались вместе с нарастающим интересом М. Цветаевой к русскому фольклору.

Источники поэмы «Царь-Деву» и «Молодец» – русские народные сказки. Более того, два этих произведения представляют собой (радикально трансформированные) варианты известного, специфического стихотворного жанра – поэмы-сказки (т.е. поэмы-сказки имеют «народную» тематику и язык). В этих произведениях М. Цветаевой также присутствует сильный отзвук народной литературы: в них не только используются приемы, характерные для русской народной литературы, но и подчеркивает их «народное» происхождение, поскольку обе поэмы легко узнаваемы как произведения, основанные на широко известных народных сказках. Они узнаваемы также и как поэмы-сказки, т.е. сочинения, сливающие жанр поэмы с жанром сказки. Появлению данного жанра во многом способствовали Пушкин, Жуковский и Ершов. Примером могут служить пушкинские «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1839), «Сказка о Царе Салтане» (1831), «Сказка о рыбаке и рыбке» (1833), «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» (1833), «Сказка о золотом петушке» (1834); «Сказка о царе Берендее» (1831), «Спящая царевна» (1831), и «Сказка о Иване-царевиче и о Сером Волке» (1845) Жуковского; «Конек-Горбунок» (1834) Ершова.

Главная цель поэмы-сказки – преобразовать фольклор в художественную литературу, сделать народную форму приемлемой частью «высокого» искусства.

Таким образом, «Царь-Деву» и «Молодец» возрождают ставший архаическим жанр. Оба произведения выступают масштабными трактовками в стихах небольших по объему прозаических источников. Оба – включают в себя в корне отличные приемы и материал. Одно имеет подзаголовок «поэма-сказка», другое – «сказка».

Рассмотрим фольклорные интертекстуальные явления в одной из самых лучших как по оценкам специалистов, так и по оценке самой М. Цветаевой поэме – «Царь-Деву». Цветаевский вариант довольно значительно отличается от сказок, опубликованных Афанасьевым. В оригинале встречи героя и героини, а также попытки мачехи помешать их соединению являются лишь частью общего сюжета: Царь-Деву удаляется, заклиная героя отыскать ее, что он и делает после преодоления препятствий, встающих на его пути. Царевич берет Царь-Деву в жены и счастливо живет с ней еще долгие годы. Сюжет поэмы-сказки Цветаевой сложнее, чем

сюжет соответствующих эпизодов народной сказки. Ветер – абсолютно новый, «добавленный» персонаж. Роли мачехи, Царя и «царевичева шептуна» сильно укрупнены. Так, поединок между светловолосой праведной Царь-Девницей и черноволосой сладострастной мачехой, вокруг которого во многом строится сюжет у Цветаевой, в народной сказке едва намечен. Побочные сюжетные линии (мачеха и «царевичев шептун», история Царя и т. д.) являются нововведением поэта. Сюжет развивается по чуждому народной сказке пути, а финальная сцена народного восстания и возмездия не имеет фольклорных аналогов.

В народной литературе предполагается однозначность финала, особенно необходимые для поэмы-сказки (вроде «стали они счастливо жить-поживать», «вот такой печальный у сказки конец», «и жили они с тех пор, добро-мудрость наживали» и т.п.). У М. Цветаевой эти ожидания не сбываются. То, что поначалу казалось спокойным повествовательным «мы», на поверку оказывается хором взбунтовавшегося народа, жаждущего свергнуть царскую власть:

*Над подвалами – полы,  
Над полами – потолки,  
Купола – над потолками,  
Облака – над куполами.*

Народ объявляет себя Красной Русью, тем самым нанося удар по вневременному миру сюжета через отсылку к современной советской России. Произведение заканчивается нотой стихийного бунта. Последняя строка состоит из единственного слова, разбитого с помощью тире на слоги: «*Ша – баш!*». Так через разрыв слова в «Царь-Девнице» реализуется идея разрушения.

Героиня поэмы-сказки «Царь-Девница» предстает бесстрашным воином, наделенным мужскими доблестями. Ее предшественниц следует искать не в народных сказках Афанасьева, а, в некоторых былинах с их героинями-воительницами [2, 106].

Есть и чисто языковые средства, которые указывают на интертекст. Так, в «Царь-Девнице» встречаются такие характерные для народной литературы приемы, как параллелизм, паратаксис и повтор. Однако здесь они способствуют подавлению причинных связей. Отрицательное сравнение также признак тяготения к поэтике фольклора, однако М. Цветаевой в сравнение вводятся поразительно не соответствующие ситуации элементы:

*То не дым-туман, турецкое куреньице –  
То Царевича перед Царем виденьице  
То не птицы две за сеткой тюремною –  
То ресницы его низкие, смиренные.*

В цветаевских поэмах просматриваются культурные образы различных

периодов. Без сомнения, одним из наиболее важных был для Цветаевой образ коня. Еще А. Блок заметил: «"Медный Всадник" – все мы находимся в вибрациях его меди». И это действительно так. Символика Коня и Всадника начинается свою историю из античности. В славянской мифологии конь – олицетворение ветров, бури, он является огнедышащим, по А.Н. Афанасьеву. В России – со времен Ивана Грозного существует флаг, на котором изображен всадник на белом коне, Михаил Архангел тоже на крылатом коне. Святой Георгий на иконе и на гербе Москвы – тоже всадник.

В русской культуре всадник несет и апокалипсические коннотации. У Цветаевой в стихотворении 1918 г. «Пожирающий огонь – мой конь!» конь страшен:

*Ох, огонь – мой конь – ненасытный едок!  
Ох, огонь на нем – ненасытный ездок!  
С красной гривой свились волоса...  
Огневая полоса – в небеса!*

В поэмах «На Красном коне», «Переулочки» и «Царь-Девушка» мы наблюдаем абсолютную спаянность коня с всадником, которому он становится поддержкой и защитой; так в письме Рильке М. Цветаева пишет: «Райнер! Следом посылаю книгу "Ремесло", там найдешь ты святого Георгия, который почти конь, и коня, который почти всадник, я не разделяю их...» [3, т. 4, 60]. Или в поэме «Переулочки»:

*Красен тот конь,  
Как на иконе  
Я же и конь,  
Я ж и погоня.*

Следовательно, цветаевский конь объединяет в себе и апокалипсический, и героический, возвышенный смысл.

Таким образом, семантическая трансформация фольклорного сюжета, введение фольклорных языковых средств и приемов дает автору возможность не только выразить свое понимание таких общечеловеческих категорий, как любовь, ненависть, месть, прощение, но, благодаря интертексту, эта возможность реализуется в более широком культурно-литературном контексте, т.к. привлекаются уже известные знания.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Крестева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427–458.
2. Мейкин, М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. – 310с.

3. Цветаева, М.И. Собранные сочинения: в 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994. – 7 т.

П.В. Маркина,  
Барнаул

### МОСКВА ПИСАТЕЛЕЙ 1920–1930-Х ГОДОВ

«Радикальные социальные преобразования, как правило, в первую очередь находят свое выражение в переоформлении социально-политического пространства» [9, 8]. Кардинальная перекройка законов времени и пространства 1920-х годов актуализировали противостояние центра и периферии. Массы людей, меняя свое привычное место жительства, стремясь попасть в водоворот жизни, заполняли ядро страны. Тотальный столичный магнетизм, иронически оцененный М. М. Зощенко, протекал в сопряжении с процессом отталкивания.. Две пространственные модели – московизация и провинциализация [13] – в своем структурном отношении восходят к единому противоречивому процессу, где «Москва-центризм» сочетается с «провинция-центризмом» [9, 11].

В мнимой разделенности мира на столицу и провинцию М. М. Зощенко оказывается на стороне последней. Москва советского фельетониста притягивала и отталкивала одновременно. «Город, как замкнутое пространство, может находиться в двояком отношении к окружающей его земле...» [10, 208]. Советский мир, нейтрализуя противопоставленность бывшей столицы стране («Москва нужна для России; для Петербурга нужна Россия» [6, 99]), включает Ленинград в один общий ряд провинциальных городов.

В дневниках Е. Булгаковой (запись от 29 ноября 1936 года) отражена эта пугающая москвичей трансформация. Командированный в Ленинград М. А. Булгаков в 2 часа ночи позвонил по телефону и сказал, «[ч]то поездка неприятная, погода отвратительная, город в этот раз не нравится». И далее от 1 декабря: «Приехал. Ленинград произвел на него удручающее впечатление (и на Мелика тоже). Публика какая-то обветшала, провинциальная» [3, 257].

Такое понимание города изначально не было принято ленинградскими писателями. В дневниках К. И. Чуковский 25 января 1926 запишет, что М. М. Зощенко «едет на днях в провинцию, в Москву, в Киев, в Одессу...» [17, 363]. Ряд однородных членов включает в анахронической антитезе к столичному Петербургу крупнейшие прославленные города в перечень периферии (ср. «Случай в провинции»). Однако для М. М. Зощенко подобного разрыва социальных изменений с ощущением пространства не существовало.

Собственную периферийность столкнувшийся с первой славой автор подчеркивает уже после переноса столицы России из Петрограда (1918 г.). Главная особенность жизни 1920-х гг. заключается в том, что «ценности периферии становятся выше ценностей центра. И сознание людей и сами эти люди устремляются в горизонтальном направлении от центра» [13, 20].

Однако М. М. Зощенко не совершает подобного движения, и в дальнейшем тотальном людском приливе в столицу уклоняется от переезда в Москву.

Внимание к Москве советского фельетониста обусловлено социальными процессами и петербургским текстом. Кроме М. М. Зощенко, для многих советских писателей Москва становится желанным местом, где «только и можно жить» [2, 295]. Апофеозом централизации этого пространства является речь Сталина, назвавшего Москву *образцом всех столиц мира* [2, 109]. Обнаруживается тотальная гипертрофия Москвы: «осуществляя власть над периферией, столица вынуждена «транслировать» самое себя повсеместно» [9, 11]. Главный город становится тождественным всей стране.

Для М. М. Зощенко обнаруживается новый виток противостояния главных городов России. Петербургский миф всегда строился в оппозиции к Москве: «Москва женского рода, Петербург мужеского...» [6, 98]. Однако в споре столиц еще Н. В. Гоголем был обозначен третий «украинский» голос Киева. М. М. Зощенко снимает прямую противопоставленность Москвы – Петербурга, добавляя в автомифологию новый город (Полтаву).

Рожденный в Петербурге советский прозаик с большой охотой делает Москву наследницей негативной части мифа города на Неве, пытаясь удержать положительную оппозиционность Ленинграда столице. В тотальной московизации писателей, выезжающих в командировки на большие стройки, М. М. Зощенко, связанный с провинциальным пространством, оказывается на первый взгляд вне первостепенных явлений. Однако отдельная глава «История одной перековки» в книге «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства» [7] (право на индивидуальное слово в книге получил еще М. Горький, написавший «директивные предисловие и послесловие» [16, 757]) доказывает лишь особый (вне общности) угол зрения идущего в ногу со временем М. М. Зощенко. Московский же миф для него восходит в структурной основе к парадоксальному петербургскому соединению положительного и отрицательного. В беспокойстве автора о возможном появлении отапливаемых московских трамваев угадывается модель развития столицы, преодолевающей условности города на Неве и в скором времени поглощающей Европу, а в дальнейшем и весь мир (ср. соревнование с Америкой). Поэтому выбранная М. М. Зощенко позиция вне Москвы позволяет писателю чутко реагировать на метаморфозы нового мира.

Необходимо отметить, что противостояние столицы и провинции не ново. Например, у Ю. К. Олеси в дневниковых записях рядовая оппозиция между столицей и провинцией решается стиранием границ за счет того, что столица опускается до уровня провинции: Москву заполнили провинциалы, диктующие свои порядки. Ю. К. Олеса горд быть автором МХАТа, но это теперь другой театр. Метерлинк и А. П. Чехов были авторами прошлого (ср. дневниковую запись Ю. К. Олеси о том, что никто не смел даже допустить мысли о том, что Маяковский может побывать во МХАТе, оценивавшемся как *знак старья и прошлого*).

Изменение качества не только театра, но всей столицы беспокоит Ю. К. Олешу, потому что трудно теперь ответить на вопрос: «Где главный город нового мира?». Чтобы преуспеть в чем-либо и перевернуть Землю, надо знать *точку опоры*, определить которую очень сложно в трансформациях бытия.

Понятным в этом плане становится образ Москвы, который создает С. Д. Кржижановский в «Возвращении Мюнхгаузена», где русская столица в представлении окружающих – это мир наизнанку, вверх ногами. Такой мир возвращает к проблеме инфантилизации советской культуры, так как перевернутый мир видит ребенок. Тем интереснее аксиологические мутации: в пик традиционному пониманию подземного мира в качестве инфернального соцреализм, поэтизируя сферу метро, совершает кардинальный переворот верха и низа. На уровне метродискурса пространство под Москвой прекрасно, оно должно произрасти изнутри и вытеснить привычный образ надземной столицы [14].

Москва – сердце Родины – первая претерпевает изменения и диктует правила для всей страны. Само нахождение в этом пространстве тела отца революции свидетельствует об особом статусе столицы. «Табу, налагаемое на человеческое, сообщает сакральному всеохватывающий объем и не оставляет никакого места для профанного (не убегающего в трансцендентность, читай: в «Светлое будущее») существования. В то же время сакральное, будучи омниосакральным, не имея специфицирующей его противоположности, подвергается профанизации» [15, 18]. В этой связи центр мира, имеющий иное качество, из мира изымается: «Россия – провинция. И вот где-то над нею – столичность. Столичность – предел устремлений» [12, 43].

Главной точкой в этом пространстве для одессита Ю. К. Олеша становится самое дорогое питейное заведение города Москвы: «Кафе «Националь» Юрий Карлович довольно часто посещал в свободное время. Он стал тем огоньком, на который бежали люди, представлявшие творческую интеллигенцию Москвы... провести в присутствии Юрия Карловича вечер считало за счастье бесчисленное множество людей» [5, 61] (об этом же [5, 68 и 126], [18, 387]).

Очевидно, место (ресторан, из окон которого виден Кремль) выбрано не случайно. Ю. К. Олеша занимает позицию дозорного, всегда приглядывающего за советской властью. Двойственное положение, избранное художником, с одной стороны, свидетельствует о его свободе позиционировать себя по отношению к Кремлю стерегущим, с другой, – цепко привязывая к месту, подчиняет обстоятельствам. Князь «Националя» зеркально власти устраивает фееричные застолья, имеющие карнавальную основу и определяющие скоморошно-шутовскую роль писателя.

В «Национале» все знали, кто он, и Ю. К. Олеша оправдывал ожидания, подыгрывая публике: «При нем всегда были папиросы, разодранный коробок спичек и рядом потертый, почти золотистого цвета, некогда коричневый

портфель» [5, 100]. Подобное поведение отсылает к образу юродивого, ряд исследователей видит в этом попытку противостоять тоталитарному режиму.

В то же время происходит замена географического пространства идеологическим. Новый мир, хронологически организуя топографическое, замыкается в советском государстве. Простой человек не может пересечь его границы, так как это приведет к изменению статуса. Для Ю. К. Олеси, как и М. М. Зощенко, невозможность поездки в желанную Европу связана с нежеланием таких изменений. Топика советского мира объясняется в документальной литературе: «... в путевом очерке двадцатых годов возникает бинарное противопоставление своего и чужого (чуждого) пространства, где чужое пространство заведомо негативно и служит для укрепления уверенности в совершенстве своего» [1, 898].

Выехать из советского пространства – значило признать за топом Европы его чужеродность. Для художников слова обозначение Запад является оценочным, отсутствие перемещения объясняется иным его характером. Топика разворачивается для них в нескольких плоскостях. Подобную аксиологически закрепленную многослойность видит Ю. М. Лотман в русских средневековых текстах: «Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится в небе, нижняя в аду» [11, 212]. Для Ю. К. Олеси европейское является полюсом позитивного. Однако в парадоксальной устремленности на Запад автор «Зависти» остается в Москве.

Пространственно-временная организация мира мифологизируется. В «Книге прощания» Ю. К. Олеша пишет о том, что нельзя отличить факта от фикции, беллетристики от мемуаров. Происходит слияние искусства и жизни. «Уже к концу 1920-х годов становится все труднее (в функциональном смысле) провести грань между публицистикой и документальной литературой, с одной стороны, и художественной литературой, с другой. ... Функциональное сближение жанров шло до тех пор, пока – к середине 1930-х годов, – казалось, не исчезли границы между ними» [8, 349].

Примеривая маску доморощенного философа, Ю. К. Олеша пишет про муху, которая, направляясь к потолку, не ощущает себя летящей вверх ногами, на потолок она *опускается* [12, 47]. Здесь обыгрывается мысль о том, что пространственные ориентиры зависят от точки зрения на них.

Уход от конкретности наблюдается не только в мифологизации пространства, но и в «периферийно-центрической» устремленности от столицы. В этом аспекте показательны романы А. Г. Малышкина «Люди из захолустья» и А. Чистякова «Задворки». Ю. К. Олеша писал о том, что «[л]учше быть первым в деревне, чем последним в городе» [12, 44]. Хотя такая провинциализация пространства пугала автора столичного писателя.

На первый взгляд, совершенно иначе относился к столице бывавший за границей И. Э. Бабель: «Ведет оригинальный образ жизни, в Москве бывает редко. Живет в деревне под Москвой, у какой-то крестьянки. Проводит в

деревне все время. Керосиновая лампа. Самовар. Простой стол и одиночество» [4, 197]. Такая позиция любопытным писателем выбрана не случайно. Москва для всегда тоскующего по родине одессита становилась способом добычи денег (см. сетования «обманутых» редакторов на взятые под обещанные произведения авансы).

В то же время топос власти всегда держал в напряжении автора «Конармии», служившего в ЧК: «Его жадность к крови, к смерти, к убийствам, ко всему страшному, его почти садическая страсть к страданиям ограничила его материал. Он присутствовал при смертных казнях, он наблюдал расстрелы, он собрал огромный материал о жестокости революции. Слезы и кровь – вот его материал. Он не может работать на обычном материале, ему нужен особенный, острый, пряный, смертельный» [4, 198].

Несмотря на выбранную в стратегиях бытового поведения роль постороннего, отношение И. Э. Бабеля к Москве открывает общие черты столичного города 1920–1930-х годов. В оппозиции к двойникам (Одессе, Петербургу) Москва наделяется с негативной семантической окраской и одновременно как город будущего обладала особым магнетизмом, лишаящим жизни, но не отпускающим советских писателей (см. Постановление о журналах «Звезда и «Ленинград» 1946 г.).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Балина М. Литература путешествий // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 896–909.
2. Булгаков М. А. Собрание сочинений в 5 т. – М.: Художественная литература, 1989–1990. Т. 2.
3. Булгаковы М. и Е. «Роман нужно закончить...». Дневник Е. Булгаковой и письма М. А. Булгакова // Булгаковы М. и Е. Дневник мастера и Маргариты. – М.: Вагриус, 2001. – С. 127–463.
4. Воспоминания о Бабеле: Сборник / Сост. А.Н. Пирожкова, Н.Н. Юргенева. – М.: Книжная палата, 1989. – 336 с.
5. Воспоминания о Юрии Олеше. – М.: Советский писатель, 1975. – 304 с.
6. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 4-х тт. Т. 4. – М.: Правда, 1968. – С. 97–110.
7. Зощенко М. М. История одной перековки // Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства / Под ред. М. Горького, Л. Авербаха, Фирина. – М.: ОГИЗ, 1934. – С. 491–524.
8. Карлтон Г. На похоронах живых: теория «живого человека» и формирование героя в раннем соцреализме // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 339–351.
9. Куляпин А.И., Скубач О.А. Москва моя – страна моя: столица и провинция в советской модели мира // Куляпин А.И., Скубач О.А. Мифы железного века: семиотика советской культуры 1920–1940-х гг. – Барнаул: Издательство Алтайского ун-та, 2005. – С. 8–18.

10. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. – СПб.: «Искусство – СПб», 2002. – С. 208–220.
11. Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Вып. 181. Тарту, 1965. С. 210–216.
12. Олеша Ю. К. Книга прощания / сост., предисл., примеч. В. Гудковой. – М.: Вагриус, 2006. – 480 с.
13. Паперный В. Культура «два». – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 382 с.
14. Рыклин М. Метродискурс // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 713–728.
15. Смирнов И. Соцреализм: антропологическое измерение // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 16–30.
16. Сухих И. Н. Примечания // Зощенко М. М. Голубая книга / Собрание сочинений. – М.: Время, 2008. – С. 733–808.
17. Чуковский К. И. Дневник (1901–1929). – М.: Советский писатель, 1991. – 544 с.
18. Ямпольский Б. Арбат, режимная улица. – М.: Вагриус, 1997. – 431 с.

О.И.Осипова,  
А.А. Байрачная,  
*Нерюнгри*

**ОСОБЕННОСТИ НАРРАТИВА В ДИЛОГИИ Б. АКУНИНА  
“ЛЮБОВНИКИ СМЕРТИ”  
(КОНТЕКСТ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ)**

Дилогия Б. Акунина «Любовники смерти» имеет сходную нарративную структуру и аналогичное речевое воплощение в ней повествовательных категорий, а также характеризуется близостью тем, мотивов, образов.

Повествовательная структура романа «Любовница смерти» представляет традиционный нарратив, для которого характерно наличие в тексте субъективированного и объективированного типов повествования. Автор раздвигает границы художественного мира романа за счет включения в повествование разных метонимических дискурсов (газетная статья, дневник, письмо), которые в свою очередь составляют субъективированный контекст детектива. Персонажи в этих индивидуальных жанрах реализуют себя как персональные повествователи. Субъективированное повествование ведется от лица трех действующих лиц: богемная Коломбина, доносчик Гораций, журналист Лавр Жемайло. Объективированное повествование осуществляется в романе за счет текста аукториального нарратора.

Фигура главной героини - Марии Мироновой - с точки зрения речевого воплощения раскрывается в субъективированном повествовании (ведение ею

личного дневника) и в объективированном повествовании (точка зрения аукториального повествователя с включением сознания героини). В связи с этим героиня изображена в двух ипостасях: провинциалка Маша Миронова, образ которой представлен в тексте аукториального повествователя и особа с литературным именем Коломбина, ведущая дневник «для искусства»: «Но это будут не сентиментальные вздохи с засушенными незабудками между страницами, а настоящее произведение искусства, которого еще не было в литературе» [1, 17]. Очевидна также установка автора дневника прожить жизнь как произведение искусства и написать об этом книгу, которая должна стать настоящим шедевром. На повествовательном уровне это раздвоение проявляется в наличии разных типов повествования и во внутренней речи самой героини, включенной в контекст повествователя: «Маша Миронова от этих слов помертвела бы и залилась густой краской. А Коломбина не дрогнула и даже улыбнулась» (С. 146). Подобные жизненная установка и раздвоенность сознания являются важной особенностью описываемой в романе эпохи – декаданс.

Аукториальный нарратор в объективированном типе повествования, делая аллюзию на пушкинскую Марию Миронову, представляет другую сторону образа Коломбины. Повествователь использует прием ретроспекции как средство организации образа: «Вспомнила – порох. Когда брат Миша в саду стрелял ворон, пахло так же» [1, 239]. В данных контекстах используется другая номинация героини: не Коломбина, а Маша. В письмах Коломбины ретроспекции нет. Экцентричная особа раз и навсегда порывает со старым веком, не вспоминая свое прошлое и не размышляя о будущем: «Стать невесомой бабочкой, что трепещет радужными крылышками, и не думать об осени» [1, 20]. Повествователь описывает такие поступки, о которых Коломбина умолчала в своем дневнике (например, смерть вызвала у нее сочувствие, к Фандорину на свидание пришла раньше и смотрела на витрины, чтобы потянуть время).

Объективированное повествование отличается двуслойностью. Помимо собственно повествования, присутствует голос персонажа в речи аукториального повествователя: «Поднял руку плечистый верзила <...> *Уж этому-то на что Вечная Невеста*, удивилась Коломбина» [1, 47. Здесь и ниже курсив наш], «Так звали девушку <...> Ту самую бедняжку, что застрелилась вместе с этим, *как его*, Ликантропом» [1, 57]. Повествователем описана точка зрения Коломбины на свое поведение с сохранением формы 3-го лица: «Хорошая вышла фраза, эффективная, да и взглянула она на Гэндзи правильно: чуть откинув назад голову и до половины опустив ресницы» [1, 151]. Кроме того, присутствие голоса персонажа в речи аукториального повествователя выявляется за счет выражения субъективной оценки, дающей самохарактеристику героя и его взгляд на других персонажей. Как правило, данные характеристики не совпадают. Например, Коломбина оценивает себя как «недурную, интересную и даже, пожалуй, загадочную особу» [1, 22]. А в речи Горация она лишь «смешная и трогательная девочка, приехавшая откуда-то из Сибири» [1, 70].

Нельзя не отметить отсутствие голоса детектива. Фандорин представлен через призму сознания других персонажей: «высокий, сухощавый господин в прекрасно сшитом сюртуке, белейшей сорочке с безупречными воротничками, да еще и в цилиндре» [1, 85], «Тут выяснилось, что принц Гэндзи ужасно старомоден и целиком находится во власти филистерских предрассудков» [из дневника Коломбины: 1, 145], «Он и в самом деле тип незаурядный» [1, 123], «Я поневоле поразился такому присутствию духа у человека» [из писем Горация: 1, 125]. В зависимости от предпочтения персональных повествователей, Фандорин именуется по-разному: «обнаружился победитель – тот самый Заика [у Горация: 1, 122], «ни дать ни взять граф Монте-Кристо» [у Коломбины: 1, 85], в обществе «Любовников Смерти» представители называют его «принц Гэндзи». Наряду с другими персонажами Фандорин – также двойственный образ, надевающий маску и проникающий в «храм трупопоклонства» с целью прекратить «Венчания со Смертью» и разоблачить «верховного жреца клуба самоубийц», но лишь с той разницей, что его речь не имеет собственного плана выражения, а представлена в дискурсах других персонажей.

Структура повествования влияет на композицию детектива. Газетные статьи становятся экспозицией произведения. Они сообщают о череде самоубийств и существовании тайного клуба, объединяющего поклонников смерти. Завязке детективного сюжета способствует введение автором в повествование страниц дневника Коломбины, одной из представительниц общества «Любовников смерти». Развитию действия служит включение писем Горация, также являющегося членом клуба. Точка зрения разных персональных повествователей способствует обнаружению новых обстоятельств преступления и опровержению ложных версий. Развязка, а именно разъяснение череды самоубийств Фандориным, передана читателю в донесениях Горация, который оказывал содействие детективу в восстановлении справедливости.

В отличие от романа «Любовница смерти», где события переданы с точки зрения разных персонажей, все происходящее в «Любовнике смерти» показано как впечатления подростка-беспризорника - Семена Скорикова: описания жизни на Хитровке, гнетущая атмосфера бандитской Москвы, страх героя за свою жизнь, его любовные переживания. Перед нами роман воспитания. Увидеть изменение героя можно, проследив его речь, включенную в повествовательный дискурс. Жизнь Скорика можно разделить на три стадии.

На первой стадии («Скорик – беспризорник») речь героя изобилует просторечиями (пацаны, пялиться, ейный дом), жаргонизмами (шарабан (каreta), карась (жертва воров). В речи необразованного героя происходит нарушение логических связей и нарушение хронологического хода рассказываемых событий: «Шел Сенька с Сухаревки через Сретенские переулки... Нет, сначала нужно рассказать, зачем на Сухаревку ходил» [2, 8], часто ему не хватает слов: «Очень уж лицо у нее было такое, даже не

выскажешь, какое», происходит нарушение грамматических норм («поймал насекомую в кулак», «разочарование в человеках»).

На второй стадии «Скорик – хитровский фартовый», занимающей одни сутки, герой попадает в банду криминального авторитета по прозвищу Князь. Здесь появляется иная лексика, характерная для преступников, связью с которыми Скорик гордится: марафет (наркотический порошок), волына (пистолет), фартовое дело (пойти на преступление).

Третья стадия – «Скорик – помощник Фандорина». Приобщение героя к другому образу жизни происходит стремительно. Он быстро находит комфортабельное жилье, нанимает учителя. Интересно провести параллель: ложный – истинный учитель. Жорж, который польстился на деньги и развлечения, показывает Скорику материальную сторону (балет, бордель, ресторан), истинные же учителя Фандорин и Маса совершенствуют духовные качества героя. Они учат его смелости (уроки японской борьбы Масы), трудолюбию (работа над мототрипедом Фандорина), сочувствию (скорбь по убитой Ташке). Герой осваивает новые понятия, употребляемые в кругу образованных людей (бинокль, десерт). Причем в повествовании выученные «светские слова» графически выделены курсивом: «в культурном обществе не говорят: *колидор*, нужно *коридор*». Иногда в скобках помечается уличный жаргон героя: «Сенька сильно *нервничал* (то есть тряс гузкой)», что пока еще говорит о приверженности привычному, известному и привитому с детства образу жизни. В дальнейшем он уже сам исправляет себя: «Скорик не пожидился, то есть *не поскупился* – купил на Мясницкой у Перлова самую лучшую жестянку шоколаду» [2, 148]. Внутреннее развитие героя, раскрывающееся в столкновениях с внешним миром; уроки жизни, получаемые героем в результате эволюции; изображение становления характера Семёна Скорикова с детства до духовной зрелости; его активная деятельность, направленная на установление гармонии и справедливости; стремление к идеалу, гармонически сочетающему физическое и духовное совершенство – все это черты романа-воспитания. Проследить процесс эволюции героя становится возможным, опираясь на особенности повествования.

В этом романе, как и в рассмотренном выше также не представлен план внутренней речи Фандорина, расследующего серию жестоких убийств на Хитровке, нет описания его мыслей, чувств. Сам же детектив изображен с точки зрения повествователя, который ведёт рассказ о перипетиях судьбы Скорика, и в повествовании Фандорин появляется только тогда, когда его «встречает» Семён Скорик.

В рассматриваемой диалогии можно определить следующие особенности повествования: 1. объективированный тип повествования включает внутреннюю речь одного персонажа; 2. представление об описываемых событиях также ограничено знанием одного персонажа; 3. детективная композиция несколько меняется: читатель следует не столько за ходом расследования героя-детектива, сколько за внутренней жизнью персонажа, который оказывается вовлеченным в ход расследования.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Акунин Б. Любовьница смерти. М.: Захаров, 2003. – 319 с.
2. Акунин Б. Любовник смерти. М.: Захаров, 2003. – 267 с.

К.В. Полевая,  
Гомель, Беларусь

## ПРИРОДОВЕДЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СКАЗКИ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Неоценимую роль в воспитании человека, бережно относящегося к миру природы, играет художественная литература. По мнению исследователя осетинской литературы А.Б. Бритаевой, «в детстве трудно научить человека по-настоящему любить природу. Трудно потому, что у ребенка недостаточно еще бывает жизненного опыта, он еще не умеет абстрактно мыслить, не столь совершенно его мировосприятие. Тем не менее, именно в детстве закладываются основы любви к природе. Эта основа и определяет, какой глубины и силы чувство разовьется в нем в будущем» [3, 18].

Нравственность и познавательность являются неотъемлемыми и основополагающими качествами детской литературы. Привычная и любимая юными читателями форма литературной сказки позволяет писателям ненавязчиво ввести ребенка в мир знаний, вызвать и поддержать в нем интерес к познавательному материалу произведения. К познавательным сведениям авторы подводят читателя опосредованно, с помощью увлекательного сказочного сюжета, в который вкраплено немало интересных сведений, вследствие чего они запоминаются лучше – «именно оттого, что неназойливы, не сухо дидактичны» [3, 19]. Таким образом, познавательное содержание, жизненные истины и нравственные уроки, облеченные в такую форму, как сказка, легко воспринимаются читателем-ребенком.

Белорусская литература не является исключением в этом отношении. Познавательная направленность является одной из важнейших особенностей современных белорусских литературных сказок [2, 491]. Детские писатели стремятся к тому, чтобы сказка не только воспитывала, но и учила юного читателя. Особенно широко представлены в белорусской детской литературе литературные сказки, имеющие природоведческий, или экологический характер.

Взаимоотношения человека и природы являются одной из традиционных проблем, находящихся в поле зрения белорусской детской литературы, однако особенную актуальность эта тема приобрела в 1970-1980-е годы в связи с интенсивным научно-техническим прогрессом, что нередко отодвигало экологические соображения на второй план. По мнению И.Н. Кульбенковой и В.И. Короткевич, «все необдуманые акции претворяли в жизнь люди, воспитанные в обществе с недостаточной экологической культурой» [2, 486]. Неслучайно конец XX века стал тем рубежом, когда пристальное внимание начало уделяться воспитанию человека с чутким и

внимательным отношением к окружающей природе, ко всему живому. Именно во второй половине 1980-х годов появляются прозаические произведения природоведческого характера, в которых ставятся вопросы воспитания в человеке гуманного отношения к природе, привития экологической культуры, развития экологического мышления.

Оригинальностью формы и содержания отличаются сказки Р. Бензерука из сборника «Зайцаў кажущок» (2004), большая часть которых имеет природоведческий характер. Выбранная писателем оригинальная форма сказки-загадки («Брат і сястра», «Сустрэча ў навагоднюю ноч», «Лясная госця», «Самы кароткі месяц», «Чыя моркаўка?», «Паспрабуй перакрычаць», «Грыбы ў горадзе», «Хмарчын ручнік») позволяет заинтересовать ребенка процессом познания и дает толчок к самостоятельному поиску знаний [2, 491]. Есть в сборнике и так называемые сказки-«почемучки», дающие оригинальные ответы на многочисленные вопросы любознательных читателей: «Чаму сонца рана ўстала?», «Чаму ў Зайца рассечаная губа?». Наряду с познавательными достоинствами, сказки Р. Бензерука имеют и ярко выраженный воспитательный характер: в них автор повествует о важности таких качеств, как дружба, взаимопомощь, трудолюбие, находчивость, аккуратность.

Тема бережного отношения к природе и любви к родному краю раскрывается в сказках, вошедших в сборник «Карона на дне віра, альбо Казкі з хутара Юстыны» (2008) Л. Рублевской. Рассказывая занимательные истории о давних предках белорусов, автор открывает читателю неповторимый и чудесный мир родной природы, знакомит с историей происхождения названий и лечебными свойствами многих растений, вошедших в Красную Книгу Беларуси. Сказки Л. Рублевской помогают читателям не только стать истинными знатоками родной природы, но и проникнуться уважением к памяти далеких предков и неповторимому миру, о котором ведет повествование бабушка Юстина. Через все произведение проходит мысль, что «як у душы кожнага чалавека схаваная дабрыня, так і ў кожнай жывой істотце схаваная прыгажосць і дзівосная гісторыя. Трэба толькі ўмець убачыць, умець пачуць». Сказки Л. Рублевской помогают воспитывать в читателях не только чувство любви к родному краю, но и уважение к представителям разных народов, издревле проживающих на нашей земле. Так, сказку «Мурат и Алеся, альбо Тайнік сэрцападобны» писательница начитает с упоминания о том, что на Беларуси живут не только белорусы, что «дзеці розных народаў знаходзілі тут свой прытулак, і спаконвеку павялося, што ўсе жылі мірна, паважалі адзін аднаго, разам баранілі гэтую землю ад нападнікаў». Одной из характерных особенностей сборника являются близкие, доверительные отношения, которые автор устанавливает с читателем. Так, в сказке «Мечнік Ярмол, альбо Меч-трава» упоминается, что главный герой, Ермол, родился в той же самой деревне, «у якой жывуць твае бабуля і дзядуля».

Тема красоты и охраны природы решается и в сборнике «Казкі з гербарыя» (2008) Р. Боровиковой. Через занимательные и захватывающие

приключения сказочного персонажа Мупсякарнашжабулвака, или просто Мупси, прилетевшего на Землю с одной из далеких планет в созвездии Гончих Псов, перед читателями раскрывается чудесный мир окружающей природы, богатой и разнообразной флоры нашей страны.

Сведениями о природе родного края изобилует сборник Н. Новаш «Нарочанские сказки» (2008). Действие сказки разворачивается на небольшом хуторе в Нарочанском крае, куда на лето к бабушке Зосе приехал внук Валерик. Происхождение некоторых озер, среди которых затерялся хутор, овеяно легендами, и бабушка рассказывает заинтересованному внуку, отчего далекие предки дали озеру то или иное название. Некоторые сказки, вошедшие в сборник, отличаются философской направленностью и имеют притчевый характер. Так, в сказке «Зачарованная кошка» рассказывается о том, как нелюдимый старик по имени Дикун, выручивший из беды черта, получил награду – волшебные горошины, способные выполнять любые желания. Старик долго колебался: «Что мне загадать? Наказать всех людей – не по моей части. Станут все люди сытые – работать не захотят. А воровать кому или стать злодеем – каждый пусть сам решит...» После длительных размышлений Дикун наконец принял решение: «Пусть и дальше существует этот мир, какой есть... Ну, а добрые люди, авось, и сами когда-нибудь народятся!»

Экологическая сказка П. Васюченко «Каляровая затока» (2008) не является анималистической сказкой в традиционном понимании, несмотря на то, что ее героями являются животные. Главные персонажи произведения – Щука, Щурёнок, Водяной Клоп и Улитка – живут в загрязненной химическими стоками заводи, не ведая о том, что где-то существуют прозрачные и чистые водоемы, и даже пугаются, когда из трубы внезапно потекла чистая вода: «Баюся, што гэта нешта такое, што горш і быць не можа. Баюся, што гэта чыстая вада!» Труба для обитателей заводи – «это цивилизация», а «чыстая вада – гэта чыстая бяда». Внезапное появление таинственной незнакомки Выхухоли влечет за собой целую цепь неожиданных событий, в результате которых в заводь наконец вернулась жизнь. По мнению А. Суходолова, сказочная повесть П. Васюченко характеризуется несколькими уровнями понимания: первый – сказочный – понятен и близок каждому; второй – познавательный – полезен и интересен любознательным детям младшего школьного возраста; третий – философский – доступен опытному читателю [4, 7]. Аллегорический подтекст занимает существенное место в сказочной повести. Так, некоторые герои представляют собой хорошо известные и характерные типажи: Червяк – пронырливый и падкий на сенсации журналист, а Водяной Клоп – любящий рассуждать о смысле жизни философ. Своеобразный юмор, которым насыщен текст произведения, представляет особый интерес для юного читателя. Автор нередко прибегает к такому приему, как перечисление, пестрота и логическая неоднородность которого способствует созданию комического эффекта: «Лавіў ён на чарвяка, на кукурузку, на жука-

скарабея, на пражаны гарох, на печанаю бульбу, на банан, на баклажан, на батон і на французскі адэкалон – ды ўсё без толку».

В книгу М. Познякава «Вавёрчына хатка» (2006) вошли рассказы и сказки на самые разные темы. Вошедшие в сборник сказки носят природоведческий характер, однако при этом не лишены сказочной занимательности. Так, в сказке «Чорныя буслы» повествуется, откуда на белорусской земле появились эти удивительные благородные птицы, занесенные в Красную книгу. В сказке «Вавёрчына хатка» образно объясняется, отчего белка предпочитает жить в дупле дерева, описываются повадки животного и других обитателей леса. Сказка «Чырвоныя каршуны» рассказывает о мужественных коршунах, храбро защищавших гнездо во время бушующего лесного пожара – оттого и родились у них птенцы с красноватым оперением, а в «Белой цапле» раскрывается история появления на Беларуси этой редкой птицы. Трагическая история любви молодых людей, превратившихся в чаек, чтобы вечно быть вместе, разворачивается в сказке «Серабрыстыя чайкі». Сказки, как можно судить по названиям – «Вавёрчына хатка», «Чорныя буслы», «Серабрыстыя чайкі», «Чырвоныя каршуны», «Белая цапля», «Зайчык» – принадлежат к категории «сказок про животных», однако нередко ведущая роль в развитии сюжета принадлежит людям, которые являются своеобразными катализаторами действия. По мнению Л. Алейник, «они демонстрируют те или иные моральные качества, черты характеров, убеждения, а их поступки неизменно требуют читательской оценки» [1, 101]. Как далее замечает исследователь, «для маленьких любителей изящной словесности это особенно важно – учиться мыслить, чувствовать, приобретать навыки и умения объективно оценивать поступки героев, осмысливать логику и мотивы поведения» [1, 101]. Сказки, вошедшие в сборник М. Познякава, способны не только заинтересовать читателя увлекательным сюжетом, поэтическим осмыслением истории появления на белорусской земле того или иного вида животных, но и взволновать его, вызвать чувство сострадания, сопереживания, уча «дифференцировать моральные категории добра и зла» [1, 102].

Природоведческая сказка встречается и в творчестве Т. Мушинской. В частности, сказка «Віця Неслух у краіне мурашоў», вошедшая в сборник «Вожыкі ў футбол гуляюць» (2008), повествует о школьнике, который не понимает, за что можно любить лес и даже смеется над своим одноклассником, рассказавшим в школьном сочинении о том, что «лес ему кажется живым существом». Однако, неожиданно превратившись в муравья и познакомившись с одним из этих удивительных обитателей леса, Витя с горечью осознает, к каким последствиям привел пожар, виновниками которого стали его одноклассники, каких трудов муравьям стоит восстановление разрушенного муравейника, чем нередко занимался сам мальчик. Вместе с главным героем сказки юные читатели почерпнут множество интересных и полезных сведений об образе жизни трудолюбивых насекомых, о пользе, которую они приносят всему лесному сообществу, об устройстве муравейника, осознают, как это случилось с Витей, почему так

важно любить и защищать лес и его обитателей. Несомненно, что юный читатель, познакомившись со сказкой Т. Мушинской, не станет причинять зла лесным жителям, а с удивлением и восхищением прошепчет вслед за Витей: «Какой же он маленький! Какой беззащитный!»

Таким образом, художественно-познавательные сказки максимально приближают к детскому сознанию научные знания, содействуют социализации детей, так как связывают теоретические знания с практикой, реализуя тем самым один из важнейших принципов дидактики [2, 492]. Выполняя главную функцию детской литературы – развлекательную, знакомя читателя с занимательными событиями и яркими персонажами, такие сказки расширяют кругозор ребенка, обогащают новыми знаниями и содействуют развитию мыслительных способностей. Вместе с этим, они обладают большим воспитательным потенциалом, что соответствует еще одной важнейшей функции детской литературы.

Можно сделать вывод о том, что искусное сочетание занимательного, познавательного и художественного аспектов в сказочном творчестве белорусских детских писателей соответствует специфике детского восприятия и служит важной цели воспитания любви и уважения к природе. Эта мысль является лейтмотивом всех природоведческих сказок белорусских авторов, которые выступают сторонниками нравственности, воспитанной знаниями о природе, ответственности за все живое.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алейнік Л. Жыццё – не казка. Але у казцы – падказка... // Полымя. – 2008. – №8. – С. 101-105
2. Беларуская дзіцячая літаратура : вучэб. дапам. / А.М. Макарэвіч [і др.] ; пад агул. рэд. А.М. Макарэвіча, М.Б. Яфімава. – Мінск : Выш. шк., 2008. – 688 с.
3. Бритаева, А.Б. Становление и развитие осетинской литературной сказки: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. фил. наук / А. Б. Толкачева; Сев.-Осет. гос. ун-т им. К.Л. Хетагурова. – Владикавказ, 2008. – 22 с.
4. Сухадолаў А. Экалагічныя свавольствы Пятра Васючэнка // Літаратура і Мастацтва. – 2008. – №52. – С. 7

О.А. Потапенко,  
*Ишим*

#### **ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА А.П.ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ 80-90-Х ГОДОВ XIX ВЕКА**

Постоянное внимание исследователей к творческому наследию Антона Павловича Чехова объясняется прежде всего значительностью его фигуры прозаика и драматурга на фоне литературно-общественной жизни конца XIX – начала XX века. Ведь именно в 90-е годы его имя выдвинулось на передний план в связи с важнейшими изменениями в чеховском творчестве и огромной популярностью писателя среди читателей.

В современном литературоведении сравнительно недавно начался процесс обстоятельного изучения творчества Чехова в соотношении с литературным "фоном" его времени. Предметом исследования становятся личностные и творческие связи Чехова с писателями-беллетристами второго и третьего ряда, интересные факты о работе над конкретными произведениями, степень участия писателя в издании книг его литературных братьев.

М.А.Протопопов в одном из своих писем о литературе справедливо заметил: "Как все большие дела на свете, литература создается не единицами, а массами, не литературными генералами, а литературными солдатами" [15, 121]. Писатели-беллетристы, конечно, не стояли во главе литературного движения и не от них зависела судьба лучших традиций классической литературы, но именно они составляли характерный литературный фон эпохи, выражая ее настроения и актуальнейшие проблемы.

Литература 80-90-х годов XIX столетия, как и литература любой исторической эпохи, представляет собой "многослойное целое, где в верхнем пласте – сокровища духа, истинные шедевры, а внизу – поделки на потребу", но эти пласты, слои не разделены непреходимо, а "связаны, взаимопроникаемы, взаимодействуют при посредстве разнообразных систем адаптации" [8, 110]. В указанный период на вершине литературных достижений находились не ведущие ее представители, прежде всего Л.Н.Толстой и А.П.Чехов, создавшие "сокровища духа, истинные шедевры".

Но, как известно, полного признания у современников Чехов не получил. Л.Н.Толстой, например, считал, что Чехов - "несравненный художник жизни", "Пушкин в прозе". "Он был искренним, а это великое достоинство; он писал о том, что видел и как видел... И благодаря искренности его он создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы письма, подобных которым я не встречал нигде" [12]. Но тот же Толстой не отмечал новаторских достижений Чехова в области драматургии.

А.Суворин тогда же писал о Чехове: "Из всех молодых талантов это самый объективный и независимый. Объективность у него иногда доходит до бесстрастности. Несмотря на молодость (ему всего 29 лет), он уже обладает большим запасом наблюдательности и угадывает многое такое в русской душе, что таланту менее сильному не угадать и в сорок лет" [12].

Отмеченную А.Сувориным объективность многие современные критики не признавали достоинством чеховского письма, потому что следовали традиции видеть главную задачу литературы в обличении и поучительности.

Но в то же время сам Чехов неотделим от своих современников – писателей, выступивших в литературе в одно время с ним или даже раньше его, но не занявших впоследствии в истории такого же высокого и почетного места, как он. Чехов же никогда не был равнодушен к творческой судьбе братьев по перу. Многие даже объединяли его с этими писателями, называя их "молодое поколение", "новое поколение" [16, 2], отводя Чехову роль "знамени поколения", "пионера нового поколения" [1, 162].

Ю.Александрович утверждал, что "то, чего не поняло совершенно большинство критиков, прекрасно понимал и осознал сам Чехов" [1, 161].

Чехов не выделял себя из писательской "артели" восьмидесятников, о чем свидетельствует обширный эпистолярный Чехова и его современников. В 1888 году он писал В.А.Тихонову буквально следующее: "Чем больше успеха, тем лучше для всего нашего поколения писателей. Я, вопреки Вагнеру, верую в то, что каждый из нас в отдельности не будет ни "слоном среди нас" и ни каким-либо другим зверем и что мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а "восьмидесятые годы", или "конец XIX столетия", некоторым образом "артель" [18, П. 3, 173-174].

Ю.Александрович согласен с Н.К.Михайловским в том, что Чехов не выделяется из этой "артели" ничем, кроме таланта. Так, в статье "Об отцах и детях и о г. Чехове" Н.К.Михайловский писал: "Чехов пока единственный, действительно талантливый беллетрист из того литературного поколения, которое может сказать о себе, что для него "существует только действительность, в которой ему суждено жить", и что "идеалы отцов и дедов над ними бессильны" [13, 776].

Собственно, строгое разделение писателей на классиков и второстепенных началось фактически в литературоведческих работах советской поры. В творчестве беллетристов-"второразрядников" часто не находили никаких достоинств: на них просто навешивались определенные ярлыки, которые в течение долгого времени оставались неизменными. Хотя критики-современники часто в один ряд ставили Д.Н.Мамина-Сибиряка, П.Д.Боборякина, И.Н.Потапенко, А.П.Чехова, А.И.Эртеля, В.Г.Короленко.

Например, критик "Исторического вестника", отмечая, что почти все писатели обратились к изображению "не героев", "незаметных героев", "малых дел", назвал, не делая особых различий между ними, имена И.Н.Потапенко, Вас.И.Немировича-Данченко, П.Д.Боборякина, В.Г.Короленко, И.И.Ясинского. По сути объективных историко-литературных закономерностей в России накануне XX столетия сформировалась и функционировала целая литературная школа писателей – проводников "малых дел".

Несомненно, что И.И.Ясинский, М.Н.Альбов, И.Н.Потапенко, И.Л.Щеглов – известные в свое время литературные деятели этой школы. Характерно, что из множества учений, распространившихся в России, эти писатели сочувствовали не радикальным идеям и призывам к социальным переворотам, а теории "малых дел", имеющей социально-нравственные истоки: в пределах существующего порядка вполне возможна и даже необходима "незаметная, маленькая работа" над совершенствованием человека и общественных условий. Думается, что отсутствие революционных ориентиров в умонастроении данных авторов, явилась одной из причин их забвения в советские годы, тем более, что осуждение философии "малых дел" как реакционной опиралось на официальную

идеологию: В.И.Ленин назвал "малые дела" "кротко-либеральным штопаньем современных порядков" [11, 264]. Слова Ленина подхватило советское литературоведение. Естественно, что творчество современников Чехова, представлявших чеховскую "артель", не становилось предметом серьезных научных исследований; о них упоминали, конечно, с отрицательной оценкой в обзорных статьях и главах книг и учебных пособий, посвященных изучению литературного движения конца XIX – начала XX века.

А.Волков в своих "Очерках русской литературы конца XIX и начала XX века" упоминает о "многочисленных обывателях от литературы", которые, выступая против революционных идей, отвергая "идеализм прошлого героического поколения", проповедовали "уют" и "покой" жизни [4, 7]. Вслед за М.Горьким [5], А.Волков противопоставляет линии критического реализма (Фонвизин, Грибоедов, Гоголь и так далее до Чехова, Бунина) линию чисто мещанской литературы (Булгарин, Масальский, Зотов, Голицынский, Вонлярский, Всеволод Крестовский, Всеволод Соловьев "до Лейкина и Аверченко и подобных"). К последней группе исследователь относит многочисленных, по его определению, "мелкотравчатых" беллетристов 80-х годов: "Эта мещанская литература, полностью отказавшаяся от обличения и критики, на самом деле своей проповедью "малых дел" и "реабилитации действительности" утверждала существующий общественный строй" [4, 8]. А.Волков не дает объективной оценки произведениям второстепенных авторов рубежа веков, а лишь стремится отмежевать так называемую мещанскую беллетристику от большой литературы.

И.Груздев [7, 271] справедливо отмечал, что русские писатели конца XIX столетия в своем творчестве отражали характерные черты "переходного", "сумеречного" времени, что определило многие недостатки их творчества. Неслучайно уже современники выделяли целую группу писателей, "выросшую среди самых неблагоприятных условий для своего развития" [14, 138] – в переходную эпоху 1880-х годов, которую Е.Андреевич считал "во многих отношениях пренаипаскуднейшей", выделяя при этом две ее основные черты – "разнузданность и тоскливость" [2, 208, 209]. Естественно, что литературный процесс в этот период отличался наибольшей сложностью и противоречивостью. В истории русской литературы рубеж XIX – XX столетия и был одним из таких переходных периодов.

В последние десятилетия в монографических трудах о Гаршине, Чехове, Короленко и работах обобщающего характера имена и произведения многих чеховских современников упоминаются, в основном, с целью подчеркнуть достоинства художественных созданий лучших представителей критического реализма конца XIX века, и, соответственно, принизить в литературном движении эпохи роль второстепенных писателей. Попытка дать объективную оценку и развернутую характеристику чеховской "артели" предпринята в работах Л.П.Громова [6], С.В.Букчина [3], В.Б.Катаева [9]. Важным этапом стало издание сборников избранных произведений

писателей-беллетристов 80-90-х годов. Больше внимания стало уделяться "спутникам" Чехова и в учебной литературе для вузов.

Между Чеховым и его литературным окружением установлены прочные связи. Чехов был против "искусственно взвинченной солидарности", ибо "чтобы помочь своему коллеге, уважать его личность и труд, чтобы не сплетничать на него и не завистничать, чтобы не лгать ему и не лицемерить перед ним, - для всего этого нужно быть не столько молодым литератором, сколько вообще человеком..." [18, П. 2, 262].

К.С.Баранцевичу Чехов писал по поводу сборника "Памяти Гаршина": "Мысль Ваша заслуживает и сочувствия и уважения уже по одному тому, что подобные мысли, помимо их прямой цели, служат еще связующим цементом для немногочисленной, но живущей вразброс и в одиночку пишущей братии. Чем больше сплоченности, взаимной поддержки, тем скорее мы научимся уважать и ценить друг друга, тем больше правды будет в наших взаимоотношениях, нам надо держаться друг за друга" [18, П. 5, 223]. В.А.Тихонов вспоминал, что Чехов, обращаясь к литературной молодежи, говорил, что всем им "нужно писать, писать и как можно больше писать, авось, все вместе что-нибудь и напишем сообща" [17, 227].

Чехов всегда с интересом и участием относился к начинающим писателям. Был их литературным и духовным наставником, "дорогим учителем". В его письмах часто содержались критические отклики и советы, обращенные к многочисленным современным писателям и драматургам. Потребность в новом прочтении их произведений диктуется не только необходимостью переосмыслить и расширить наши представления о составе литературной школы Чехова и основных типологических тенденциях ее функционирования. Не менее важна проблема нового осмысления общественно-литературных тенденций, наступивших в русском реализме на рубеже столетий, после кризиса народничества и поиска новых путей к прогрессу русского общества.

Литературоведение на данном этапе характеризуется преодолением устаревших концепций прошлых лет, что открывает новые возможности для изучения творчества почти забытых в настоящее время современников Чехова. Ведь "для понимания действенной силы литературы важно изучение не только длительной жизни выдающихся художественных творений, но и угасания, иногда медленного, временами довольно быстрого, произведений, которые пользовались при своем появлении немалым, нередко очень шумным успехом" (М.Б.Храпченко). Такой вывод известного литературоведа в полной мере можно отнести к творчеству писателей – литературных спутников Чехова.

Сейчас никто не возражает против утверждения, что чеховская эпоха воспринимается "как содружество собратьев по перу", и Чехов "оставил строгий завет относиться к каждому писателю, независимо от размеров его дарования, как и деятелю литературы, поступившемуся ради нее многими радостями жизни" [11, 255]. Объективный анализ наследия второстепенных писателей даст возможность более полно представить сложные процессы

развития русской литературы 80-90-х годов XIX века, а также позволит глубже изучить фигуру самого Чехова на широком историко-литературном фоне, в контексте литературных течений и школ.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Александрович, Ю.* История новейшей русской литературы (1880-1910). – Часть I. Чехов и его время. – М.: Кн-во Сфинкс, 1911. – 288 с.
2. *Андреевич, Е. (Соловьев Е.).* Книга о Максиме Горьком и о А.П.Чехове. – СПб., 1900.
3. *Букчин, С.В.* Чеховская "артель" // Писатели чеховской поры. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 5-27.
4. *Волков, А.* Очерки русской литературы конца XIX и начала XX века. – М.: Гослитиздат, 1955. – 564 с.
5. *Горький, М.* Доклад на I съезде советских писателей // Горький, А.М. Собр. соч. – М., 1953. – Т. 27.
6. *Громов, Л.П.* Чехов и "артель" восьмидесятников // А.П.Чехов. Сб. статей и материалов. – Выпуск 1. - Ростов-на-Дону, 1959 – С. 126-138.
7. *Груздев, И.* Горький и его время. 1868-1896. – М: Гослитиздат, 1962. – 700 с.
8. *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий (У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов). – М.: Наука, 1976. – 304 с.
9. *Катаев, В.Б.* Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века) // Спутники Чехова. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – С. 5-47.
10. *Ленин, В.И.* Полн. собр. соч. – Изд. 5-е. - Т. 1.
11. *Лидин, Вл.* Писатели чеховской поры // Лидин, Вл. Друзья мои – книги. – М.: Книга, 1966. – 352 с.
12. *Цитир. по кн.: Ломунов, К.* Драматургия Л.Н.Толстого. - М.: Искусство, 1956. – 464 с.
13. *Михайловский, Н.К.* Полн. собр. соч. – Т. 6. – Пб., 1909.
14. *Новополин, Г.С. (Нейфельд, Г.С.).* В сумерках литературы и жизни. – СПб.: Книжный склад М.М. Стасюлевича, 1913. – 246 с.
15. *Протопопов, М.А.* Письма о литературе (Письмо первое) // Русская мысль. – 1891. – № 9.
16. *Р.Д. (Дистерло, Р.).* Новое литературное поколение // Неделя. – 1888. - № 13.
17. *Тихонов, В.* Антон Павлович Чехов // О Чехове. Воспоминания и статьи. – М.: Печатня С.П.Яковлева, 1910. – 342 с.
18. *Чехов, А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. Сочинения в 18 т. Письма в 12-ти т. – М.: Наука, 1974-1982. При цитировании писем перед номером тома ставится буква П.

## **СОКРОВЕННЫЙ ЧЕХОВ В СОВРЕМЕННОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ СРЕДЕ**

Антон Павлович Чехов актуален и загадочен. Быть может, именно взаимосвязь его актуальности для современной культуры и его загадочности для нее открывает новые горизонты постижения как творческого наследия великого писателя, так и самой современности.

Актуальность А.П. Чехова загадочна. Современная культура, и прежде всего культура чтения, существенно отличается от культуры чеховского времени. Однако А.П. Чехова знают, любят и продолжают активно читать, что необыкновенно для времени тотальной информатизации культуры, когда литературное чтение как феномен культуры уступает свое первенство другим культурным практикам, а *homo legens* (человек читающий) утрачивает доминирующее значение и превращается в исчезающий тип [1]. Меняется характер и стили чтения, бумажные кодексы традиционных книг сменяются электронными ридерами (eReader), но статистика раздела "Чехов Антон Павлович" в электронной библиотеке Lib.ru, содержащей собрание сочинений писателя, ясно показывает огромный и устойчивый интерес читателей к его творчеству. Примечательно, что этот интерес достаточно слабо связан как с произведениями, входящими в школьную программу по литературе, так и с широко отмечаемым юбилеем. Особенно примечательно большое число обращений читателей к материалам исследований жизни и творчества А.П. Чехова, которое всего в разы уступает обращениям к авторским произведениям [2].

Сами мероприятия чеховского юбилея широко используют современные информационные технологии, в том числе посвященные 150-летию А.П. Чехова брестские театральные фестивали [3] и постановки [4], книжные презентации и выставки [5], научные конференции, семинары и литературные чтения [6]. И это только одна из многих электронных библиотек, предлагающих в свободном доступе электронные версии произведений А.П. Чехова.

Загадочность Чехова А.П. актуальна. Чеховская тема, основательно и разносторонне изученная еще в минувшем веке, продолжает стремительно развиваться в новых исследованиях, что наглядно подтверждается материалами регулярных сборников Чеховского вестника (информационно-библиографического издания Чеховской комиссии Совета по истории мировой культуры РАН, содержащего сведения только о новых публикациях, посвященных Чехову) [7]. И все же литературное наследие А.П. Чехова по-прежнему является во многом загадочным, несмотря на огромный корпус исследований в области чеховедения. А может быть, и благодаря избыточности исследований, полнящихся гиперинтерпретацией, когда практически теряется объект интерпретации и она существует только ради себя самой.

Определенный предел гиперинтерпретации кладут современные количественные методы и компьютерные технологии анализа, которые помогают «отстоять права автора и текста». Современный всесторонний и глубокий анализ сложной многоуровневой системы художественного текста немыслим без опоры на вычислительную лингвистику и численные методы. Самым распространенным и доступным количественным методом анализа текста является статистический анализ, который основывается на подсчете количества встречающихся в заданном текстовом массиве отдельных лексических единиц. Статистический анализ текстов чеховских произведений может быть использован для описания поведения языковых единиц в тексте; измерения информативности текстов; определения характера и особенностей их языковой динамики.

Основой проведения любого статистического анализа текста является частотный словарь – пронумерованный список слов (словоформ, словосочетаний) текста (множества текстов) с указанием абсолютной частоты употребления каждого слова в тексте. Для ускорения и облегчения статистических исследований в языкознании и литературоведении широко применяются электронные частотные словари, которые можно создавать на основе электронных текстов с использованием специальных программных средств, предназначенных для обработки массивов текстовой информации посредством разбиения ее на лингвистические единицы, создания словарных баз данных, построения частотных словарей и операций с ними. В Интернете можно найти как платные программы статистического анализа текста (Concordance) [8], так и бесплатные (Unique Record Set Management) [9].

Например, Unique Record Set Management обладает следующими возможностями:

- генерация частотного словаря текста (массива текстов);
- построение частотных таблиц и графиков данных;
- сравнение двух множеств на предмет выявления пересечений;
- сложение (объединение) множеств;
- отбор записей по частотным параметрам и результатам сравнения множеств;
- отбор записей по соответствию заданной маске;
- добавление информации в уже имеющиеся множества;
- сортировка множеств по содержимому записей либо по частоте и т.д.
- импорт текстовой и экспорт словарной и частотной информации в документы различных форматов;

Использование количественных методов не только позволяет решать традиционные задачи, но и коренным образом расширяет наши представления о художественном тексте как предмете изучения, открывая его новые аспекты и ракурсы, генерирует целый ряд новых проблем, создает новые направления исследований, дает в руки исследователя объективный инструментальный для верификации того огромного множества интерпретаций чеховских текстов.

Вместе с тем надо учитывать, что и непосредственная статистика текста, и результаты ее обработки на основе методов современной количественной лингвистики (закона Ципфа и Бенуа, рангового корреляционного анализа Спирмена и т.д.) сами нуждаются в правильной интерпретации. Ошибки интерпретации способны только скомпрометировать статистические методы, безграмотное использование которых едко высмеял сам А.П. Чехов. В его рассказе «Статистика» «один досужий Шпекин, любивший запускать глазенапа и узнавать «что новенького в Европе», составил некоторого рода статистическую табличку, являющуюся драгоценным вкладом в науку» которая классифицирует общее содержание обывательских писем по темам и функциям, а также их динамику в зависимости от времени года [10].

В то же время у А.П. Чехова в рассказе «Крыжовник» выражено и положительное отношение к статистическим методам. Они позволяют вскрыть то, что не хочет или не может заметить ослепленный (субъективностью, привычкой, традицией, правилом) взор: «всё тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания» [11]. Самому А.П. Чехову возможности статистики и ее значение для науки были хорошо известны. В основе книги «Остров Сахалин», которую А.П. Чехов предполагал использовать в качестве диссертации, не только личные впечатления от многочисленных встреч, но и собранные им на острове статистические данные.

Статистические методы могут быть использованы в диагностике ценностного отношения учащихся к творческому наследию А.П. Чехова и к ему самому. Для этого каждый учащийся составляет список из десяти слов, которые отражают его личные ассоциации с А.П. Чеховым (конкретным текстом, героем произведения). Область ассоциаций может быть предварительно определена учителем или выбрана учащимся произвольно (эмоциональные, эстетические, цветовые, тактильные, правовые, нравственные, религиозные, математические). При статистическом анализе всего текстового массива, полученного на основе опроса нескольких десятков учащихся, вскрываются интересные статистически значимые закономерности, которые могут оказаться полезными и для рефлексии над собственной преподавательской деятельностью.

Вместе с тем понятно, что любые количественные методы компьютерной лингвистики могут играть только служебную роль в деле освоения смыслового пространства художественного произведения и разрешения чеховских загадок. Об этом убедительно свидетельствует практика переводов произведений А.П. Чехова и ее научное осмысление. Антон Павлович сам занимался переводами и глубоко вникал в особенности труда переводчика [12]. Однако он иронично относился к переводам собственных произведений на языки мира: «Для чего переводить мою пьесу «Вишневый сад» на французский язык? Ведь это дико, французы ничего не поймут и только будут скучать». Но опасения писателя, неразрывно

связанного с русским миром и русским языком во всем его своеобразии и уникальности, не оправдались: творчество выдающегося русского писателя оказалось проводником русского языка и русской культуры на всех континентах [13]. Для каждого народа есть свои грани Чехова А.П., но всем нам сегодня важно нечто универсальное в его творчестве, благодаря которому оно так известно, любимо и актуально во всем мире.

Первый известный перевод Чехова на белорусский язык сто лет назад осуществил Наполеон Черноцкий (водевиль «Сватовство») [14]. Позже Чехова переводили классики белорусской литературы: Кандрат Крапива, Янка Мавр, Янка Брыль, Иван Шамякин и другие. Его и сейчас переводят студенты Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина. Это может показаться странным в условиях абсолютного доминирования русского языка в Беларуси и в связи с возможностью для каждого свободно читать произведения А.П. Чехова на языке оригинала. Но значение процесса перевода на другой язык не исчерпывается только получаемым в результате текстом, а способствует глубокому его пониманию и может оказаться уникальным инструментом проникновения в его смысловое пространство, необходимым условием рефлексии читателя. Об этом убедительно говорилось на II Международной научно-практической конференции «Русский язык и культура в зеркале перевода», которая проводилась в апреле 2010 года в Салониках и была посвящена 150-летию со дня рождения А.П.Чехова, при обсуждении вопросов внутриязыкового и межсемиотического перевода, интерпретации художественного текста в переводе. Перевод понимается не только как посредник в межкультурном и межъязыковом обмене, но и как условие возможности любого познания в социальной и гуманитарной области. Для понимания смысла чеховских произведений учитывать момент перевода не только полезно, а просто необходимо.

Загадочный чеховский юмор может быть понят как рекурсивный перевод предельно личной (трагической, серьезной) проблематики на язык низкой обыденности и обратно, благодаря чему «смешное обретает особенный характер чеховского фарса не в этот момент; смешное здесь не служит ни сатирическому высмеиванию невежества, ни смеху ради смеха; оно обнаруживает свое родство с другой референциальной сферой, не той, из которой взят исходный мотив» [15]. Язык произведений А.П. Чехова может быть понят как перевод с языка серьезного оригинала и при этом нацелен на обратный перевод в область серьезного, но уже не совпадающего с оригиналом.

Такое понимание может пролить свет и на загадочную актуальность произведений А.П. Чехова для современной информационной культуры, которая рекурсивно удваивается в игровой виртуальности и полнится симулякрами, как и мир чеховских героев, в котором почти любая серьезность оборачивается шуточной нелепостью и нет общего правила или инструкции для выхода из этого порочного круга. Потому-то и близок А.П. Чехов всякому мыслящему современному человеку, что он не дает нам

простых ответов, но и не задает бесполезных вопросов – он только помогает спрашивать самих себя и быть честным в своем ответе, в своей ответственности.

Сокровенный Чехов не может быть разгадан компьютерными методами. Не может он быть разгадан и погружением в мир давно прошедшего бытования писателя, в мир дрызг личных отношений, мелочных придинок и взаимных обвинений издателей и писателей Серебряного века, объяснением творчества результатом раздраженного напряжения нервов [16]. Не разгадать сокровенного Чехова и в свободном полете воображения интерпретаторов над текстами его произведений, с высоты которых уже теряется из виду и текст, и сам писатель и рождаются новые, часто удивительные и прекрасные, но вполне фантастические миры. Загадочность требует не методов, а уникальной личной сопричастности, единственной для каждого даже в эпоху глобальной информатизации. И можно только радоваться тому, что сокровенный А.П. Чехов по-прежнему влечет и волнует наших современников.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Концевой, М.П. Электронный УМК «E-reading» [Электронный ресурс] (40Мб). – БрГУ, 2006. – 1 эл. опт. диск (CD-RW). Дата доступа: 08.05.2010.
2. Lib.ru Электронная библиотека. Статистика раздела "Чехов Антон Павлович" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/c/chehow\\_a\\_p/stat.shtm](http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/stat.shtm). Дата доступа: 08.05.2010.
3. Сайт Брестского академического театра драмы: XV Международный театральный фестиваль «Белая Вежа – 2010» [Электронный ресурс]. – Режим доступа [http://www.bresttheatre.info/first/white\\_tower/](http://www.bresttheatre.info/first/white_tower/) Дата доступа: 07.05.2010.
4. Сайт Брестского государственного областного центра молодежного творчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cmt.brest.by>. Дата доступа: 07.05.2010.
5. Скибицкая, Л.В. А.П. Чехов и Янка Брыль: литературно-художественные связи / Л.В. Скибицкая. – Брест : Изд-во Брестского госуниверситета, 2008. – 181 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа 2010<http://brl.by>. Дата доступа: 07.05.2010.
6. Сайт Брестской областной библиотеки им. М. Горького [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://brl.by/news/199> . Дата доступа: 07.05.2010.
7. Чеховский сборник [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://antonchekhov.ru/vision/> Дата доступа: 07.05.2010.
8. Сайт разработчиков Concordance [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.concordancesoftware.co.uk>. Дата доступа: 17.04.2010.
9. Лаборатория информационных технологий Noolab [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.noolab.ru/> Дата доступа: 23.03.2010.

10. Чехов, А.П. Рассказы и юморески 1886г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/c/chehow\\_a\\_p/text\\_0050.shtml](http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0050.shtml). Дата доступа: 07.05.2010.
11. Чехов, А.П. Публичная электронная библиотека (Антон Павлович Чехов. Собрание сочинений в 12 томах. Москва, "Правда", 1985) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://public-library.narod.ru/Chekhov.Anton/kryzhovn.html>. Дата доступа: 07.05.2010.
12. Чехов, Антон Павлович. Письма (1875-1886) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/c/chehow\\_a\\_p/text\\_0380.shtml](http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0380.shtml). Дата доступа: 07.05.2010.
13. Андрусенко, Елена. Кто, как и зачем переводит Чехова? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rus.ruvr.ru/2010/04/29/7107147.html>. Дата доступа: 30.04.2010.
14. Аксак, Валянціна. Чэхаў і Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.svaboda.org/content/article/1943423.html>. Дата доступа: 25.02.2010.
15. Сендерович, С. А.П. Чехов и Л.И. Шестов. А также кое-что об экзистенциальной социологии // Вопросы литературы. – 2007. – № 6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/6/se9.html>. Дата доступа: 30.04.2010.
16. Толстая, Елена. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов ; 2-е изд., перераб. и доп. – М. : РГГУ, 2002. – 366 с.

И.О. Скрементова, О.А. Потапенко,  
*Ишим*

### **ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ДРАМАТИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА**

Антон Павлович Чехов является признанным мастером реалистической драмы. Чехов-драматург вошел в историю русского и мирового театра как новатор, создавший, по словам М.Горького, "новый вид драматического искусства". С течением времени интерес к драматургическому наследию Чехова не только не ослабевает, а напротив, возрастает. Художественные искания Чехова-драматурга были продолжением и развитием, а в известном смысле даже доведением до логического конца, исканий и принципов классической драма, что в полной мере относится и к водевилям Чехова. В связи с этим в данной работе ставится цель – проследить становление новаторства Чехова в развитии водевильного жанра. Актуальность исследования заключается в том, чтобы обосновать мысль об оригинальности чеховских одноактных пьес. Ведь отдельные исследователи творчества Чехова склонны были утверждать, что Чехов "своими водевилями не начинает в театре какую-нибудь оригинальную, новаторскую линию. Его водевили, – утверждал известный литературовед С.Д.Балухатый, – и своей тематикой, и своей композицией соответствовали темам и типу традиционного построения водевильного жанра, весьма излюбленного в

театре восьмидесятых годов" [1]. В связи с этим в работе выдвинута задача: проследить эволюцию творческих принципов Чехова при переработке более ранних редакций рассказов и пьес и проанализировать новаторство Чехова в развитии драматического действия его одноактных пьес. Практическая значимость работы определяется ее содержанием, которое может быть использовано в качестве материала при подготовке уроков литературы по творчеству Чехова, при проведении внеклассных мероприятий и факультативных занятий в старших классах общеобразовательных школ, а также при чтении лекций и спецкурсов по русской литературе XIX века.

Драматургия и театр привлекли внимание Чехова уже в начале творческого пути. Первая пьеса создавалась параллельно с первыми прозаическими опытами, и новые черты драматургии Чехова проявились уже в его водевилях, написанных в 1880-е годы. В письме от 14 октября 1888 года содержится принципиальное замечание Чехова: "Между большой пьесой и одноактной разница только количественная. Напишите и Вы, – обращается он к своему другу литератору В.В.Билибину, – потихоньку водевиль". При этом Чехов добавляет, что написать водевиль, значит написать "одноактную драму или комедию". Известны и другие высказывания, раскрывающие те задачи, которые Чехов ставил перед драматургией. "Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительности". Или: "Пусть на сцене все будет так же сложно и вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни".

Уже в одноактных пьесах Чехов стремился к изображению обыденного течения жизни, стараясь приблизить действие пьесы к повседневности. Чехов не продолжал традиции сложившегося водевиля, а, напротив, всячески разрушал их, передавая свое понимание задач водевильного жанра. Несомненно, что чеховский водевиль и вырос из жанра юмористической "сценки", в которой выступали элементы драматизации (например, ремарочный характер описания обстановки и диалогическая форма выражения основного содержания). Более того, шесть из десяти дошедших до нас чеховских одноактных пьес были переработкой его же рассказов или "сценок". Так, "Один из многих" был переработан в водевиль "Трагик поневоле", шла переработка рассказов "Юбилей", "Калхас" и др.

Перерабатывая прозаические произведения, Чехов проделывал значительную работу, вводя новые эпизоды и расширяя круг действующих лиц. Интересна в этом плане история работы над водевилем "Лебединая песня (Калхас)". Первоначально Чехов написал рассказ на театральную тему под названием "Калхас", напечатанный в "Петербургской газете" в 1886 году. При первом впечатлении "Калхас" кажется безобидной шуточной картиной. Комик Василий Васильевич Светловидов после бенефиса проснулся в своей уборной. Обстановка комнаты неприглядная, даже мрачная. Автор с горечью и сожалением отмечает, что "благородное"

общество считает профессию актера ничтожной, шутовской. А Светловидов - дворянин, он посвятил свою жизнь служению искусству. Но разрыв с любимой женщиной открыл ему горькую правду о положении актера в современном обществе. "Понял я, что я раб, игрушка чужой праздности, что никакого святого искусства нет, что все бред и обман. Понял я публику!.. Да, брат! Он аплодирует мне, покупает за целковый мою фотографию, но тем не менее, я чужд для него, я для него грязь, просто кокотка! Он тщеславия ради ищет знакомства со мной, но не унизит себя до того, чтобы отдать мне в жены свою сестру, дочь! Не верю я ему, ненавижу, и он мне чужд" , - восклицает Светловидов. В эту ночь он понял, что потерял 35 лет жизни, что он все эти 35 лет разыгрывал шутов, зубоскалил, потерял "образ и подобие". Но свою человеческую душу он сохранить сумел. Ценность этого и стремился подчеркнуть Чехов в образе Светловидова.

Интересно, что рассказ "Калхас" Чехов не включал в собрание сочинений. Но уже в 1887 году в иллюстрированном артистическом сборнике "Сезон" была напечатана пьеса под названием: "Калхас". Драматический этюд в 1 действии", потом под заглавием "Лебединая песня" (Калхас) и с этим же подзаголовком пьеса вышла в литографированном издании Московской театральной библиотеки Е.Н. Рассохиной в 1888 году. Об изменении названия "Калхаса" Чехов сообщает в письме А. П. Ленскому 26 октября 1888 года: "Я назвал "Калхаса", - пишет он, - "Лебединой песней". Название длинное, кисло-сладкое, но другого придумать никак не мог, хотя думал долго". В письме Чехова М. В. Киселевой 14 января 1887 года читаем: "Я написал пьесу на 4-х четвертушках. Игратья она будет 15-20 минут. Самая маленькая драма во всем мире". Чехов значительно изменил первоначальный текст. Переработка велась автором в различных аспектах. Во-первых, Чехов шлифовал фразы, а во-вторых, менялся идейный замысел. Для доказательства сравним рассказ "Калхас" и этюд "Лебединая песня". Прежде всего, герою рассказа "Калхас" 58 лет, в этюде же – 68 [2, С. XI, 206]. Это не случайно, ведь комик жалуется, что стар, что жизнь уже прожита. 68 лет - это, особенно по тем временам, уже настоящая старость, которая у актера безрадостна и одинока. В связи с изменением возраста изменился и срок театральной службы Светловидова - 45 лет, а не 35 лет. В диалог-жалобу многое перенесено из рассказа, но есть и новые мотивы. "Зарыл я талант, опошлил, и изломал свой язык, потерял образ и подобие..." [2, С. XI, 212], - с горечью говорит Светловидов, потому что талант-то был. "Отрезвление человека, погрязшего в пошлой обыденщине, пробуждение человеческого начала" и составляет содержание чеховского драматического этюда "Лебединая песня" (Калхас).

В "Лебединой песне" Светловидов читает отрывки из пьес ("Бориса Годунова", "Короля Лира", "Гамлета", "Отелло"). Это говорит о влюбленности старого комика в искусство. В драматическом этюде более насыщена художественная деталь. Например: "черная бездонная яма, точно могила, в которой прячется наша смерть", "сожрала, поглотила меня эта черная яма" [2, С. XI, 212]. Изменилась и идея "Лебединой песни". "Где

искусство, где талант, там нет ни старости, ни одиночества, ни болезней, и сама смерть вполонину" [2, С. XI, 214], "никакой нет старости, все это вздор, галиматья" [2, С. XI, 213], – говорит герой пьесы. Для Чехова уважаем и по-настоящему человек тот, кто искренен и бескорыстно служит искусству. Бескорыстная преданность искусству оправдывает и житейскую неустроенность, и бедность, и одиночество, которые в контексте чеховских произведений становятся свидетельством творческой одержимости человека. Очевидно, что в работе над этюдом "Лебединая песня" Чехов шел в направлении насыщения его глубоко лирическими и драматическими эмоциями.

В пору, когда Чехов был уже автором больших пьес "Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", и, казалось бы, окончательно отошел от водевильной линии, он стал переделывать "один свой старый водевиль" (из письма О. Л. Книппер от 30 сентября 1902 года), а именно - "О вреде табака", который впервые был напечатан в "Петербургской газете" в 1886 году с подзаголовком – сценка-монолог. Подпись: А. Чехонте.

14 февраля 1886 года Чехов писал В. В. Билибину: "Сейчас только кончил сцену-монолог "О вреде табака", который предназначался в тайнике души моей для комика Градова-Соколова. Имея в своем распоряжении только 2 1/2 часа, я испортил этот монолог и ... послал его не к черту, а в Петербургскую газету. Намерения были благие, а исполнение вышло плохиссимое...". Водевиль затем вошел и в чеховский сборник "Пестрые рассказы", опубликованный в 1886 г. Чехов, очень критично отзывавшийся о своем водевиле, сделал в много исправлений при его переиздании. Вероятно, произведение было дорого автору, если он так тщательно взялся его перерабатывать. Исправления делались с учетом жанровых особенностей сцены-монолога. Вот лишь некоторые из этих исправлений. Вместо слов "Доверять прислуге нельзя" в новой редакции читаем: "Господа, не доверяйте прислуге!". После слов: "Не далее..." есть такая вставка: "Вы слушайте, что будет далее!" После слов: "Отдать их дочерям? Но моя жена запрещает дочерям есть тесто" сделана следующая вставка: "Ну как вы думаете? Куда мы их дели?". Слова: "Я несколько уклонился от темы" многозначительно заменены следующими: "...мы заболтались и несколько уклонились от темы". Монолог оживляется, потому что слушатель привлекается к беседе.

Усилению значимости монолога и его оживлению способствуют и такие замены: "До сих пор еще ни одна из них не замужем, но глядя на них, можно поручиться, что из них выйдут прекрасные жены (вздыхает)" заменены: "Простите мне это волнение и эту дрожь в голосе: вы видите перед собой счастливейшего из отцов!" [2, С. XIII, 193]. Данная замена значительно усиливает и комический эффект монолога. В новой редакции 1887 года Чехов делал исправления, главным образом сокращая отдельные места монолога. Но при подготовке издания 1889 года Чехов снова делает некоторые сокращения, убирая из текста те места, которые прежде были рассчитаны лишь на внешний комизм.

Главным действующим лицом водевиля "О вреде табака" является Нюхин - "муж своей жены", содержательницы женского пансиона. Этот водевиль - своего рода юмореска, насыщенная внутренним комизмом. Комизм здесь проявляется прежде всего в том, что Нюхин считает себя подлинным ученым. Он с достоинством заявляет, что хотя и не стремится к ученым степеням, но уже "30 лет работает над вопросами строго научного свойства" и даже печатается. Вот и на днях он сдал в редакцию большую статью "О вреде чаизма и кофеизма для организма". Чехов высмеивает не только автора этой статьи, но и наукообразное заглавие с "измами". После замечания: "Ввиду недостатка времени не станем отклоняться от предмета лекции" [2, С. XIII, 192] – продолжают "отклонения", потому что они составляют очень важную, "подтекстную" суть произведения. "Муж своей жены" рекомендует средство от астмы (воздержание от тяжелой и возбуждающей пищи) только потому, что сам, как это явствует из контекста, частенько голодает. Создается впечатление, что Нюхин - не муж, а жалкий приживал, не имеющий никаких прав. В конце концов, Нюхин запел дифирамб в честь жены, потому что она позволила ему съесть пять блинов, оказавшихся лишними. "Пение" Нюхина – предел человеческого унижения и страдания.

Водевиль "О вреде табака" является оригинальным остроумным обличением существующих морально-этических норм. Лекция курящего Нюхина "О вреде табака" является внешне комическим, но внутренне полным драматизма криком души несчастного лектора. А. Штейн отмечал, что в сцене-монологе "О вреде табака", как и в шутке "Трагик поневоле", героем пьес является "бесхарактерный тряпка-обыватель", но при этом литературовед подчеркивает, что в этих произведениях "проглядывает страдающий человек" [3].

В 1902 г. Чехов вернулся к ранее написанному водевилю "О вреде табака". Теперь в водевиле отчетливо прозвучал авторский "смех сквозь слезы", раскрывающий подлинное страдание человека. В новой редакции несколько изменилась композиция лекции Нюхина, которая является пародированием ученой лекции. Но "пародирование это в новом тексте ослаблено, введено лишь с целью осуществить комическую подмену плана лекции – рассказом с автохарактеристикой лица, произносящего речь" [1]. Как и в раннем водевиле, Нюхин сам представляется зрителям, однако есть и новый элемент: Нюхин написал статью "О вреде некоторых насекомых". Особенно много говорится о клопах, которые водятся у Нюхиных даже в рояле. Эта деталь очень характерна для мещанского быта. Приступая к лекции, Нюхин признался, что сам курит, но жена "велела читать сегодня о вреде табака и, стало быть, нечего тут разговаривать". Это замечание сразу вводит читателя в семейную жизнь Нюхина. Он - "муж своей жены" - и только. И читателям понятна просьба лектора отнестись к нему с должной серьезностью, "иначе как бы чего не вышло".

В пьесе Чехов убрал эпизоды, где говорилось о применении табака в медицине, заменив их выводом: "если муху посадить в табакерку, то она

издохнет, вероятно, от расстройства нервов". Говоря о жене, Нюхин не боится рассказывать о том, что считает ее мещанкой, стяжательницей. "Жена любит пожаловаться на недостатки, но у нее кое-что припрятано, этак тысяч сорок или пятьдесят", - говорит Нюхин, а у него самого "ни копейки за душой, ни гроша - ну, что там толковать". Чаше лекция Нюхина стала прерываться тяжелыми признаниями: "Вот читаю лекцию, на вид я весел, а самому так и хочется крикнуть во все горло или полететь куда-нибудь за тридевять земель. И пожаловаться некому, даже плакать хочется...". Дочери над ним смеются, не говоря уже о жене, с которой он прожил 33 года. Эти годы протекли, "как один счастливый миг, собственно говоря, черт бы их побрал совсем" [2, С. XIII, 193]. Становятся ясными и причины пристрастия Нюхина к выпивке: "...Пьянею я от одной рюмки, и от этого становится хорошо на душе и в то же время так грустно, что и высказать не могу; вспоминаются почему-то молодые годы, и хочется почему-то бежать, ах если бы вы знали, как хочется", - признается Нюхин.

За этими словами – история жизни человека, которого засосало мещанство, превратило в полное ничтожество. Важно, что в Нюхине живет понимание пошлости мещанской жизни и сознание своего человеческого достоинства. В новом варианте герой высказывает свое затаенное стремление: "Бежать, бросить все и бежать, без оглядки... куда? Все равно куда... лишь бы бежать от этой дрянной, пошлой, дешевенькой жизни". Желание убежать, уйти, куда глаза глядят, станет характерной чертой многих героев Чехова 1890-х годов, страдающих, неудовлетворенных, не желающих мириться с окружающей пошлостью, даже если она сопровождается не голодным, как у Нюхина, существованием, а довольством и богатством ("Случай из практики", "Учитель словесности", "Дуэль" и др.).

С. Д. Балухатый отмечает и такую важную особенность водевиля "О вреде табака", как "введение в комический план пьесы лирических партий, нарастающих к концу пьесы. Лицо, отбрасывая бытовые темы речи, говорит о своем интимном, "обнажает" свои эмоции, напрягая их до драматизма и разрешая лиризм своих речей в кульминационном моменте драматическим жестом". Движение лирического "самовысказывания" (С.Д.Балухатый) лица в минорном тоне с драматическим исходом дается примерно с середины водевиля и подходит почти к самому концу. Водевиль, начатый, в плане комедийном, перешел в план драматический и соответственно драматически осветил финал "О вреде табака".

Чехов разрабатывал миниатюрные лирические комедии и драмы в форме лирического монолога и лирической сценки. Это помогло Чехову создать новые принципы развития драматического действия. Можно сделать выводы о новаторском развитии Чеховым водевильного жанра. Принципиальное отличие чеховских одноактных пьес от всех разновидностей современного ему водевиля в том, что они являются не комедиями положения, а комедиями характеров.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Балухатый, С. Д.* Вопросы поэтики. – Л.: Изд. ЛГУ, 1990. – 320 с.
2. *Чехов, А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. Сочинения в 18 т. Письма в 12-ти т. – М.: Наука, 1974-1982.
3. *Штейн, А.* Критический реализм и русская драма 19 века. – М.: Гослитиздат, 1962. - 398 с.

М.А. Слабоус,  
Хабаровск

### СИМВОЛИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО «ДОРОГИ» В ПОЭМЕ Н.В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Поэме «Мертвые души» посвящены многие исследования. Произведение классика рассматривалось в самых разнообразных аспектах. В поэме выделяют историко-философский план повествования, отмечают ее символическую многозначность; акцентировалось внимание на особом значении лирических отступлений. Конечно, нельзя сказать, что тема дороги в «Мертвых душах» осталась вне поля исследовательского внимания. Напротив, трудно найти работы, где тема эта не оговаривается. Для поэмы, сюжет которой строится на путешествии, «странничестве» персонажа, образ дороги, разумеется, является ключевой. В настоящей статье ставится задача исследования символического плана образа дороги в поэме «Мертвые души».

Осмысление образа дороги в «Мертвых душах» имеет свою традицию. Еще Андрей Белый в книге «Мастерство Гоголя» включил в контекст своего рассмотрения образ дороги, связал мотивы «ухода», «сворачивания» Чичиковым с главной дороги с неожиданными поворотами в логике протекания событий.

В сказанном отношении интересна работа М. Гуса «Живая Россия и «Мертвые души» (1981), где автор прослеживает историю путешествия Чичикова; доказывает, что в поэме Гоголя читатель видит не только путешественника реального, но и невидимого, своего рода лирического героя, который дает собственную оценку деяниям Чичикова.

Наиболее последовательно к этому образу обращался И.П. Золотусский. Исследованию личности Н.В.Гоголя и его творчества он посвятил две объемные работы: «По следам Гоголя» и «Поэзия прозы». В первой книге, посвященной биографии писателя, ученый отмечает, что автору «Мертвых душ» тема дороги близка еще и потому, что он сам много путешествовал. В другом исследовании И. Золотусский обращает внимание на неоднозначность и многосмысленность образа птицы-тройки, тонко анализирует солярные образы колеса и копейки.

Следует назвать и работу Ю.М. Лотмана (1922-1993) «О «реализме» Гоголя». Ю.М.Лотман подошел к исследованию значения образа дороги в поэме с теоретической стороны. Он, вслед за М.М. Бахтиным, называет

дорогу универсальной формой организации пространства и проводит тонкую линию между синонимами «путь» и «дорога», разграничивая их.

Прежде чем перейти к непосредственному анализу символического образа дороги, используемого Н.В.Гоголем в «Мертвых душах», напомним небольшой диалог, которым открывается повествование: «Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», – отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» – «В Казань не доедет», – отвечал другой» [5, 7].

Диалог представляет собой спор двух простых мужиков о колесе. С такого разговора начинается путешествие Чичикова. Может показаться, что этот эпизод представляет весьма бытовую картину и никакого отношения к дальнейшему повествованию, за исключением того, что колесо принадлежит бричке Чичикова, не имеет. Однако, спор, предваряющий дальнейшее повествование, несет на себе важную смысловую нагрузку. В мифологии с образом колеса связываются различные представления, общей основой которых является рассмотрение образа колеса как образа циклического ритма, непрерывности мироздания. В процессе чтения читатель неоднократно сталкивается с мотивом циклически замкнутого пространства: действие поэмы начинается в городе N и заканчивается здесь же, во время посещения помещиков Чичикову приходится постоянно съезжать со столбовой дороги и снова возвращаться.

Помимо Н.В.Гоголя, к образу колеса прибегали и некоторые другие русские писатели, среди них можно выделить А.Н.Островского (1904-1936). В пьесе «Доходное место» он изобразил в виде колеса фортуна: «Судьба все равно что фортуна... как изображается на картине... колесо, и на нем люди... поднимается кверху и опять опускается вниз, возвышается и потом смиряется, перевозносится собой и опять ничто... так все кругообразно. Устройвай свое благосостояние, трудись, приобретай имущество... возносись в мечтах... и вдруг наг!» [1, 334]. Подобным фортуне предстает перед читателем жизненный путь Чичикова от его приезда в город N и до его разоблачения на балу у губернатора.

Несмотря на всю важность образа колеса в построении сюжета поэмы, центрообразующая роль принадлежит образу дороги. Хронотоп дороги является главным способом организации художественного пространства в произведении. М.М.Бахтин (1895-1975) в своей работе «Эпос и роман» наряду с хронотопом дороги выделяет связанный с ним хронотоп встречи и говорит о том, что «дорога» — это преимущественное место случайных встреч. На дороге пересекаются пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний и возрастов. Здесь своеобразно сочетаются ряды человеческих судеб и жизней. «Дорога» – это точка завязывания и место совершения событий. На дороге раскрывается и показывается социально-историческое многообразие страны .

А если обратиться к близкой Гоголю славянской мифологии, то оказывается, что здесь «дорога» – это ритуально и сакрально значимый

локус. В подобном определении свое отражение находит многоплановая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь». Связь дороги с семантикой пути делает ее местом, где узнается судьба, проявляется удача или неудача, которые реализуются во время случайных встреч с людьми и животными. Мифологическая семантика и ритуальные функции дороги в наибольшей степени проявляются в местах скрещения двух или нескольких дорог, на развилках. Мотив дороги очень близок Н.В.Гоголю. Действие многих его сочинений происходит именно в дороге. С дороги, ведущей в Сорочинцы, открывается его первая повесть, дорогою заканчивается и последняя («Вечера на хуторе близ Диканьки»); «Мертвые души» – это дорога Чичикова.

Дорога в поэме дана в нескольких смысловых планах. В первую очередь, хронотоп дороги помогает автору наиболее полно раскрыть перед читателем характер чичиковской авантюры с мертвыми душами. Кроме того, нельзя игнорировать лирический аспект рассмотрения образа дороги. В структуру повествования автор искусно вводит лирические отступления, благодаря которым дорога оживает и становится полноправным героем поэмы.

Рассмотрим образ дороги как жизненный путь Чичикова Павла Ивановича. Целесообразным будет сравнить судьбу Чичикова, раскрывшуюся перед читателем на страницах поэмы, с «колесом фортуны» Н.А.Островского. Действительно, история Чичикова – это история его постепенного восхождения и громкого падения.

С первых страниц поэмы приезд Чичикова не производит в губернском городе N никакого шума. Тихо и незаметно бричка на мягких рессорах подкатила к воротам гостиницы. Здесь, в городе, и завязывается сюжет. Здесь еще полутаинственный Чичиков заводит знакомства, и, как в прологе, проходят почти все персонажи.

Движение начинается со второй главы. Чичиков, грея в сердце свои коварные планы, решает отправиться за город. Первым среди помещиков, которых он навестил, был Манилов. Отъезд Чичикова произвел в городе гораздо больше шума, нежели его недавний приезд. Бричка с громом выехала из гостиницы. По дороге экипаж обратил на себя внимание проходящих мимо горожан: «Проходивший поп снял шляпу, несколько мальчишек в замаранных рубашках протянули руки, приговаривая: «Барин, подай сиротеньке» [5, 20]. Особое внимание заслуживает обращение сироты к нашему герою: «Барин». Здесь усматривается намек на амбиции, заветную мечту Чичикова, стремящегося к тому, чтобы проделать путь от простого господина, как описывает его Гоголь в первой главе, от «ни то ни се», до «барина», перед которым даже шляпы снимают. Действие развивается по «закону колеса».

Параллельно Гоголь описывает городскую и пригородную дороги. Едва бричка выехала на мостовую, она запрыгала по камням. Мостовая здесь сравнивается с мукой, спасение от которой кучер Селифан, как и многие

другие, видит в полосатом шлагбауме. Съехав с мостовой, герои понеслись по мягкой земле. Резкий диссонанс вызывает описание пригородной дороги: «Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор» [5, 20].

Таким образом, Чичиков из среды высшего света, балов, погружается в более низшую среду, среду деревни, где сплошь и рядом ему придется видеть пыль и грязь. Значимы слова, которыми автор характеризует пригородную дорогу – «чушь и дичь». Дело в том, что похождения Чичикова – это не легкое путешествие по светлой столбовой дороге, напротив, ему предстоит блуждать, сворачивая с главной дороги в переулки.

Несмотря на грядущий успех сделки с Маниловым, путь до него оказался для персонажа достаточно сложным. Едва съехав с городской дороги на столбовую, Чичиков заблудился. Он проезжает пятнадцатую версту, затем шестнадцатую, но деревни все же не видит. Повествователь объясняет это явление как типичную черту русского человека: «если приятель приглашает к себе в деревню за пятнадцать верст, то значит, что к ней есть верных тридцать» [5, 21]. Дальнейший путь следования до Маниловки подсказали мужики, встреченные Чичиковым. Примечательно описание дороги, ведущей к деревне: «Проедешь версту, так прямо направо. Там на горе господский дом» [5, 21]. Здесь представлена очень важная деталь. Чичиков, съезжая со столбовой дороги, поворачивает направо. Повороты, перипетии отныне становятся действенным началом сомнительного странничества Чичикова. Если графически изобразить поворот Чичикова со столбовой дороги и его возвращение на нее, то получится круг, то есть символический образ колеса, циклического ритма. Неоднократное повторение определенного действия вызывает ассоциации с совершением некоего ритуала. Ранее уже было отмечено, что именно на пересечении дороги в большей степени проявляется ее мифологическое и сакральное значение. Можно предположить, что поворот экипажа Чичикова направо перед посещением помещиков и совершением с ними купчей является неким ритуалом, своего рода заклинанием на удачу.

Итак, совершив поворот направо, Чичиков отправляется в деревню Манилова. По «закону колеса» эта сделка, первая для героя, завершилась более чем удачно. Он спешит возвратиться на столбовую дорогу, чтобы отправиться к Собакевичу. Находясь в довольном расположении духа, Чичиков не обращает никакого внимания на дорогу, которая проносится за окном. Кучер Селифан также занят своими размышлениями. Только сильный удар грома заставил очнуться обоих. Солнечные настроения вмиг сменяются мрачными.

Небесные краски сгущаются от туч, а пыльная дорога опрыскивается каплями дождя, что делает ее грязной, глинистой и тягучей. В результате этого происходит весьма правдоподобное погружение во тьму. Вскоре дождь усиливается так, что дорога становится не видна. Таким образом, судьба, или

властная рука автора, заставляет бричку Чичикова свернуть с главного пути на побочный. Кучер Селифан, не в силах припомнить, сколько поворотов он проехал, сворачивает снова направо.

Автор проводит явную грань между широкой и светлой столбовой дорогой и переулком, в который съехали герои. Недаром почва за поворотом сравнивается с взбороненным полем. Коллизии путешествия Чичикова убедительно объяснил Д.С.Мережковский (1865-1941) в работе «Гоголь и черт»: столбовая дорога для Чичикова – это светлый, добрый и истинный путь в его жизни. Но, одержимый идеей разбогатеть, он вынужден сворачивать и двигаться по иному пути, темному. Но даже на поворотах Чичикова встречаются неприятности: «Он [Селифан] начал слегка поворачивать бричку, поворачивал-поворачивал и наконец выворотил ее совершенно набок» [5, 40]. Грязью бричка Чичикова «вымажется» еще не раз. Вспомним девочку, которую Коробочка отправляет вместе с экипажем указать гостям большую дорогу. Она, ставши одной ногой на барскую ступеньку, «сначала запачкала ее грязью, а потом уже взобралась на верхушку» [5, 57]. Во-вторых, дождь, который прошел накануне, также дает о себе знать. Автор описывает, как колеса брички, захватывая грязную землю, «сделались скоро покрытыми ею как войлоком» [5, 58]. Не играют ли эти детали роль предсказания, предупреждения авантюры Чичикова? Заостряя внимание на подобных деталях, Гоголь указывает на то, что Чичиков добивается своей весьма благородной цели – разбогатеть – совсем неблагородными средствами. Это выражается в том, что, стремясь к вершинам, он ступает в грязь, и такой путь для него кажется наиболее легким. Однако, единожды совершив такой проступок, он уже не в силах отказаться от легкой «наживы», в результате чего ему приходится еще неоднократно окунуться туда, о чем и свидетельствует образ колеса, покрытого грязью, как войлоком. В ближайшей временной перспективе Чичикову предстоит почти героическая «схватка» с местной помещицей Коробочкой; а несколько далее он упадет в грязь, но уже в переносном смысле, на балу у губернатора. Это еще раз подтверждает, что действие поэмы развивается по «закону колеса».

В поэме «Мертвые души» наряду с «живыми» героями, предстающими перед читателем в человеческом облике, возникают герои «неживые» – колесо и дорога, – которые, тем не менее, несут на себе очень важную смысловую нагрузку. Колесо выступает в роли идентификатора, или лакмусовой бумажки, которая очень скоро указывает на изменения в личности главного героя, будь они внешние или внутренние. Еще вчера веселый и мечтательный, сегодня кучер Селифан, выезжая от Коробочки, «во всю дорогу суров и с тем вместе очень внимателен» [5, 57]. Оказавшись у Ноздрева, Чичиков и некоторые другие персонажи немедленно отправились осматривать его владения. Н.В.Гоголь описывает их следующими средствами: «Ноздрев повел своих гостей полем, которое во многих местах состояло из кочек. Гости должны были пробираться между перелогами и взбороненными нивами. Во многих местах ноги их выдавливали под собою

воду» [5, 71]. Эту дорогу автор также награждает эпитетом «гадкая». Примечательно, что характер самого Ноздрева был подобен этой бугристой и «гадкой» дороге.

Вскоре Чичиков, осознав ошибку посещения Ноздрева, а самое главное, его посвящения в свои планы, на всех порах мчится прочь от деревни. Весь экипаж, включая запряженных в него лошадей, оказывается не в духе, поэтому мало кто обращает внимание на дорогу. И вновь мы, описывая круг, возвращаемся к тому случаю, когда Чичиков, находясь в мечтательном состоянии духа, ехал от Манилова. Дорога не прощает невнимательного к себе отношения – известная всем мудрость. Так задумано и по сюжету Н.В.Гоголя. На этот раз наши герои «опомнились и очнулись только тогда, когда на них наскочила коляска с шестериком коней и почти над головами их раздались крик сидевших в ней дам, брань и угрозы чужого кучера» [5, 86]. Напомним, что мотив встречи – это важная деталь хронотопа дороги. М.М.Бахтин, как уже отмечалось выше, говорил, что преимущественным местом случайных встреч является именно дорога.

Встреча с дамами играет немаловажную роль в дальнейшем развитии сюжета. Она подготавливает Чичикова к губернаторскому балу, на котором ему предстоит вращаться среди множества представительниц высшего света. Некоторые исследователи, в частности Д.С.Мережковский, в отношении Чичикова к прекрасной девушке усматривают главную позитивную идею героя – идею к «бабенкам и Чичёнкам», которая, однако, направлена лишь на полное утверждение своего собственного существования. Однако в восхищении Чичикова проявляется его очередное стремление к «копейке». Ведь наш герой, едва произнеся «Славная бабешка!», начинает задумываться об ее положении в обществе: «А любопытно бы знать чьих она? Что, как ее отец? Богатый ли помещик почтенного нрава или просто благомыслящий человек с капиталом, приобретенным на службе? Ведь если, положим, этой девушке да придать тысячонок двести приданого, из нее бы мог выйти очень, очень лакомый кусочек» [5, 89].

Поездка к Собакевичу должна была стать последним визитом Чичикова за «мертвыми душами», однако здесь он узнает о Плюшкине – местном помещике, у которого крестьяне «мрут как мухи». Гоголь не вдается в описание дороги от Собакевича к Плюшкину. Дело в том, что на данном этапе поездки читатель отвлечен лирическим отступлением и раздумьями Чичикова над прозвищем, которое мужики дали Плюшкину. В результате этого автор, стремясь наверстать потерю темпа, принимает ряд мер, чтобы привлечь внимание читателя к новому циклу. Таким образом, описание дороги возникает перед нами лишь при въезде в деревню. Здесь героев «препорядочным толчком» встретила мостовая: «бревна ее как фортепьянные клавиши, подымались то вверх, то вниз, и необерегшийся ездок приобретал или шишку на затылок, или синее пятно на лоб, или случалось своими собственными зубами откусить пребольно кончик собственного же языка» [5, 106]. Бревенчатая мостовая является напоминанием о городской мостовой, которая стала для кучера Селифана настоящим мучением. Заметим, что

Гоголь усиливает описание деревенской мостовой, дабы указать на степень разрухи, царившей в имении Плюшкина. Однако, как и в первый раз, мучения Чичикова сулят ему удачу. Мы видим успешное совершение сделки и отъезд брички в город.

Сюжет поэмы Н.В.Гоголя строится по закону кольцевой композиции. Чичиков возвращается в губернский город N, с которого и началось его путешествие, однако возвращается в другом статусе: он известный и «богатый». Данный факт является очередным напоминанием о том, что действие поэмы строится по «закону колеса», который мы оговаривали в самом начале.

Итак, вернувшись в город, Чичиков совершает купчую. Подобно талисману, его везде сопровождает Манилов. При подписании бумаг в палате присутствует Собакевич. Примечательно, что никто из них не упоминает о том, что души мертвые, а бумаги лишь фикция. Таким образом, автор всячески отдаляет время разоблачения, давая, тем самым, Чичикову, а также и самому себе, возможность тщательно подготовиться к встрече. Сделка, тем временем, успешно завершена, и основное место действия переносится на губернаторский бал. Оба губернаторских бала (первый – знакомство с Чичиковым, всеобщие симпатии к нему, начало его успеха; второй – по сути дела, прощание с ним, скандал, рост подозрений) образуют симметричную структуру в виде рамочной конструкции. Посещение палаты, беседа с ее председателем и совершение купчей образуют соединительное звено, строго говоря, не имеющее самостоятельного композиционного значения в пределах рассматриваемого фрагмента, но актуализируемое в связи с темой позже развившегося скандала, связанного с разоблачением Чичикова.

Развеять ореол лжи вокруг фигуры Чичикова был призван Ноздрев. Он заронил семя сомнения в сознание присутствующих, которое изменило отношение к Чичикову до диаметрально противоположного. Завершить же дело была призвана Коробочка, явившаяся в город, переживая, не продешевила ли она с продажей «мертвых душ». Разоблаченный Чичиков вскоре покидает злополучный город N: «Герой наш, усевшись получше на грузинском коврике, заложил за спину себе кожаную подушку, притиснул два горячие калача, и экипаж пошел подплясывать и покачиваться» [5, 208]. Примечательно, что Н.В.Гоголь завершает историю Чичикова именно той галереей образов природы, которой он ее открывает: «Бричка между тем поворотила в пустынные улицы; скоро потянулись одни длинные деревянные заборы, предвещавшие конец города. Вот уже и мостовая кончилась, и шлагбаум, и город назади, и ничего нет, и опять в дороге» [5, 210]. Это описание, наряду с другими событиями, формирует кольцевую (или рамочную) композицию поэмы.

Подводя итоги исследования символического значения образа дороги в поэме Н.В.Гоголя «Мертвые души» необходимо говорить о многофункциональности данного образа. В первую очередь, как отмечал М.М.Бахтин, хронотоп дороги служит главным способом организации художественного пространства и, тем самым, способствует движению

сюжета. Наряду с этим заметим, что образ дороги в рамках данной поэмы тесно связан с образом колеса, который, в свою очередь, способствует формированию определенных кругов, циклов в произведении.

1. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

2. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. – М.: МАЛП, 1996. – 351 с.
3. Гус М.С. Живая Россия и «Мертвые души». – М.: Советский писатель, 1981. – 336 с.
4. Золотусский, И.П. По следам Гоголя. – М.: Детская литература, 1984. – 191 с.
5. Золотусский, И.П. Поэзия прозы: статьи о Гоголе. – М.: Советский писатель, 1987. – 240 с.
6. Лотман, Ю.М. О «реализме» Гоголя. // Гоголь в русской критике: Антология / Составитель С.Г. Бочаров. – М.: Фортуна ЭЛ, 2008. - с. 630-652
7. Гоголь Н.В. Мертвые души. // Собрание сочинений в 7 томах. / под общей редакцией С.И.Машинского и М.Б.Храпченко. Т. 5. М.: Художественная литература, 1978. Островский, А.Н. Доходное место. // Собрание сочинений в 3 томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1987.
8. Бахтин, М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
9. Жюльен, Н. Словарь символов. – Ч.: Урал Л.Т.Д., 1999. – 498 с.
- 10.Мережковский, Д.С. Гоголь и черт. – М.: Скорпион, 1906. – 219 с.

О.В. Струкова,  
Омск

**ОБРАЗ СИБИРСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ОЧЕРКЕ П.Н.  
РЕБРИНА «В МУРОМЦЕВСКИХ ДАЛЯХ»**

Как категория культуры пространство обусловлено характером индивидуального взаимодействия человека с окружающим миром. «Семиотика пространства имеет исключительно важное, если не доминирующее, значение в создании картины мира той или иной культуры». [1, 205] А поскольку изучение того или иного аспекта культуры неэффективно без привлечения конкретного исследовательского материала, обратимся к художественному тексту. Он наиболее полно отражает существенные особенности пространства как объективной категории бытия человека. И, тем не менее, «репрезентация пространства в каждом отдельном художественном тексте уникальна». [2, 96] Она раскрывает закономерности индивидуальной художественной системы и утверждаемой автором картины мира.

В отечественной культуре второй половины XX века проза П.Н. Ребрина имеет особое значение, передавая характер эпохи в целом и ее региональные особенности в частности. Цель статьи – рассмотреть образ пространства в очерке П.Н. Ребрина «В Муромцевских далях» из сборника «Это гудит время». Для реализации поставленной цели необходимо проанализировать структуру пространства, его протяженность, определить

качественные характеристики, которыми наделяет его автор, рассмотреть конкретные топографические реалии, проследить маршрут движения героя, отметить наличие пространственных мифологем (мифологема пути, границы, центра и др.), определить место и роль человека в данной структуре.

Очерковое пространство П.Н. Ребрина – безграничные природные ландшафты и сельские пейзажи, максимально насыщенные, заполненные и органичные: «сторожкие дали, березы в хлебах, иван-чай на горях, сосны у песчаной дороги, пшеничное поле в лесу, ленивая речушка в высоких берегах, а над нею рожь» [3, 3] или «в плену изб, заборов, тынов, черемухи, плетней, палисадников; хмеля наличников, карнизов, флюгерков» [3, 9]. Муромцевские дали простираются вширь, но имеют и четкую вертикальную структуру. Неоднократно «просвечивает» образ неба: «синие клочки неба», [3, 3] «небо прямо-таки шевелилось звездами». [3, 5] Очевидна архетипичная пространственная антитеза «земля – небо»: «звезды шаяли не по-земному». [3, 3]

Пространство Ребрина конституируется посредством конкретных топографических реалий: село Артын, село Рязаны, колхоз «Рассвет», река Иртыш, Радищевский камень. Все они в совокупности составляют канву художественного описания, и в то же время эти реалии – метонимии определенного уклада жизни: «наши северные места как зона весьма напряженной жизни». [3, 3] «В обстановке этаких трудностей по-особому закаляются характеры». [3, 4]

Муромцевские дали у Петра Ребрина приобретают оформленную структуру с центром в селе Артын. «Красив и замысловат» – так отзывается автор об Артыне и объясняет это тем, что здесь можно увидеть «две разные красоты»: красота природы и гармония архитектурной планировки села. Артын Ребрина самобытен – «старинный» поселок с 300-летней историей и по-сибирски кондовым укладом жизни. И вместе с тем, отмечает автор, он устремлен вовне: прямые линии застройки заставляют вглядываться вдаль. В этой стремительной симметричной планировке Ребрин видит «источник современного темпа жизни». Ребринский Артын – своеобразная мифологема центра. И как всякой срединной точке ему придается особое, говоря терминологией Мирчи Элиаде, иерофаническое значение: «он должен показать связь времен, и тогда будет легче познать настоящее». [3, 8] «При трехсотлетнем возрасте Артына в планировке его, в самих постройках должны сойтись разные эпохи, а значит, и разные взгляды». [3, 8] Говоря о разных эпохах, автор имеет в виду период освоения тайги. С одной стороны, Артын промысловый, с другой – Артын современный, с пашнями и колхозами. Сегодня мы знаем Артын еще и с третьей стороны: как туристическую зону отдыха. Примечательно, что в очерке автор уделяет особое внимание описанию сибирской избы с ее могучими деревянными бревнами и нахлобученной крышей. Нам же в свою очередь (будь мы сейчас в Артыне) бросились бы в глаза финские коттеджи для отдыхающих. Таким образом, в данном контексте утверждение Ребрина о разных эпохах и разных взглядах приобретает особый вес и конкретную значимость.

Муромцевское пространство Ребрина символично, оно передает дух и характер сибирских старожилов: «наши северные места как зона весьма напряженной жизни». [3, 3] И хотя, по словам автора, сибирская тайга – это «топь, болотина, место гиблое», «в этой глубинке вы встретите людей расположенных к крайним поступкам, увидите очень много незаурядного в характерах и нравах». [3, 7] Издавна эти места заселялись людьми суровыми, крепкими, трудолюбивыми, такими Микулами Селяниновичами. Здешний человек органично вписан в пространство, «он вобрал в себя дух этих мест». [3, 12] Благодатная сибирская земля «выдвигает и таланты»: знаменитый артист Ульянов, легендарный хирург Лекомцев. [3, 7] Интересно, что в очерке Ребрина внутренний мир человека также имеет пространственную структуру, выраженную посредством литературных приемов, в частности сравнения: «В Муромцеве на одной улице вы встретите душу кристально чистую и с лабиринтами, как в одесских катакомбах». [3, 7] Или: «надо побродить здесь досыта, пожить среди людей, прикинуть к душам светлым и забраться в извивы душ темных». [3, 8]

Неспешное повествование Ребрина выстраивается по законам картографии так, что внимательному читателю несложно проследить маршрут путешествий героя: «утром отправились дальше на север», «у свертка на Артын», «встреча с Радищевским камнем», «вхожу в Артын», «выехали за село», «миновал пустырь» и т.д. Вообще образ дороги, сходный с упрощенной формой архаичной мифологемы пути, является сквозным лейтмотивом произведения. Более того, дорога выступает самостоятельным героем очерка, равно как и встречающиеся на пути Ребрина люди. Она имеет свой, по-муромцевски неповторимый облик: «Широкая песчаная лента дороги плавно льется среди хвойного леса». Особую, свойственную только сибирскому краю структуру: «Змиевы загровки делят дорогу на русла». [3, 13] В конце концов, ей присущ элемент авантюры – вспомним о российском бездорожье: «до города 300 км, до асфальта – 70. И надо к нему через реку на пароме добираться». [3, 4]

К вопросу о пространственной структуре Муромцевского края отметим значение образа границы. При всем бездорожье и устремленности вширь пространство разделено на три природные зоны, о которых говорит Ребрину его спутник Александр Николаевич. Благодаря «шествию индустрии по сельской глубинке» сегодня Муромцево – «по сути природа трех зон»: таежная, подтаежная и лесостепная. Само слово «зона» неоднократно используется Ребриным как символ изменчивости: «изменились наши задачи. Поскольку изменилась зона». [3, 12] И в то же время на фоне этой изменчивости очевидно постоянство природы. Меняется человек, его образ мыслей и деятельность, однако природа сибирского края по-прежнему остается суровой и «хлеборобам не благоволит». [3, 12] «Здесь зона особо напряженной жизни», – подводит итог писатель. [3, 13]

«В Муромцевских далях» П.Н. Ребрина пространство можно условно разделить на обжитое (село Артын) и необжитое (тайга). Описание Артына и его достопримечательностей является центральной точкой в путешествии

героя и сюжетобразующей очерка в целом. Как и в большинстве населенных пунктов, центром Артына является площадь, здесь расположены контора, гостиница и прочие сооружения «казенного облика». На периферии – грубые однотипные жилые дома. Несмотря на однообразность и строгость линий улиц, пространство села чрезвычайно динамично. Динамика эта обусловлена вовсе не насыщенностью повседневной жизни сельчан, а именно архитектурным планом самого Артына. Речь идет об устремленности длинных и прямых улиц, которые словно «выливаются» из площади. Двигаясь по ним, ускоряется шаг, и взор обращается к окраинам – туда, где виднеется последняя в ряду крыша. «Есть в этой улице что-то от лестничного марша». [3, 9] Естественно, что Артын – это уже не стихийное природное пространство, а пространство, адекватное духу времени: «Я испытал стимулирующее значение чрезвычайно распространенных нынче в застройке прямых линий, вот так я постиг в селе один из источников современного темпа жизни». [3, 9] В однолинейности и перпендикулярности планировки автор усматривает особую прелесть и, более того, выводит формулу «Стремительность – это ведь красота!». [3, 9]

Иное дело, Нижний Артын – часть деревни, которая находится поодаль, за пустырем. На смену симметрии является беспорядочность линий, пространство здесь оживает, оно не стремительно, но одухотворено. Исчезает напряженность, моторность и заведенность, возникает мягкость и раскрепощенность. Это муромцевские дали, где не изжито природное начало. И если «там, на улице-стреле, была одноликость, то здесь само Разнообразие, там казенность, а здесь одухотворенность». [3, 10]

Как в точных, так и в гуманитарных науках, в литературе, искусстве, и философии категория пространства неизбежно связана со временем. В исследуемом очерке Ребрина пространственно-временной континуум находит воплощение в Радищевском камне, установленном в августе 1791 года среди села в ознаменование приезда писателя-революционера А.Н. Радищева. Это точка, где сходится прошлое с будущим, где человек «ощущает себя связующей во времени частицей». [3, 11] Радищевский камень – временной водораздел, символизирующий связь исторических эпох и указывающий на то, что «прошлое наше, из которого вырастаем все мы, простирается во времени широко». [3, 11]

Подводя итоги, отметим, что пространство очерка, охватывающее конкретный географический локус (Муромцевская область), представлено в двух ракурсах: малоосвоенный человеком таежный край и симметрически выверенное пространство села Артын. В силу документальности, продиктованной жанром произведения, пространство очерка картографично и содержит перечень географических единиц, воссоздающих четкую географию местности. Из числа мифологем, определяющих композицию текста, зафиксированы мифологема центра (Артын, точнее, Радищевский камень, установленный среди села), пути (вдоль Иртыша через Верхний и Нижний Артын) и границы (бор, окружающий поселок). Антитеза «центр-периферия» реализована через сопоставление пространства села Артын и

таежной зоны вокруг него. Характер пространства определяет и мироощущение человека. Неслучайно многоликие образы выносливых и закаленных природой сибирского края людей так органично вписаны в пространственную структуру очерка.

Если провести аналогии с иными пространственными построениями в литературе советского (и не только) периода, то проза П.Н. Ребрина соответствует устойчивой архетипичной схеме, обуславливающей сюжетную линию и композицию классического художественного текста. Однако ценность индивидуальной художественной системы П.Н. Ребрина определяется ее краеведческой направленностью, документальными справками из истории Омска и Омской области, тонкими наблюдениями за природой сибирской тайги и бытом старожилов Муромцевского края.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 496с.
2. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 448с.
3. Ребрин П.Н. В муромцевских далях // Это гудит время. – Омск: Омское книжное издательство, 1985. – С. 3 – 15.

А. А. Сохолтуева,  
Хабаровск

### **СИМВОЛИЧЕСКИЙ СМЫСЛ МОТИВА «ЗМЕЙ» («ЗМЕЯ») В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Одной из главных особенностей лермонтовского художественного мира является его «двухплановость» [1, 503], зашифрованность текстов. «Потенция к двухплановому построению, подразумевания, символика» [2, 265; 268] характеризуют прозу и поэзию Лермонтова. Если понимать под символикой образность, заключающую в себе указание, намек на «тайную» ценность, то художественный мир Лермонтова характеризуется глубоко символическим содержанием.

Под символом понимают разновидность иносказания, суть которой заключается в том, чтобы передать «многозначную жизненно-универсальную идею через словесный или предметный образ» [1, 503]. Смысл символа неотделим от его образной структуры и отличается *неисчерпаемостью* своего содержания.

Стоит отметить, что мотивный и символический уровни произведений Лермонтова изучены хотя и хорошо, но явно недостаточно. Нередко отмеченные на уровне наблюдения, они не всегда становились объектом последовательного анализа. Но работы авторитетных лермонтоведов, обративших внимание на эту сторону поэзии и прозы Лермонтова, доказывают, что здесь речь идет о весьма характерной особенности

лермонтовской поэтики, устойчиво проявляющей себя в различные периоды его творчества. Из исследований, создавших серьезную традицию осмысления творчества Лермонтова в названном аспекте, необходимо назвать «Поэзию Лермонтова» (1959) Д.Е. Максимова, «Поэтическую прозу Лермонтова» (1974) А.И. Журавлевой, «О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» (1981) В.М. Марковича, а также статьи «Самоповторения в поэмах М. Ю. Лермонтова «Демон» и «Мцыри» (2003), «Мотив и его семантическое поле в юношеских поэмах М.Ю. Лермонтова «Азраил» и «Ангел смерти» (2003) В.Г. Мехтиева.

Мысль о символичности произведений Лермонтова еще в начале XX века отмечалась С. В. Шуваловым в работе «Мастерство Лермонтова» (1941). Он показал, что у Лермонтова, например, пейзаж, то есть «рисуемые образы природы являются поэтическими заместителями людей», «т. е. символами» [3, 265]. Ученый перечисляет образы зверей, птиц, цветков, змея, встречающихся в творчестве Лермонтова. Эти образы, помимо своего предметного значения, несут в себе сложный иносказательный смысл. Но образ змея исследователь рассматривает как отрицательный, роль которого, по его мнению, заключается в негативной характеристике персонажей. С.В. Шувалов отмечает два значения образа: прямое – внешний вид змеи, а также характерные для нее особенности, и переносное – коварство и хитрость женщины. Подробно останавливался на проблеме и Д.Е. Максимов в своей работе «Поэзия Лермонтова». Исследователь отмечает в творчестве Лермонтова не только символику «естественную», характерную для каждого художественного произведения, но и символику более специфического характера, воспринимаемого «как особое явление эстетической формы» [2, 259]. Рассматривая поэму «Мцыри», Д.Е. Е.Максимов подчеркивает его неисчерпаемость прямым смыслом, а также отражением действительности 30-х годов: «это просвечивание текста поэмы, неизбежное появление за ним второго, более объемного содержания». [2, 267] Поэма Лермонтова не является аллегорией, мистерией, несмотря на все излучаемые ею смыслы. Образы произведения, указывает исследователь, есть то, чем они являются в поэме, и еще *чем-то*, обладающим большим смысловым объемом. Символическое использование образа расширяет его смысл по сравнению с его значением как типа, хотя при этом и типовое его значение может сохраниться [2, 274-275].

А. Б. Галкин в работе «Об одном символе в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1991) останавливается на анализе уже конкретного образа – коня (лошади). Исследователь рассматривает образ на разных уровнях: на сюжетном – выделяет две замыкающиеся сюжетные цепочки (Печорин – Бела, Азамат – Карагез), отмечает их важную роль на композиционном уровне; одновременно конь, символизирующий верность и чистоту, приравнивается к женским образам романа [4, 116, 120].

Из работ последних лет стоит отметить статью «К вопросу о лирико-символическом пространстве «Героя нашего времени» (2000) Т.О. Беленковой. Обращаясь к проблеме, автор выделяет два смысловых уровня в

романе: первый – сюжет, и второй – символический подтекст. Символический подтекст – космическая тема романа, которая находится в сложной связи с реальными конфликтами и событиями произведения [5, 4]. Т. О. Беленкова подробно останавливается на анализе образов-мотивов, насыщенных символическими значениями: тумана, цветка, смеха [5, 5-6].

В нашей работе мы не претендуем на то, чтобы исчерпать проблему, но проанализируем мотив «змей» с конкретным смыслом, связанным с контекстом произведения, и «метасмыслом», который выводит мотив за рамки одного произведения и делает неотъемлемой частью всей художественной системы автора. Прежде всего, необходимо сказать о ключевых терминах, используемых в работе. Это: «автореминисценции», «самоповторение». Два термина по своей семантике тождественны, но мы остановимся на втором. Самоповторение есть авторский прием, который является ведущим в творчестве Лермонтова и проявляется в доминировании определенных тем, мотивов, образов, переходящих из одного произведения в другое, в то же время этот прием не является чисто механическим использованием старого поэтического фонда. Перенесенные в другое произведение, в иную стилистическую среду, примененные к другому образу, слова и выражения получают особые смысловые оттенки и становятся, по существу, новыми семантическими единицами. Очевиден прием в поэмах «Мцыри» и «Демон», а так же в романе «Герой нашего времени». В этих произведениях преобладают мотивы реки, гор, скал, образы тумана, орла и змеи. В настоящей работе мы остановимся на образе-символе «змей».

Змей – символ, представленный почти во всех мифах народов мира, в первую очередь связывается с «плодородием, землёй, женской производящей силой, водой, дождём, с одной стороны, и домашним очагом, огнём (особенно небесным)» – с другой. [6, 468] Почти все эти варианты трактовки символа находят свое отражение в творчестве Лермонтова.

Указание на образ змея встречается, например, в самом начале романа «Герой нашего времени» (в повести «Бела»), в описании реки: «...а внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглой ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея, своею чешуею» [7, 457]. В этом примере образ является яркой метафорой в описании водного потока. Это характерно для романтизма в целом: в литературе романтизма часто используется метафора, которая стремится перерастить в мифологию, для того чтобы указать на духовный мир. Интересно, что «точка зрения», с которой строится описание пейзажа, дается по принципу: сверху – вниз. Благодаря этому создается эффект необычайного сходства реки со змеей, создается зримая ее извилистость и блеск. Такой же принцип сохраняется и в следующем примере: « Направо и налево чернели мрачные, таинственные пропасти, туманы, клубясь и извиваясь, как змеи, сползали туда по морщинам соседних скал...» [Т. 2, 474].

Образ змея используется автором как и в описаниях воздушного пейзажа (туман, облака), так и земного (река, ущелье), точнее, на границе «верха» и «низа». Так возникает символическая оппозиция: «гора – ущелье», «гора – пропасть». В архаических космогонических мифах Евразии змей осуществляет разъединение и соединение неба и земли.

В романе есть указания на Змеиную гору: «Дорога идет, извиваясь между кустарниками, опускаясь в небольшие овраги <...>; кругом амфитеатром возвышаются синие громады Бешту, *Змеиной*, Железной и Лысой горы». [Т. 2, 528] Художественный символ «змеи», используемый Лермонтовым, таким образом, оказывается мотивированным, соответствующим топонимике изображенного мира. Но мотив змеи используется Лермонтовым не только в пейзажных зарисовках, но и в описании девушки – ундины, именно через него показана ее хитрость, изворотливость, непредсказуемость и опасность. «...Вдруг она вскочила, обвила руками мою шею <...>. В глазах у меня потемнело, голова закружилась, я сжал ее в своих объятьях со всею силою юношеской страсти, но она, как *змея*, скользнула между моими руками, шепнув мне на ухо...». [Т. 2, 506] В приведенном примере образ создается не только с помощью сравнения, но и с помощью глаголов «обвила», «скользнула», «шепнув». Печорин далее признается: «Чего ты хочешь?» – закричал я, крепко сжав ее маленькие руки; пальцы ее хрустели, но она не вскрикнула: ее *змеиная* натура выдержала эту пытку». [Т. 2, 507]

Проанализируем образ в поэмах «Мцыри» и «Демон». «Одним из значимых компонентов изображенного мира в поэмах выступает природа» [8; 173]. В «Мцыри» она заполняет почти все произведение и является не фоном, а активной движущей силой. Все образы природы, введенные в сюжет, являются *действующими лицами*. В одногеройной поэме Лермонтова природа служит единственным партнером Мцыри, иной раз то другом, то – врагом. Иными словами, этически нейтральные силы природы, в зависимости от обстоятельств, обнаруживают себя по отношению к герою и как «добрые», и как «злые», но и в том, и в другом случае они естественны, свободны.

Мир, который окружает Мцыри, неисчерпаем, бесконечен в своей внутренней перспективе, полный тайн и загадок. Природа рождает в Мцыри звериную силу, природное начало: «Но страх не сжал души моей: я сам, как *зверь*, и полз и прятался, как *змей*». [Т. 1, 600] Образ змеи еще раз доказывает единство героя с природой и далее эта связь усиливается, особенно в момент борьбы героя с барсом: «Он завыл <...>, И мы, сплетясь, как пара *змей*, обнявшись крепче двух друзей...». [Т. 1, 607] Если в «Мцыри» образ змея доминирует в описании связи героя с природой, то в «Демоне» – как показатель антагонизма Демона и окружающей его действительности:

Но кроме зависти холодной  
Природы блеск не возбудил  
В груди изгнанника бесплодной  
Ни новых чувств, ни новых сил,

И все, что пред собой он видел,  
Он презирал иль ненавидел... [Т. 1, 557]

Мотив змея возникает у Лермонтова, когда он повествует о душевных переживаниях. Парадоксально, что «змеиный» мотив здесь сочетается с мотивами «грусти», «печали»: «И грусть на дне старинной раны Зашевелилася как змей...» [Т. 1, 571]; «Моя ж печаль бесценно тут, Она то ластится как змей...» [Т. 1, 574]. Таким образом, устойчивый образ не устремляется к своему предметному семантическому содержанию в обход душевного состояния героя.

Обратим внимание на стилистические и лексические параллели между поэмами:

#### «Демон»

И осторожная змея  
Из темной щели выползает  
На плиту старого крыльца,  
То вдруг совьется в три кольца,  
То ляжет длинной полосой  
И блещет, как булатный меч,  
Забытый в поле давних сеч,  
Ненужный падшему герою!» [Т. 1, 583]

#### «Мцыри»

...Лишь змея,  
Сухим бурьяном шелестя,  
Сверкая желтою спиной,  
Как будто надписью златой  
Покрытый донизу клинок,  
Браздя рассыпчатый песок,  
Скользила бережно; потом,  
Играя, нежась на нем,  
Тройным свивалась кольцом;  
То, будто вдруг обожжена,  
Металась, прыгала она  
и в дальних пряталась кустах...  
[Т. 1, 610]

Змей сравнивается с блеском холодных оружий (меч, клинок); и что интересно – три кольца змеи. В поэмах образа змея используется рядом с другими образами-символами: конь, зверь, туман, цветок и другие. Это важно, так как они также играют роль мотивов, которые проходят через всю ткань произведения. Каждый такой мотив всегда имеет конкретный смысл, зависящий от контекста произведения, но при этом обладает «метасмыслом», который выводит его за рамки одного произведения и делает одним из составляющих элементов всей художественной системы автора. Мы уже сталкивались с примером из поэмы «Мцыри», когда змей используется в сочетании с образом зверя. Вот пример из «Героя нашего времени»: «... Направо и налево чернели мрачные, таинственные пропасти, и туманы, клубясь и извиваясь, как змеи, сползали туда по морщинам соседних скал, будто чувствуя и пугаясь приближения дня». [Т. 2, 474]. В рассказе Мцыри, после жестокой его борьбы с барсом и возвращения «в свою тюрьму» прослеживается параллель между «змеем» и «конем»:

Да, заслужил я жребий мой!  
Могучий конь, в степи чужой,

Плохого сбросив седока,  
На родину издалека  
Найдет прямой и краткий путь...  
Что я перед ним?... [Т. 1, 609]

И далее в следующей строфе читаем:

Мир божий спал <...>  
Хотя бы крикнул коростель,  
Иль стрекозы живая трель...  
<...> Лишь змея,  
Сухим бурьяном шелестя,  
Сверкая желтою спиной... [Т. 1, 609-610]

Здесь змей является символом другого мира – не «родины», а «тюрьмы». Так возникают контрастные образы-символы – в соответствии с мифологическими представлениями, где антиподом змеи считается конь. Автор так описывает встречу Мцыри грузинкой (13 строфа):

...Грузинка узкою тропой  
Сходила к берегу. Порой  
Она скользила меж камней,  
Смеясь неловкости своей <...>  
...Изгибы длинные чадры... [Т. 1, 603]

Подчеркнутые слова производят ассоциации с образом «змей», а фраза– «скользила меж камней», указанная в отрывке, дословно отмечается чуть выше в произведении, а именно в 9 строфе:

« И гладкой чешуей блестя  
змея *скользила меж камней...*» [Т. 1, 600]

уже с наименованием образа.

Переключки подобного плана показывают, что переходя из одного поэтического текста в другой, «сопрягаясь с все новыми деталями описаний, автореминисценции приобретают характер метатекста, обрамляющего художественный смысл этих произведений некой «сверхзадачей» [8, 173].

Отмечая проблему образа-символа в творчестве Лермонтова невозможно не обратиться к «Лермонтовской энциклопедии», а именно к разделу «Частотный словарь языка М. Ю. Лермонтова». Благодаря этому разделу, мы можем показать системность использования слова «змея» и всех его вариаций. Данная словоформа входит в состав «Тысяча самых частых слов», и занимает в системе позицию 721 слова, с частотой равной 66 – и.

Частота использования по периодам творчества указана в таблице:

Варианты словоформы	Периоды		
	I (1828 – 1832)	II (1833 – 1836)	III (1837 – 1841)
змей	2	3	7
змея	15	8	12

использование слова по жанровой классификации:

Варианты словоформы	частота	стихи	драматические произведения	поэзия
змей	15	13	1	1
змеей	1	1	-	-
змея	66	35	16	13

Образ змия (змеи) в художественном мире М.Ю. Лермонтова имеет мотивное значение. Повторяющиеся мотивы, особенно если они встречаются в различных контекстах, как известно, тяготеют к многозначности. А многозначность и смысловая неисчерпаемость являются существенной характеристикой образа, устремленного к символу. Мотив змия (змеи), как было показано, в каждом конкретном произведении наделяются прямым, непосредственным предметным значением; но одновременно он вступает в метафорические смысловые связи с другими мотивами, обогащая и углубляя художественную идею лермонтовских произведений.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Лермонтовская энциклопедия. М., Советская энциклопедия, 1981.
2. Максимов Д. Е. Поэзия М. Ю. Лермонтова. Л., Советский писатель, 1959.
3. Шувалов С. В. Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. М., ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941.
4. Галкин. А. Б. Об одном символе в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Вопросы литературы, 1991, №7, с.114-120.
5. Беленкова Т. О. К вопросу о лирико-символическом пространстве «Героя нашего времени» // Уроки родной словесности. Сборник студенческих научных трудов /под. ред. В.Г. Мехтиева. Хабаровск, 2000. С. 4- 14.
6. Мифы народов мира // Под ред. В.В. Иванова. В 2-х т. Т. 1. М., 1991.
7. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения; Т. 2. «Герой нашего времени». М., Правда, 1990. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

8. Мехтиев В. Г. Самоповторения в поэмах М. Ю. Лермонтова «Демон» и «Мцыри» // Вопросы гуманитарных наук, 2003, № 1, с. 173 – 176.

9. Мехтиев В.Г. Мотив и его семантическое поле в юношеских поэмах М.Ю. Лермонтова «Азраил» и «Ангел смерти» // Проблемы поэтики русской литературы. М., МАКС Пресс, 2003. С. 24-30.

П.В. Трофимова,  
Рязань

### ДЕТАЛЬ КАК СТРУКТУРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ РЕЧЕВЫХ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНА М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»

Своеобразие характеров персонажей романа, то новое в их психологии, что появляется под воздействием исторических событий и обыденной жизни, глубоко раскрываются М.А. Шолоховым в их речи. Роль *внесловесной (внеречевой) детали*, выражающейся в мимике, жесте, походке, движениях героев особенно велика в ситуации так называемого «второго», «*невербального диалога*» [1, 296], особенно когда внешнее поведение героя и его внутренние переживания не совпадают.

Особое внимание в связи с этим обращают на себя *психологически насыщенные речевые характеристики* персонажей. Писатель характеризует душевные движения через речь, через общение с окружающими. Особенно экспрессивны диалоги и, в частности, такой их тип, как *диалог-поединок*. Особенно показательны это в диалогах двух главных героинь, двух соперниц – Аксиньи Астаховой и Натальи Коршуновой.

Такой тип психологического изображения у Шолохова Л.И. Залеская называет «активным психологизмом», имея в виду «действие, портрет, жест, диалог героев в данную конкретную минуту» [2, 53]. Мы предлагаем другой, более точный, на наш взгляд, термин - *экспрессивный психологизм*.

Обратим внимание на *сценическую природу авторских комментариев-ремарок к репликам героинь*. Диалоги персонажей своей динамической выразительностью напоминают пластику театральных мизансцен. Порой их экспрессия такова, что максимально приближается к *эстетике античной трагедии*. Такой эффект достигается не только за счет особенностей речевого поведения героинь, но, едва ли не в большей степени, с помощью *внеречевых (эмоционально-жестовых и мимических) деталей*.

В следующий приход Натальи к сопернице героини показаны иначе. Положение женщин изменилось. В этот раз спокойна Наталья, волноваться приходится Аксинье. Для выражения охвативших ее чувств писатель использует *внеречевую подтекстовую деталь*. Аксинья волнуется. Почувствовав, что «кровь бросилась ей в лицо, стала спиной к госте, долго поправляла и без того хорошо горевший огонь в лампе». (кн. 4, ч. , гл. 16, с.)

Слова героини как нельзя более точно передают сложную ситуацию, в которую попали обе женщины. «Мне тебя все равно жалко не будет, - резко сказала она. – У нас с тобой так: я мучаюсь – тебе хорошо, ты мучаешься –

мне хорошо». (кн. 4, гл. 16, с.). Две встречи - два диалога героинь выстроены с почти графической, *зеркальной* точностью – как своеобразная *композиционная парабола*.

Наталья даже после этих слов ведет себя совершенно спокойно, проявляя новые для нее качества – твердость духа, уверенность в своем праве на семейное счастье. Шолохов показывает изменения, произошедшие в героине, с помощью точного авторского комментария: «завязала узелком хворостинку, бросила ее к печи», уверенных реплик Натальи: «Подожду, придет Гришка, погутарю с ним, потом будет видно, как мне с вами быть обоими».

Особенность *речевого поведения* шолоховских героев в том, что их монологи и диалоги всегда сопровождаются *средствами внеречевого воздействия*, экспрессивно выраженными в позе, мимике, жестах. На это обращает внимание и А.А. Фомушкин: «Окончательный же психологический критерий поведения и поступков персонажей – это выразительные движения (мимика, осанка, жесты, походка)» [3, 58]. Эмоция у героев Шолохова настолько действенна, динамична, пластична, что порой кажется, что на эту сферу шолоховской художественной изобразительности оказала влияние *эстетика немого кинематографа*. Писатель передает «внутренний» мир через его внешние динамические проявления. Значимый психологический критерий изображения поведения и поступков персонажей – это выразительные движения. Эту особенность воссоздания писателем поведения персонажей можно, на наш взгляд, определить термином *«психологическая динамика»*.

В романе есть эпизоды, когда волею обстоятельств персонаж оказывается одиноким в кризисной ситуации и вынужден сам искать выход переполняющим его чувствам и эмоциям злобы, ярости, ненависти и тоски в *невербальных проявлениях*. Усиливают их выразительность *зооморфные детали* – подчеркивание «звериных», «волчьих», «бычьих» черт в облике казаков.

Именно так случилось и со Степаном Астаховым, когда он поздно ночью вернулся домой после игры в карты. Пришел и увидел раскрытый сундук, где хранилась одежда жены, разбросанные по полу вещи – следы ее поспешного бегства с Григорием. «Швырком кинул лампу, не отдавая ясного отчета, рванул со стены шашку, сжал эфес до черных отеков в пальцах – подняв на носке шашки голубенькую, в палевых цветочках, позабытую женину кофточку, подкинул кверху и на лету, коротким взмахом разрубил ее пополам. Посеревший, дикий, *в волчьей своей тоске* подкидывал к потолку голубенькие искромсанные шматочки: повизгивающая отточенная сталь разрубала их на лету. Потом, оборвав темляк, кинул шашку в угол, ушел в кухню и сел за стол. Избочив голову, долго гладил дрожащими железными пальцами невымытую крышку стола» (кн.1, ч. 2, гл. 12, с. 177). *Поэтика экспрессивного жеста*, - на наш взгляд, одно из важных открытий Шолохова в сфере психологизма.



Синтагма «породнившись с рекой...» символична. Река – это определенное явление (динамика, развитие), переданное через конкретное представление, следовательно, перед нами троп: одиночная аллегория (тропиносказание), изображение отвлеченного понятия через конкретное представление, при помощи какого-либо образа.

Образ «разлапистого» тигра дополняет созданный облик города. Тигр – сила, мощь, державность. «Разлапистый» – уверенный, непоколебимый. Поэт, используя прием персонификации, создает образ живого города, обладающего такими качествами, как уверенность и стойкость.

Хабаровск, в стихотворении Ю.И. Ковалева, предстает державным, бессмертным городом, прочно стоящим на земле и стойко противостоящим невгодам. Город Хабаровск, по мысли автора, мудр и динамичен в своем развитии. Он часть этого мира.

Образ города встречается и у других поэтов, среди которых можно отметить таких авторов, как О. Мандельштам («Я вернулся в мой город»), В. Высоцкий («Зарисовка о Ленинграде»), Б. Окуджава («Ленинградская элегия», «Песенка об Арбате»), В. Цой («Город»). Из современных поэтов свой образ города создали А. Земсков («Хабаровск») и З. Яценко («Твой Петербург»).

Город, описанный О.Э. Мандельштамом, кардинально отличается от города, изображенного Ю.И. Ковалевым.

В стихотворении Мандельштама лирический герой предстает как некий странник, вернувшийся в родной город, в котором он вырос. В то время как у Ковалева, лирический герой – это житель города, его неотъемлемая часть.

Ленинград холоден к лирическому герою Мандельштама. Город в стихотворении окружен такими эпитетами как: «рыбий жир», «зловещему дегтю», «умирать», «мертвецов», «черной», «вырванный с мясом», «кандалами». Из чего можно сделать вывод, что город, в понимании автора, – это мрачное место, с которым у героя связаны его воспоминания о детстве и нынешняя жизнь в нем.

Сравним стихотворение Ю.И. Ковалева с одноименным стихотворением А.В. Земскова. Здесь постоянно встречаются такие эпитеты как «древний», «старый», «минувшее», «давний», граничащие со словом «новых». Создается образ древнего города с нарождающимся новым. Неслучайно Хабаровск изображен в весеннее время – время зарождения нового, пробуждения природы.

Лирический герой отождествляет этот город с юностью своей, для него он юность, воспоминания, весна. «Хабаровск» Ю. И. Ковалева отличается от стихотворения А.В. Земскова тем, что в нем автор создает образ вечного города – ни старого, ни нового – и выражает любовь к нему, но без воспоминаний. Для него Хабаровск – это просто любимый город.

В стихотворении В. С. Высоцкого «Зарисовка о Ленинграде» создается образ города, в котором есть все: и дворы со шпаной и ворами, и улицы, где тишь и благодать, и такси, которое пассажиров берет только на стоянках.

Другими словами, там есть и внутренняя жизнь, так называемая изнанка, и внешняя, где «тишь и благодать», и развитая инфраструктура. В отличие от стихотворения Юрия Ковалева здесь нет возвышенного образа, мы не можем узнать отношение автора к этому городу. Можно предположить, что автор находится в стороне, в роли наблюдателя: «Ну и, значит, правильно, что дали».

Юрий Ковалев, в отличие от других поэтов, создает образ города, который родственен природе, словно ею был создан. Автор не смешивает воспоминания и описание города. Из личностных чувств автора здесь только любовь к городу.

Другой образ, созданный Ю. И. Ковалевым, - это образ листка. Судьба листа как судьба человека – тема, отраженная в стихотворении «Бьет озябшею ладошкой».

Юрий Ковалев образ листка персонифицирует: «бьет озябшею ладошкой», «испуганный листок» - поэт употребляет в отношении листка слова, которые обычно употребляются в отношении человека. Фраза «потерявший дерево» означает оторвавшийся от корней, от основы, потерявший дом.

Сравнение листка с человеческой судьбой, с самим человеком – устоявшийся образ, создаваемый многими поэтами. Так, М.Ю. Лермонтов в стихотворении «Листок» соотношение двух судеб показывает следующим образом:

И странник прижался у корня чинары высокой;  
Приюта на время он молит с тоскою глубокой,  
И так говорит он: «Я бедный листочек дубовый,  
До срока созрел я и вырос в отчизне суровой. [5,  
222]

М.Ю. Лермонтов сравнивает судьбу листка с судьбой человека. Мы это понимаем из слов самого странника, в то время как в стихотворении М. Ю. Ковалева человека как такового нет, он только подразумевается:

... Бьет озябшею ладошкой  
по оконной раме,  
потерявший дерево  
испуганный листок. [4; 56]

Объединяет эти стихотворения то, что у обоих поэтов за образом листка стоит образ странника, ищущего приюта. Отсюда можно сделать вывод, что листок в поэзии – это, в большинстве случаев, образ человека, оторвавшегося от корней, потерявшего дом, родину.

Во все времена практически каждый поэт задумывался о своем предназначении и, несомненно, писал об этом. Таким образом, у каждого творца возникал свой образ поэта.

А.С. Пушкин в стихотворении «Пророк» изображает поэта равного пророку:

Встань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнишь волею моей,

И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей. [8, ]

Пророк – это тот человек, которому дано знать, видеть, слышать больше, чем остальным. Следовательно, поэту, по мысли А.С. Пушкина, дано видеть больше, чем обычному человеку. Поэт – это небесный избранник, который не должен дорожить народной любовью и искать наград. Он должен обращаться к совести людей, их душе: «Глаголом жги сердца людей». В своем стихотворении А.С. Пушкин говорит о высоком предназначении поэта.

В стихотворении М.Ю. Лермонтова «Поэт» - «небесный избранник» забыл свое назначение. Лермонтов применяет прием параллелизма образов. Стихотворение можно разбить на две части. В первой Лермонтов рассказывает нам о кинжале, когда-то боевом оружии, а теперь ненужной золоченой игрушке, висящей на стене:

Теперь родных ножон, избитых на войне,  
Лишен героя спутник бедный,  
Игрушкой золотой он блещет на стене –  
Увы, бесславный и безвредный! [5, 173]

Во второй части автор сравнивает участь кинжала с судьбой поэта. Поэт затих, голос его не слышен, былые подвиги забыты, толпа презирает его, но в заключение пессимистический тон меняется на обнадеживающий:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?  
Иль никогда, на голос мщенья  
Из золотых ножон не вырвешь свой клинок,  
Покрытый ржавчиной презренья?.. [5, 173]

Недаром в конце этого стихотворения вновь возникает образ пророка, который является символом гражданской, Богом данной поэзии. Автор использует символ-иносказание для сравнения поэта с грозным некогда оружием. М.Ю. Лермонтов рисует образ поэта, который под властью вдохновенья «чарует свет» своими стихами, но, когда вдохновенье покидает его, он забывает этот «огонь небесный» и только хранит в себе «первые впечатления» о нем. В своем стихотворении Лермонтов обвиняет поэтов-современников, променявших высокое назначение поэта на обеспеченное, сытое существование. Он осознавал то печальное положение, в котором находились поэт и поэзия, и старался бороться за жизнь настоящего, подлинного искусства, а не заменять его пустой болтовней ради денег.

Ю.И. Ковалев также обращается к этой теме и в своих размышлениях он близок к М.Ю. Лермонтову. Отличает стихотворение Юрия Ковалева то, что он обвиняет не поэта в утрате предназначения, а народ, который не желает слушать поэта:

Ты,  
с неприкаянной судьбою,  
пришел сюда,  
где правит спесь...  
Здесь  
не считаются с тобою!

### Зачем ты здесь? [4, 25]

В этом мире, по мысли автора, нет места поэту. Люди под властью спеси не слышат слов поэта-пророка. Автор стихотворения трижды задает вопрос: зачем ты здесь? Это акцентирует внимание читателя на поставленном вопросе, усиливает понимание того, что он остается открытым. В стихотворении встречается прием анафоры (стилистическая фигура, заключающаяся в повторении тождественных в начале нескольких отрезков речи), которая также служит средством акцентирования внимания на проблемном вопросе.

Таким образом, проанализировав ряд образов, которые рисует Ю. И. Ковалев, и сопоставив их с образами других поэтов, мы пришли к выводу, что творчеству исследуемого поэта присуща такая черта как традиционность. Более того, принцип ассоциативной доминанты показывает, что стихотворения Юрия Ковалева создавались в лучших традициях классической поэзии, сохраняя при этом свою самобытность.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Булат Окуджава Избранное. Стихотворения./ Булат Окуджава. – М.: «Московский рабочий», 1989.
2. Бунин, И. А. Собрание сочинений в 9 т. Т.8.: Стихотворения 1918 – 1953, переводы / И. А. Бунин. – М.: Худ. лит. – 1967.
3. Высоцкий, В. На большом каретном: Стихи и песни с нотным приложением / Сост. Р. Шипов; дизайн И. Мидова – 2-е изд., доп. – М.: Локид-Пресс, 2004. – 495 с.
4. Ковалев, Ю. И. Холода приходят с востока. Стихи / Ю. И. Ковалев. – Хабаровск: Хабаровское региональное отделение Союза писателей России, 2002.
5. Лермонтов, М. Ю. Сочинения в 2-х т. Т.1. / М. Ю. Лермонтов; сост. и комм. И. С. Чистовой; вступ. ст. И. Л. Андроникова. – М.: Правда, 1988 – 720 с.
6. Мандельштам, О. Э. Стихи и проза: В 2 т. Т.1. Стихи / О.Э Мандельштам; сост., комм. и вступ. ст. Л. Г. Кихней. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2005. – 424 с.
7. Приходько, В. К. Приемы и средства создания словесной образности: учебное пособие по дисциплине «Стилистика и риторика» для студ.-филологов / В. К. Приходько – Хабаровск: Изд. Дальневосточ. гос. гуманитарного ун-та, 2006. – 243 с.
8. Пушкин, А. С. Сочинения. В 3 т. Т.1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма / А.С. Пушкин. – М.: Худ. лит., 1985 – 735 с., портр.
9. Тарланов, Е. З. Анализ поэтического текста: учеб. пос. / Е. З. Тарланов – Петрозаводск: изд. Петрозаводского гос. ун-та. – 2000.
10. Тимофеев, Л. И. Слово в стихе / Л. И. Тимофеев – М.: «сов. писатель», 1982 – 344 с.
11. Фет, А. А. Стихотворения / А. А. Фет. – М.: Худ. лит. – 1970. – 559 с.

12. Цой, В. Р. Последний герой: Стихи, песни, воспоминания / В. Р. Цой. – М.: Эксмо, 2007. – 352 с.
13. Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост. Н. А. Истомина. – М.: ООО «Изд. АСТ»; ООО «Изд. Астрель», 2003. – 1056 с.
14. Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / под ред. А. П. Сковородникова. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 480 с.

А.Н. Фомина,  
*Комсомольск-на-Амуре*

### **МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ»**

Сюжетным «нервом» чеховского рассказа «Человек в футляре» стал вопрос о человеке, художественно предвосхитивший проблемы, поставленные позднее экзистенциальной антропологией. Ключевое слово заглавия рассказа «человек» и его синонимический вариант, явленный в сюжете («антропос») задают предельный уровень абстрагирования и обобщения, выявляют авторскую установку на решение прежде всего общих, экзистенциально-антропологических, а не конкретных социокультурных вопросов [1].

Сюжет рассказа насыщен мифопоэтическими смыслами, скрытыми в его подтекстовой глубине. История Беликова предваряется рассказом о Мавре: «...жена старосты, Мавра, женщина здоровая и неглупая, во всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села, никогда не видела ни города, ни железной дороги, а в последние десять лет все сидела за печью и только по ночам выходила на улицу» [2, 256]. В данном микросюжете достаточно явственно проявляет себя архетипический содержательный пласт. Образная картина, представленная здесь, отвечает больше логике мифа, чем жизненной правде. В сознании Мавры мир пространственно делится на две неравные части – «свое» и «чужое». «Свое» пространство организуется охранительной функцией и отмечено следующими признаками: закрытость, безопасность, тепло (село – дом – печь). «Чужое» для Мавры пространство (город, железная дорога) – далекое, опасное и холодное. Центром «своего», родного пространства является печь в ее архетипической функции поддержания жизненного огня. «Чужое» пространство маркировано мифоподобным образом-символом (железная дорога), за которым скрывается устойчивая литературная традиция: начиная с Е.А. Баратынского (стихотворение «Последний поэт»), русская литература достаточно последовательно создавала культурный миф, в котором образным знаком губительности пути современной цивилизации являлась именно железная дорога, образ которой насыщался апокалипсическими смыслами. Чехов включает в этот устойчивый мифопоэтический комплекс мотив непреодолимого безотчетного страха, испытываемого человеком перед железной дорогой, тем самым порождая ассоциацию с мифологическим

образом огнедышащего чудовища, дракона – источника опасности и неизбежного древнего ужаса. Важно, что Мавра характеризуется как неглупая и здоровая женщина, следовательно, ее страх носит иррациональный, почти мистический характер, он не мотивирован ни психофизиологическими, ни социально-бытовыми причинами.

Рассказчику, учителю Буркину, данная «архетипическая» логика поведения Мавры оказывается недоступна. Учитель интерпретирует болезненные отклонения личности с позиций современного ему научного позитивизма: «Что же тут удивительного! Людей, одиноких по натуре, которые, как рак-отшельник или улитка, стараются уйти в свою скорлупу, на этом свете немало. Быть может, тут явление атавизма, возвращение к тому времени, когда предок человека не был еще общественным животным и жил одиноко в своей берлоге, а может быть, это просто одна из разновидностей человеческого характера, – кто знает? Я не естественник...» [2, 256]. Научная аргументация Буркина выглядит уязвимой, ущербной. Теория дарвинизма в изложении учителя представлена в наивно-упрощенном, почти карикатурном виде. Буркин пытается поместить и Мавру и Беликова в теоретический футляр современных социологических и биологических концепций, он истолковывает их поведение как социально-психологический и биологический феномен. Заметим, что Чехов окарикатуривает и портрет учителя Буркина, рисуя его гротескными, шаржированными чертами: «Это был человек небольшого роста, толстый, совершенно лысый, с черной бородой чуть не по пояс» [2, 265]. Так же беспощаден писатель и в изображении учителя географии (естественника!) Коваленко, придавая ему обезьяноподобный облик: «молодой, высокий, смуглый, с громадными руками, и по лицу видно, что говорит басом, и в самом деле, голос как из бочки: бу-бу-бу...», а в руках у него «толстая суковатая палка» [2, 259]. Очевидно, что Чехов в своем рассказе развенчивает узко-позитивистские представления о человеке как биологическом и социальном материале для природной эволюции.

Писатель предлагает принципиально иное понимание личности «человека в футляре». Чехов концептуализирует образ Беликова, прямо связывая единственное его восклицательное высказывание с допозитивистскими антропологическими представлениями: «О как звучен, как прекрасен греческий язык! - говорил он со сладким выражением; и, как бы в доказательство своих слов, прищуривал глаз и, подняв палец, произносил: «Антропос!» [2, 256]. Беликов произносит это слово с неизъяснимым восторгом и пиететом. Слово «человек» в его древнегреческом варианте звучит для героя настолько же гордо, прекрасно и высоко, насколько убога и примитивна современная дарвинистская формула человека, выраженная Буркиным и направляющая человека вниз, привязывая его исключительно к биологическим факторам («человек — общественное животное»). Жесткая социальная и биологическая детерминация человека лишает его свободы выбора, отрицает его духовную природу.

Страх Беликова перед жизнью питается древнейшими, архаическими источниками, природа которых вовсе не биологическая, как думает Буркин. Мотив футлярности Чехов связывает с архетипическими установками человека: «У этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге...» [2, 256]. Футлярный образ жизни Беликова выполняет мифопоэтическую функцию защиты и спасения. История Мавры не случайно предваряет повествование о Беликове, сюжетные сцепления этих образов демонстрируют их единую мифологическую природу: «Спальня у Беликова была маленькая, точно ящик, кровать была с пологом. Ложась спать, он укрывался с головой; было жарко, душно, в закрытые двери стучался ветер, в печке гудело; слышались вздохи из кухни, вздохи зловещие» [2, 258]. Некоторые детали описания дома Беликова образно соотносятся с пространством Мавры, архетипическим знаком которого является печь. Но если Мавра могла еще спрятаться в охранительном пространстве дома и ночи, то в варианте Беликова пространство дома перестает выполнять свою древнейшую первородную функцию защиты. Экспансия внешнего мира принимает характер агрессивного и тотального вторжения в самые интимные и «заповедные» (ночные) сферы человеческого бытия, поселяя в душе героя неизбывную тоску и страх перед жизнью. Именно поэтому сюжетной основой «Человека в футляре» стала очень личная история, история несостоявшейся женитьбы Беликова, в которой, тем не менее, самое живое участие принял едва ли не весь город.

В образе Беликова явственно проступают черты слабости, незащитности, робости, которые позволяют ассоциировать его с ребенком, сознание которого открыто для основополагающей сакрализованной категории архаических культур – табу, священный запрет, социальным коррелятом которого в истории современной цивилизации явился циркуляр: «Для него (Беликова) были ясны только циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь. ...Всякого рода нарушения, уклонения, отступления от правил приводили его в уныние» [2, 257]. Страсть Беликова к запрещениям мотивируется, на наш взгляд, «детскостью» его сознания. Язык взрослых – это язык императивный и инструктивный. Беликов принимает циркуляры по-детски некритически. Как ребенок, будучи не в состоянии осмыслить логику взрослых «нельзя», оставляет их в своем сознании как табу, непререкаемый и непреодолимый личной волей запрет, так и Беликов принимает циркуляр: «Когда в циркуляре запрещалось..., то это было для него ясно, определено; запрещено – и баста» [2, 257]. Футлярность Беликова объясняется логикой поведения ребенка, осваивающегося в чужом для него, непонятном и, страшном – взрослом – пространстве жизни. «Детское», табуированное сознание героя, его желание спрятаться от внешнего пугающего мира под неким защитным слоем,

спасительной оболочкой подсказывают связь мотива футлярности с образом материнской утробы.

Мотив «утробного существования» был отмечен в свое время М. Эпштейном при установлении типологических связей между чеховским Беликовым и гоголевским Акакием Акакиевичем: «Оба как будто еще не родились на свет, не вступили в настоящую, взрослую жизнь, и поэтому главной заботой и темой их существования является вторичная материнская утроба — шинель» [3, 194]. При этом М. Эпштейн предлагает такую трактовку данного мотива, которая совершенно совпадает с диагнозом, поставленным Мавре и Беликову учителем Буркиным. М.Эпштейн лишь уточняет диагностику Буркина с позиций современных исследователю позитивистских представлений о человеке: «современная наука — этология человека — рассматривает социофобию не как атавизм, а как патологию (психопатию и социопатию). Люди все-таки произошли не от медведей в их уединенных берлогах, а, с эволюционной точки зрения, от человекообразных обезьян...» [3, 196]. Вот в свете данной теории и рассматриваются современным исследователем болезненные уклонения Беликова от человеческой нормы.

На наш взгляд, сюжет рассказа уводит нас в мифологический подтекст и определяется ситуацией, которую можно условно обозначить как ситуацию рождения человека. Беликов, познакомившись с Варенькой, открывает для себя перспективу любви, семейного счастья и житейского благополучия. Мир предлагает герою возможность «вочеловечивания», жизненного воплощения в достойных человека формах любви, где нет места безотчетному страху и бесконечной тревоге. Если рассматривать положенную в сюжетную основу рассказа Чехова историю несостоявшейся женитьбы Беликова в ритуально-мифологическом контексте, то можно выявить в ней инициальный смысл. «Насущнейший вопрос» и даже «цель жизни» – так оценивается значимость ситуации сватовства Беликова в сознании окружающих его людей. Таким образом, вопрос женитьбы выводится за пределы житейско-бытовой сферы, переводится в разряд онтологических проблем, наиболее значимых для человеческого бытия. Беликов в момент сватовства находится на инициальной границе, переход которой (женитьба) означал бы воплощение героя в новом социальном и человеческом статусе: герой – ребенок готовится стать мужчиной и главой семейства. Образный ряд рассказа эксплицирует отмеченные мифологические подтексты: «Директорша берет в театре ложу, и смотрим – в ее ложе сидит Варенька с этаким веером, сияющая, счастливая, и рядом с ней Беликов, маленький, скрюченный, точно его из дому клещами вытащили» [2, 259]. Отметим в данном описании «скрюченность», эбриональность облика Беликова и образ, прямо связанный с «технологией» рождения – «клещи». Герой впервые доверился миру, вышел из спасительного футляра (утробы) и явил миру свою младенческую уязвимость и незащищенность. Жизнь обернулась Беликову своей благодатной стороной – возможностью любить и быть любимым, создать

семью, родить детей – вписать себя в человеческое бытие, исполненное высшего гуманистического смысла, войти в сферу свободы. Для Беликова решение жениться — вопрос жизненно важный, это вопрос свободы и ее необходимой составляющей – ответственности: «Что же тут думать? – говорю ему. – Женитесь, вот и все. – Нет, женитьба – шаг серьезный, надо сначала взвесить предстоящие обязанности, ответственность... чтобы потом чего не вышло» [2, 260]. Для всех иных, начиная с Буркина, людей «мыслящих, порядочных», которые «читают и Щедрина, и Тургенева, разных там Боклей и прочее...» [2, 257] это вопрос прежде всего «насущенный», то есть сугубо физиологический: «Мы все почему-то вспомнили, что наш Беликов не женат, и нам теперь казалось странным, что мы до сих пор как-то не замечали, совершенно упускали из виду такую важную подробность в его жизни. Как вообще он относится к женщине, как он решает для себя этот насущный вопрос?» [2, 259].

Страх Беликова, его нерешительность, боязнь роковой ошибки оказались не напрасным. Попытка героя распрямиться, обрести не зародышевый карикатурный облик, а подлинно человеческое лицо, заканчивается крахом. Беликов, очарованный пением Вареньки, поддался искушению совсем по-детски, ведь Варенька, отмечает рассказчик, «не девица, а мармелад!» [2, 259]. Он на мгновение покинул утробное лоно своего футляра – и поплатился за это жизнью. Любовь оказалась западней. Мир выманил Беликова из его спасительного лона перспективой любви и красоты – и разрушил надежду на возможность бытия, отвечающего человеческому идеалу, грубо посмеялся над ним: «Какой-то проказник нарисовал карикатуру: идет Беликов в калошах, в подсученных брюках, под зонтом, и с ним под руку Варенька; внизу подпись: «Влюбленный антропос» [2, 261].

Последнюю точку в отношениях Вареньки и Беликова поставил велосипед. В контексте образной системы рассказа велосипед варьирует мотив железной дороги, который, как уже отмечалось, связан с мифологическими подтекстами. Железная дорога – мифоподобный атрибут того чужого, непонятного, бесчеловечного социального мира, который так пугает Мавру и Беликова, заставляет их испытывать почти мистический страх перед жизнью. Именно этому внешнему миру, пространству, освоенному человеком как общественным животным, изначально принадлежала Варенька, и открытие этого потрясает Беликова. Не только нарушение правил приличия обеспокоили Беликова, когда он увидел Вареньку на велосипеде. Герой обнаруживает в этой, на первый взгляд, обыденной ситуации, грандиозный, вселенский обман, чудовищное превращение образа его прекрасной дамы в тип современной эмансипированной женщины.

Судьба Беликова являет собой трагический опыт вхождения человека в мир, закончившийся жизненной катастрофой. В финале чеховского рассказа экзистенциальный план сюжета открыто проявляется в образной системе. Автор рисует планетарно-космическую картину вечного покоя: «Была уже

полночь. ...Все было погружено в тихий глубокий сон; ни движения, ни звука...в лунную ночь ...на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и все благополучно» [2, 265]. В чеховском понимании природа мира изначально неплоха, безнадежно испорчен лишь социум, мир человека. В сюжете рассказа в едином образном ряду сопрягаются тема смерти и мотив вселенской природной гармонии – выражение лица Беликова после смерти стало приятным и кротким. Беликов достиг своего идеала, примиряющего его с собой и с миром, только после смерти. Уделом живых остались либо неизбывная тоска и тревога, либо футлярное существование, спасающее человека от неудобных, раздражающих вопросов. Эти две непримиримые формулы жизни реализованы в финальной диспозиции героев рассказа – Буркина и Ивана Ивановича. «Оба пошли в сарай и легли на сене. И уже оба укрылись и задремали, как вдруг послышались легкие шаги: туп, туп... Кто-то ходил недалеко от сарая; пройдет немного и остановится, а через минуту опять: туп, туп... Собаки заворчали» [2, 265]. Образ таинственных шагов, тревожащих героев, вновь активизирует мифологические подтексты рассказа. Но учителю Буркину этот скрытый глубиной веков архетипический сюжет жизни по-прежнему недоступен: «Это Мавра ходит,– сказал Буркин. Шаги затихли» [2, 265]. Здравомыслящее, обыденное сознание героя ограничивает стихию бытия, замыкает ее в футляр материалистических позитивистских представлений. Но грубо усмиренный Буркиным шум жизни тревожит другого героя – Ивана Ивановича, заставляет его «ворочаться», «вздыхать» и, наконец, «встать и выйти наружу». В финале рассказа именно этому герою открывается та бездна между идеалом свободного человека и его современным уродливым образом, которую не смог перешагнуть и пережить Беликов. В чеховском исследовании природы современного человека антропологический вопрос поднимается на философскую высоту, в свете которой жизненную историю Беликова можно рассматривать как экзистенциальную драму.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Социологическая трактовка сюжета рассказа Чехова прочно утвердилась в нашем литературоведении и в школьной практике преподавания литературы. См.: Катаев, В.Б. «Человек в футляре»: живая жизнь и мертвечина / В.Б. Катаев // Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. В помощь старшеклассникам, абитуриентам, преподавателям. – М.: Издательство МГУ, 2004. – 110 с.
2. Чехов, А. П.. Избранные собрания. В 2-х т. Том 2.– М.: Худож. литература, 1979.
3. Эпштейн, М. Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова // Вопросы литературы.– 2005. – № 6. – С. 193–203.

## Раздел II. ДИАЛОГ НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ

В.А. Батина

*пос. Золотинка Нерюнгринского района  
Республика Саха (Якутия)*

### **ПРОБЛЕМНО - ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ЛИТЕРАТУРЫ В СТАРШИХ КЛАССАХ ЧЕРЕЗ ДИАЛОГ.**

Современного учителя всё больше интересуют вопросы, связанные с тем, как воспитывать стремление к знаниям, как выбрать из форм, методов и приёмов те, которые побуждали бы активно заниматься знаниями и умениями.

У В. А.Сухомлинского есть слова: «Ученик – человек величайшего труда. Облегчайте ему подвиг познания».[1] В этом суть и назначение учительского труда.

Мода приходит и уходит. Мы берёмся то за опережающее объяснение нового, то за опорные сигналы, то за проблемное обучение. Но постоянной бедой является безделье учащихся на уроке. И снова прав В.А.Сухомлинский: «Страшная это опасность – безделье за партой, безделье шесть часов ежедневно, безделье месяцы и годы. Это развращает, морально калечит человека, и ничто не может возместить того, что упущено в самой главной сфере, где человек может быть тружеником, - в сфере мысли».[2] Самое главное, что бездействие порождает не только лень, но и приучает учащихся, которые делают вид, что слушают и думают, ко лжи. Урок, как ни старается учитель, остаётся низкоэффективным.

При всеобщем среднем обучении мы, учителя, обязаны учить хорошо всех детей. Сложность нашего труда состоит в том, чтобы найти путь к каждому ученику, создать условия для развития способностей, заложенных в каждом, помочь осознать себя личностью. Для этого надо строить по-иному процесс обучения, так как времени на уроке всегда недостаёт. Резерв времени в общении, в сотрудничестве, в понимании, в умении управлять мыслительной деятельностью учащихся, активизировать и стимулировать её.

Признаю на уроке только дисциплину труда, всеобщей увлечённости работой. Школьники, познавшие радость напряжённого, организованного, ведущего к успеху учебного труда накапливают огромный запас оптимизма, созидательной энергии, деятельной активности. Вот почему так важно организовать труд школьника на уроке, не допускать пассивного отбывания времени.

Организуя урок, надо так управлять деятельностью учащихся, чтобы каждый (обязательно каждый) почувствовал окрыляющую силу успеха. Успех в труде – это основа взаимопонимания между учителем и учеником, между родителями и детьми, учителем и родителями. Значит, надо пересматривать систему деятельности учителя.

Основательно занялась я поисками более 20 лет назад. Начала с постановки проблемных вопросов и руководствовалась в работе системой планирования уроков литературы в 9 – 10 классах И.И. Аркина. Материал был опубликован в журналах «Литература в школе». [3] А так как вопросов на урок выносилось несколько, то приходилось класс делить на группы, в зависимости от количества вопросов, и назначить ответственного, который распределяет работу среди участников группы и помогает подготовить ответы. Состав группы непостоянный, и руководители разные.

Групповая форма организации обучения даёт хорошие результаты. Мониторинг показал, что даже через год такой работы качество знаний учащихся значительно повышается. В работе участвуют все, члены группы помогают друг другу, присутствует индивидуализация обучения, коллективная ответственность и заинтересованность в результатах. После первого года работы учащиеся трёх классов сдавали литературу по выбору все, кроме одной девочки, многие отвечали на вопросы билетов без подготовки, а оценки были только хорошие и отличные. Но групповая форма организации урока, как и фронтальная и индивидуальная, не является универсальной.

Для активизации учебной деятельности проводила уроки-зачёты, уроки-лекции, уроки-семинары, уроки общения. По теме «Эффективные формы работы на уроках литературы в 8-10 классах» мой опыт обобщался. При проведении таких уроков в работе участвуют все учащиеся класса, систематически оцениваются результаты всех (решается проблема накопляемости оценок), все дети учатся мыслить, говорить правильно вслух, учатся рассуждать, доказывать, больше общаться друг с другом, и что не менее важно, самостоятельно добывают знания. Для этого более подходят сдвоенные уроки.

Проблемно - деятельностный подход к постижению сущности литературы приводит к активности и соучастию читателя в процессе реального культурного общения на уроках.

В качестве главного предмета литературы как школьной дисциплины выдвигается отдельное литературное произведение, на которое направлена творческая и исследовательская деятельность читателя-ученика. Цель – познание «языка» художественной литературы во всём его многообразии как особого вида искусства. Система такого обучения формирует в сознании учащихся старших классов эстетические («переживательные», эмоционально-ценностные) и образно-понятийные установки для постижения сущности предмета. Изучение литературы должно ориентировать не на количество, а прежде всего на новое качество (по сравнению с предыдущим) восприятия, познания и понимания самого предмета. Задача такого обучения – формирование и развитие представлений наших учеников о фактах словесного искусства (произведении и его составных частях). Основным способом решения этой задачи обучения становится целостный анализ произведения и его интерпретация при условии, что это произведение прочитано учениками. Схему такого анализа я

нашла в книге Т.В. Торкуновой «Как писать сочинения» (Школа – вуз) [4], к ней прибавила рекомендованные А.В. Мазуром и условия к областной и городской олимпиад пункты, и получилась своя схема, которой я пользуюсь на уроках.

На уроках литературы не только один писатель ведёт диалог с другими писателями, но и старшеклассники с теми же писателями, со своими одноклассниками, учителями, со своим временем тоже ведут диалог. Диалогичность урока, обсуждение разных взглядов, сопоставление точек зрения, спор, дискуссия и ведут класс к более глубокому восприятию произведения, и приближается к постижению объективного смысла слова писателя.

Учебный диалог относится к ведущим технологиям личностно ориентированного образования, это сложное целое, диалогическое единство, которое реализуется в логической последовательности и взаимозависимости всех частей урока, начиная с осмысления предложенной учителем темы диалога. Это осмысление также имеет свои этапы: выявление темы, выделение аспекта обсуждения темы, ограничение предмета обсуждения в диалоге. С предметом обсуждения в диалоге тесно связана его композиция, которая зависит от типа и направленности диалога.

Практика показывает, что если у учителя не найдено или потеряно взаимопонимание с классом, то появляется негативное отношение к партнёру по диалогу и активное неприятие всей информации, которая от него исходит. Но при полном контакте учителя с учащимися диалог способствует развитию речевых и мыслительных способностей учеников и усвоению ими законов человеческого общения.

Диалогизация взаимоотношений учителя и учащихся обогащает возможности процесса обучения в плане реализации всех его компонентов, повышения качества знаний, умений и навыков, формирования опыта творческой деятельности и опыта эмоционально-оценочного отношения и логики научного мышления. Диалогическая форма общения близка по сущности эвристической беседе, анализ которой обнаруживает следующие составляющие: 1) деление проблемы на подпроблемы, 2) выведение одних вопросов из других, 3) контроль за логичностью вопросов и достаточностью их совокупности, 4) учет всех данных для постановки вопросов и решения проблем, 5) обращение к дополнительным данным, 6) произвольное и непроизвольное предположение очередного шага, 7) соотнесение решения и первоначальной проблемы.

В процессе диалога репродуктивные и продуктивные (творческие) методы обучения органически сливаются. Создаются условия для закрепления и использования знаний в новых ситуациях. Кроме того, способность задать вопрос при диалогической форме общения отражает понимание проблемы.

Обучение диалогу имеет незаменимое воспитательное воздействие, ибо сама форма диалогического общения предполагает уважение к говорящему

как в форме обращения к нему, так и в реакции на высказывание, в выражении согласия или несогласия с точкой зрения участников диалога.

В современном динамичном мире школа уже не в состоянии дать образование на всю жизнь. Теперь действует формула «образование через всю жизнь». Этим и обусловлен переход от информационного к продуктивному чтению, от школы памяти к школе мысли, чувства, действия, что вовсе не означает недооценки ни знаний, ни памяти, к овладению средствами и методами самообразования, умением учиться. Путь обновления школы, уроков литературы лежит через познание и преобразование мира. Отсюда и необходимость диалогичности уроков литературы. Каждый учитель хорошо знает, сколь широко распространён среди учащихся двойной стандарт, когда они говорят и пишут об изучении в школе книг и образах, и совершенно по-другому относятся к ним, думают и чувствуют. Вот почему так необходимо раскрепощение педагогических отношений, изменение их сути на основе взаимопонимания, доверия и сотрудничества. Вот почему так необходима гуманизация преподавания литературы, поворот школы к ребёнку, доверие к нему, понятие его личностных запросов и интересов. Решению этих задач и способствует диалогический строй уроков вообще, литературы – в особенности, демократизм мысли и отношений, открытость суждений, честность высказываний.

И закончить хочу словами М.Бахтина: «Жить – значит участвовать в диалоге. ... Чужие сознания нельзя созерцать: анализировать, определять как объекты, вещи – с ними можно только диалогически общаться».[5]

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям. Рождение гражданина. Письма к сыну. Издательство "Радянська школа", 1985. – С. 475.
2. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям. Рождение гражданина. Письма к сыну. Издательство "Радянська школа", 1985. - С. 65.
3. Аркин И.И. Возвращаясь к литературе. Уроки в 5-11 классах // Литература в школе. - 2001. - № 5. - С. 37.
4. Торкунова Т.В. Как писать сочинение: Практическое пособие - 6-е изд., - : Айрис-пресс, 2005.
5. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972. С. 434.

Игумнова Г.А.

*Нерюнгри*

#### **ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИИ – СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ШКОЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА**

В настоящее время в России продолжается нелёгкий процесс национального самоопределения, начатый в конце 80-начале 90 годов. Трудности этого процесса усугубились социально-экономической нестабильностью общества.

Характерной чертой российского государства является его полиэтничность и поликультурность. Поэтому при реформировании системы школьного образования «педагогическое решение может быть правильно найдено лишь при отчётливом понимании взаимопонимания интересов трёх главных действующих объектов – государства, этноса и личности – в общем образовательном и цивилизованном пространстве России».[1]

Исторически сложившееся в России сосуществование её народов в поликультурном пространстве (например, в Якутии, кроме русских и якутов компактно проживают такие крупные этносы, как татары, чувашаи, мордва, азербайджанцы, грузины, ительмены, эвенки и др.) требует от народов умения создавать и поддерживать бесконфликтные отношения. А это возможно лишь в том случае, если народы, проживающие рядом, уважают обычаи, традиции и культуру (в том числе и литературу) друг друга. Поэтому возникла необходимость изучения в школе литературы народов России.

Наша школа полиэтничная. Является Республиканской экспериментальной площадкой. В ней обучается более 20 национальностей (русские, украинцы, белорусы, молдоване, армяне, грузины, азербайджанцы, анварцы, латыши, якуты, эвены, эвенки и др.) В нашей школе ЛНР стала составной частью всего литературного образования. Это позволяет:

1. Существенно повысить уровень литературного развития учащихся.
2. Повысить их интерес к культуре и литературе народов, близких по территории или принадлежащих к одной этнокультурной общности.
3. Увидеть через сопоставления и оценки взаимосвязанность и взаимообусловленность развития народов, их культур и литератур, что даст учащимся возможность постижения родной и русской литератур на качественно новом уровне.
4. Научить школьников уважать другие народы и их культуру, что, в свою очередь, должно привести к снижению этнической напряжённости в регионах.

Необходимо прививать учащимся мысль, что культуры не оцениваются по принципу «лучше» или «хуже». Культуры разновелики. И исчезновение любой культуры (даже если эта культура небольшой по численности народности) – это трагедия для всего человечества.

В наше беспокойное время воспитание толерантного отношения к другим народам и культурам – одна из важнейших задач современной школы.

Вообще при изучении произведений литературы народов России важно вводить учащихся в историю народов, её населяющих. Если учащиеся впервые встречаются с культурой того или иного народа (например, якутов), целесообразно предложить им такие вопросы:

1. Что вы знаете о Якутии и якутах?
2. Какие народы проживают в Якутии? Что вы знаете об их культуре и искусстве?
3. Что вы знаете об искусстве, культуре и традициях якутов?

4. Каких выдающихся представителей якутского народа вы знаете?
5. Какие ассоциации у вас возникают, когда вы слышите слова «якут» и «Якутия»?

6. Попробуйте с помощью 10-15 словообразов или нескольких иллюстраций выразить ваше представление о Якутии и якутах?

Особый феномен представляет литература народов Севера. Писатели-северяне отражают своеобразное мировоззрение народов, населяющих эти прекрасные и суровые земли.

Несмотря на насильственную нивелировку, которой подверглись народы Севера, особенно на протяжении 20 столетия, они смогли сохранить свою специфическую культуру, специфический образ мышления.

Если в западной культурной традиции во взаимоотношении человек-природа наблюдается иерархичность отношений, то в культурной традиции народов Российского Севера отражена гармоничность отношения человека с природой.

Для северных народов земля – это среда обитания. И пока они находятся в гармонии с родной природой, являясь частью её, они живы. Если их насильственно отрывают от привычных мест, они умирают. Альтернативы нет. Поэтому тема выживания и сохранения культуры является одной из ведущих в литературах народов Севера.

При составлении программы ключевые имена и произведения, которые, отразив многоцветие и многообразие литератур народов России, должны дать представление о ней как о целостном эстетическом феномене.

Таким образом, имена и произведения национальных писателей, органично вошедшие в типовую программу, дают минимум тех знаний, которые необходимы учащимся для объективного представления о российском литературном процессе. В результате для ядра были отобраны следующие имена и произведения: 1. Кул Гали «Сказание о Йусуфе»; 2. Шолом-Алейхем «Тевье-молочник»; 3. Коста Хетагуров. Лирика; 4. Габдулла Тукай. Лирика; 5. Кузубай Герд. Лирика; 6. Муса Джалиль. Лирика; 7. Кайсын Кулиев. Лирика; 8. Мустай Карим «Не бросай огонь, Прометей»; 9. Давид Кугультинов. Лирика; 10. Расул Гамзатов. Лирика; 11. Юрий Рытхэу «Современные легенды». 12. Софрон Данилов. Лирика.[2]

Наша школа – районная опорная школа «Реализация НРК в общеобразовательном учебном процессе». Школа составила программы по ЛНР с 1 по 9 классы. В 10-11 классах – культура народов Якутии. При составлении программы ЛНР были учтены темы типовых программ по русской литературе. Учитель получает возможность преподавать ЛНР в том объёме и наполнении, которые соответствуют его интересам и потребностям учащихся.

В программу включены произведения писателей разных национальностей, которые затрагивают одну и ту же тему. Это сквозные темы, которые проходят в произведениях ЛНР и русской литературы. Например, при изучении творчества Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и К. Хетагурова «Фатима» сквозной темой является тема женской

судьбы; при сравнительном изучении творчества М. Гафури, Шолом Алейхема и А. Чехова сопоставления проводились попарно: на уроках родной литературы рассматривалась тема «Образ человека из народа» в повести «Бедняки» М. Гафури и «Тевье-молочник» Шолом-Алейхема, а на уроках русской литературы «Традиции Чехова в повести «Тевье-молочник»; при анализе произведений М. Шолохова «Судьба человека», Расула Гамзатова «Журавли», Мусы Джалиля «Моабитская тетрадь» сквозной темой является тема войны.

Большие воспитательные возможности заключены в литературе народов Севера. Так в рассказе С. Данилова «Двое» звучит идея необходимости взаимной поддержки и взаимопонимания людей в условиях сурового Севера. Воспитательный пафос рассказа очевиден – выжить на Севере можно лишь объединившись. Взаимовыручка и взаимопомощь выступают в рассказе как единственное условие сосуществования людей и их жизнедеятельности. Природа выступает здесь как созидающее начало, объединившее людей разных национальностей.

Вообще проблема взаимоотношения человека и природы так или иначе присутствует во многих произведениях писателей – северян. Но особенно остро эта проблема поставлена в произведениях Еремея Айпина (повесть «Я слушаю Землю»), Анны Неркаги (рассказ «Скопище») и, конечно же, в «Современных легендах» Юрия Рытхэу. В легенде Ю. Рытхэу «Когда киты уходят» идея родства всего живого на земле пронизывает это произведение. В основу её положена чукотская легенда о родстве людей и китов. Человек счастлив, утверждает автор, пока он живёт в гармонии с природой. Нарушение гармонии ведёт к необратимым последствиям. Попытка гордого и самоуверенного Армагирина опровергнуть легенду, обратилось трагедией. Слова умирающей Рэу, обращённые к нему, звучат многозначительным предупреждением тем, кто не остановил убийцу: «Если ты сегодня убил своего брата, только за то, что не был похож на тебя, то завтра...» Писатель своей легендой призывает современников к бережному отношению к природе, ибо насилие над ней современных её покорителей ведёт к вымиранию аборигенных народов с их уникальным образом жизни и неповторимой культурой. Проблема экологического воспитания, поставленная писателем, перерастает в нравственно - этическую.

Воспитания чувства уважения к другому народу начинается со знакомства с его традициями, обычаями, культурой. Лучшим источником для этого являются созданные этим народом искусство, и особенно, литература. Например, для того чтобы лучше узнать мордовский народ, учащийся может обратиться к произведениям Кузьмы Абрамова, юкагирский – Семёна Курилова, ингушский – Идриса Базоркина, ногайский – Суюна Капаева.

В классах с многонациональным составом учащихся курс литературы народов России также может оказаться полезным в воспитательном отношении. Мы стараемся поочерёдно знакомить учащихся с культурами тех народов, представители которых имеются в данном классе. «Гибкие»

программы, которые мы предлагаем, вполне позволяют делать это, варьируя имена и произведения в зависимости от национального состава класса.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Кузьмин М.К. Национальная школа России в контексте государственной образовательной и национальной политики. М., 1997, с. 3.
2. Хайруллин Р.З., Бирюкова С.К. Литература народов России: Учебник – хрестоматия для 9 – 11 классов нац.шк. «Просвещение», СПб., 1995.

Н.Б. Клементьева,  
Самарская область  
Камышлинский район

#### ОТ МОНОЛОГА К ДИАЛОГУ

В 1986 году в Переделкино родилась идея педагогики сотрудничества. Авторы (В. Караковский, Ш. Амонашвили, В. Шаталов, Б. Никитин и др.) этой новой для того времени педагогики сошлись в одном: основа бытия и мышления человека конца XX века – диалог. Необходимым элементом действительно творческого процесса образования и воспитания учащихся явился диалог, а не монолог. По этому поводу весьма интересно замечание М.М.Бахтина, который отмечал: «Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми, совместно ищущими истину, в процессе их диалогического общения»[3, 126]. Утверждение личностного подхода вместо индивидуального – вот то, что становится главным в школе. Каждый ученик – личность, которая ощущает внимание учителя лично к нему.

Постановка проблем, организация проблемных ситуаций – вот то, что было необходимо для организации диалога на уроке. И проблемное обучение в чем-то отвечало требованиям современного диалогического мышления. С. Соловейчик отмечал по этому поводу: «Должны раздаваться вопросы, на которые не знает ответа ни автор, ни учитель, никто...»[4].

Школьный диалог возник в IV веке до н.э. в классической Греции. Очевидно, что развитие диалога как метода обучения происходит до наших дней. Учебный диалог в школьной практике представлен в основном двумя видами: учитель - ученик и ученик - ученик. Долгий диалог между одним учеником и учителем в классе происходит нечасто, потому что на уроке редко встречается возможность обмениваться репликами с одним учеником. Даже если это и происходит, то с ориентацией на весь класс в целом. Если в бытовом диалоге могут участвовать два человека, то в школьном диалоге участвуют учитель и двадцать-тридцать учеников. Поэтому учитель не может рассчитывать услышать реплику-реакцию на свое высказывание от всех тридцати человек одновременно, но она все-таки «слышима» опытным учителем-диалогистом от каждого ученика, так как в данном случае реплика-реакция может быть выражена невербальными средствами (мимикой, жестами) и представлена внутренней речью.

Говоря об учебном диалоге, следует учитывать ряд организационных моментов:

- ни одна реплика такого диалога не может остаться без ответа;
- учебный диалог строго ограничен по времени;
- если ученик не активен, значит, он испытывает недостаток знаний;
- речевые характеристики учебного диалога связаны с требованием полных ответов;
- учебный диалог требует предварительной подготовки.

Осознание уроков литературы как диалога все более утверждается в современной методике преподавания литературы в школе. Тому есть несколько причин. Вот как рассуждает об этом московский учитель-словесник Л. Айзерман: «Прежде всего дело в самой сути искусства. С появлением нового персонажа (нового произведения искусства, нового актера, новой художественной эпохи) старые персонажи не уходят со сцены, не «снимаются» и не исчезают в новом персонаже, в новом действующем лице. Каждый новый персонаж выявляет, актуализирует, даже впервые формирует новые свойства и устремления в персонажах, ранее вышедших на сцену». Произведения Достоевского открывают нам новые смыслы в «Цыганах», «Моцарте и Сальери», «Пиковой даме» Пушкина; «Война и мир» заставляет по-иному звучать «Бородино» Лермонтова. Все это определяет не только отношения между сегодняшними и вчерашними авторами, книгами, героями произведений, но и отношения между сегодняшним читателем и писателем прошлых эпох, суть которых так точно выразил Маяковский - «как живой с живыми говоря».

На уроке литературы не только Чернышевский ведет диалог с Тургеневым, а Достоевский с Чернышевским, но и старшеклассники с Тургеневым, Чернышевским, Достоевским, своими одноклассниками, учителями, своим временем. Огромная беда школьного преподавания литературы в том, что оно до сих пор слишком часто стремится всех учеников привести к одному восприятию Онегина, единому отношению к Наташе Ростовой, общей для всех оценке Павла Корчагина (с особой силой это проявляется при подготовке к экзаменам, повторению «по билетам», составлении примерных типовых планов сочинений.). Однако такой подход противоречит самой сути искусства и его восприятия, которое всегда лично, индивидуально» [1, 2].

Диалогичность урока, обсуждение разных взглядов, сопоставление точек зрения, спор, дискуссия и ведут класс к более глубокому восприятию произведений, которое, всегда оставаясь личностным, все ближе и ближе приближается вместе с тем к постижению объективного смысла слова писателя. В современном динамичном мире школа уже не в состоянии дать образование на всю жизнь. На смену формуле «образование на всю жизнь» приходит формула «образование через всю жизнь». Этим и обусловлен

переход от информационного к продуктивному учению, от школы памяти к школе мысли, чувства, действия, что вовсе не означает недооценки ни знаний, ни памяти, к овладению средствами и методами самообразования, умением учиться. Беда же в том, что и сегодня нередко обучение понимается лишь как усвоение готовых знаний, умений, навыков, а эмоциональное развитие - как приобретение частичных, нередко примитивных знаний об искусстве.

К сожалению, в школе до сих пор часто о работе учителя литературы судят, прежде всего, по знаниям его учащихся. А поскольку и в вузах, даже тех, где литература профилирующий предмет, именно знания оказываются на первом месте, то и сами ученики, и их родители тоже считают усвоение знаний самым важным в изучении литературы. Естественно, никто не отрицает необходимости определенного круга знаний по литературе. Но ведь ученик, «знающий» «Ионыча», может не суметь разобраться в «Учителе словесности» того же Чехова, а «знающий» Пушкина и Блока, Есенина и Маяковского, может остаться равнодушным к поэзии. Я не говорю уже о колоссальном разрыве между художественным уровнем изучаемых в школе произведений и выбранных, предпочитаемых в кино, литературе по собственному вкусу. Вот почему путь обновления школы, уроков литературы лежит через познание и преобразование мира. Отсюда и необходимость диалогичности содержания и форм урока литературы.

С этим связан и другой аспект этой проблемы. Основной порок современной школы - ее обезличенность. Неизбежным следствием авторитарного строя школы, порожденного авторитарно-бюрократической системой, стало единообразие, единомыслие, единоначалие. А это привело к отчуждению школы от общества и национальных культур, ученика - от школы, учителя от ученика. В результате учение потеряло смысл для ученика, знания оказались внешними по отношению к его реальной жизни. Каждый учитель хорошо знает, сколь широко распространен среди учащихся двойной стандарт, когда одно они говорят и пишут об изученных в школе книгах и образах, и совершенно по-другому относятся к ним, думают и чувствуют. Вот почему так необходимо раскрепощение педагогических отношений, изменение их сути на основе взаимопонимания, доверия, сотрудничества. Вот почему так важно, чтобы учитель обрел утраченный им главный ориентир своей профессии - личность ученика. Совершенно очевидно, что принципиально другой должна быть и методическая литература. Одно дело - дать учителю материал для монолога. Другое дело - подготовить его к диалогу. Не говорю уже о том, что время в полной мере обнаружило несостоятельность методики, построенной на сведении многомерного мира литературы к однолинейным назидательным прописям и не способной ответить учителю и ученику на вопросы, поставленные сегодняшним днем. Понимание жизни и литературы во всем их многоголосии, полифонии, многоцветности, противоречивости, сложности как непрекращающегося диалога - вот что нам сейчас необходимо прежде всего.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Айзерман Л.С.//Литература в школе. – 2006. - №6. -С.28.
2. Айзерман Л.С.//Литература в школе. – 2006. - №9. -С.28.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М. 1979. - 126 с.
4. Учительская газета – 1986 – 23 сентября.

Н. А. Пайбердина,  
*Волжский*

## ДИАЛОГ НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Урок литературы – это всегда диалог, и личность учителя значит очень много для ученика.

Словесники в школе – учителя, которые несут огромную нагрузку: тетради, не читающие ученики, обязательные экзамены, будь то переводные или итоговые. Постоянно говорится о том, что сейчас интерес к произведениям русской классики у обучающихся снижается. Объясняется это и тем, в частности, что всё дальше и дальше уходит от нас и время, в котором жили и творили многие писатели – классики, и события, описываемые в их произведениях.

Но я считаю, талант учителя литературы проявляется прежде всего в умении отбора материала. Да, есть программа и программные требования. Но я думаю: лучше изучить меньше произведений, но прочитать их вместе с детьми. А ещё важно понимание, что литература – это не просто некие тексты, отражающие жизнь человека в разных условиях бытия, а искусство, в котором нет и не может быть догм. Каждый из прочитанного выносит что-то для себя, это понятно и это правильно.

Учитель - словесник, как никто другой, должен быть внимательным к слову. На уроке литературы всегда должно звучать художественное слово, я уверена, что знания нужно извлекать не из дополнительных источников, а из основного – художественного произведения. Я очень люблю работу на уроке именно в форме диалога, так как ребенок, прочитавший произведение вдумчиво, обязательно найдет в нем какую – то свою «тонкость», свою «изюминку». И если на уроках в 5 классе учитель только дает общее представление о диалогической речи, использует чтение в лицах диалогов или инсценировку простых сцен, то в среднем и старшем звене эта работа уже проводится в виде беседы по вопросам, предложенным в учебнике или учителем, беседы с использованием ранее изученного, беседы по вновь прочитанному тексту.

Наблюдая за живой диалогической речью на уроке, учитель следит и за тем, чтобы ученик не допускал ошибок, чтобы фраза несла все признаки законченного предложения.

Надо до конца использовать и диалог художественного произведения, и диалог ученический, подчеркивать важность обогащения ученических диалогов за счет художественного текста. Можно цитировать отдельные

строки, можно обратить внимание на то, как звучит авторская речь, при помощи которой вводятся реплики диалога, как можно обогатить свой рассказ за счет обращения к каким – то конкретным художественным деталям.

Я хочу рассказать о работе на уроках по творчеству А.П. Чехова. С 5 класса обучающиеся читают рассказы, сначала юмористические, затем серьезные, философские, такие как «Студент», «Ионыч», «Крыжовник», «Человек в футляре», « О любви». В старших классах мы изучаем и разбираем пьесы Чехова. Но я хочу остановиться именно на тех уроках, которые посвящены рассказам Антона Павловича.

В 5 классе при анализе рассказов «Лошадиная фамилия» и «Пересолил» мы разбираем значение художественной детали, анализируем тексты рассказа, ищем несоответствия и говорящие фамилии.

В 7 классе изучаем рассказы «Хамелеон» и «Злоумышленник». Вот фрагмент урока по рассказу «Злоумышленник»:

1. Инсценировка эпизода из рассказа двумя учащимися.

2. Беседа по вопросам:

- С чего завязывается сюжет? Как построен рассказ?

- Сколько в нем героев?

- Какое явление нашло отражение в рассказе? (использование общественного – гайки – в личных целях, что могло привести к крушению состава, называется вредительством, а в более крупных масштабах – терроризмом).

3. Рассуждения по темам, данным учащимся заранее. Работа идет по плану:

а) выдвижение тезиса,

б) подбор аргументов и доказательств,

в) вывод.

После ответов учащихся учитель обобщает сказанное учениками. И задает контрольные вопросы классу:

1) Почему рассказ назван «Злоумышленник»? (хотя герой и не осознал свою вину до конца, и у него не было злого умысла при отвинчивании гаек, но все же он сделал плохое дело, которое могло привести к гибели людей).

2) Встречаются ли Григорьевы в наше время? Приведите примеры из жизни, похожие на случай, описанный в рассказе «Злоумышленник» (отрезанные провода, ворованный у людей цветметалл и др.)

3) Какой вывод по рассказу вы сделали для себя? Что высмеивает, осуждает автор? (ответы учащихся: «Так делать нельзя, заниматься вредительством – преступление, которое должно караться законом; нельзя потворствовать таким, как Денис; нужно вовремя остановиться, понять свою вину, покаяться и нести наказание по закону»).

Слабым ученикам на эти вопросы можно предложить ответы дать письменно в виде сочинения – рефлексии.

В старших классах работа над произведениями Чехова строится уже на более глубокой основе. Например, в процессе изучения рассказа "Дама с собачкой" представления учащихся об особенностях чеховского повествования углубляются. Урок начинается с выявления первоначального восприятия текста. Старшеклассникам адресованы следующие вопросы:

1. Какое впечатление произвел на вас рассказ?
2. Почему рассказ назван "Дама с собачкой"?
3. Ожидали ли вы такую концовку произведения ?

Обсуждение вопросов, обнаруживающих эмоционально-эстетические реакции школьников, подготовило к коллективной аналитической работе над текстом. Вот примеры вопросов и заданий, нацеленных на постижение авторской позиции и особенностей поэтики чеховского рассказа:

1. Какую роль играют в рассказе подробности биографии героев? Что вы можете рассказать о жизни героев до встречи друг с другом?

2. Как вы думаете, почему описание Анны Сергеевны дается через воспринимающее сознание Гурова? Как меняется это восприятие?

3. Покажите, как меняются взгляды Гурова на свою и окружающую жизнь.

4. Каковы способы изображения внутреннего мира героев? Какую роль при этом играет внешний, вещный мир?

5. На какие художественные детали вы обратили внимание при чтении этого рассказа? Какую роль они играют в произведении?

Наблюдения над особенностями повествования в рассказе "Дама с собачкой" помогли обучающимся осмыслить роль повествователя: по сравнению с повествователем в рассказе "Учитель словесности" он перестает быть нейтральным, его позиция активна, в той или иной степени близка авторской. Вместе с тем школьники видят, что между повествователем и автором всегда есть некая дистанция. Старшеклассники выяснили, что в этом рассказе, как и в "Учителе словесности", сохраняется основной принцип чеховского повествования - изображение мира через конкретное воспринимающее сознание. На протяжении всего рассказа господствует точка зрения Гурова, что проявляется в преобладании в структуре повествования несобственно-прямой речи: лексика, интонация речи героя активно включены в слово повествователя. Даже название рассказа как будто передает гуровскую интонацию: "Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама собачкой". В ходе работы с текстом обучающиеся находили примеры характеристики героя: "Пройдет какой-нибудь месяц, и Анна Сергеевна, казалось ему, покроется в памяти туманом и только изредка будет сниться с трогательной улыбкой, как снились другие". "И уже томило сильное желание поделиться с кем-нибудь своими воспоминаниями. Но дома нельзя было говорить о своей любви, а вне дома - не с кем. Не с жильцами же в банке. И о чем говорить? Разве он любил тогда? И приходилось говорить неопределенно о любви...". "Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова, показались ему унижительными, нечистыми. Какие дикие

нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни!".

Обучающиеся самостоятельно формулируют выводы о том, что несобственно-прямая речь и внутренние монологи героя раскрывают перемены, которые произошли в сознании героя: он задумался над своей жизнью, по сути, переоценил ее: то, что вчера казалось естественным, нормальным, сейчас (когда он испытал подлинное чувство) видится ему серым, однообразно скучным. Внезапно и остро Гуров почувствовал, что "эта маленькая женщина <...> была для него его горем, радостью, единственным счастьем, какого он теперь желал для себя". Именно любовь помогла герою осознать пустоту его прежней жизни, необходимость изменить ее. Искренность чувств Гурова не вызвала сомнений у школьников. И он, и Анна Сергеевна, по мнению обучающихся, стали лучше, чище под воздействием высокого чувства, вырвавшего их из круга житейской пошлости. В ходе работы над текстом ребята доказали, что из внутренних монологов, несобственно-прямой речи Гурова постепенно исчезают цинизм, пошлость. Появляется самоанализ героя, который порой беспощаден (эпизод, когда герой видит себя в зеркале). Внимание обучающихся обращено и на авторскую интонацию в отношении героя. Они убедились, что ее оттенки разнообразны: ирония в начале рассказа, затем - нейтральность и, наконец, появившаяся теплота.

В результате проделанной работы обучающиеся убедились, что неакцентированность авторской позиции в чеховских рассказах приводит к их многовариантным прочтениям. Естественный вопрос, волнующий старшеклассников, - как сложится судьба Гурова и Анны Сергеевны. Рассматривая финалы чеховских рассказов (сильную позицию текста), учитель подчеркивает особый способ их организации - незавершенность, оборванность, недоговоренность, что было отмечено рецензентами уже первых сборников писателя.

Автор не навязывает своих представлений о жизни, мире, человеке. И в ходе обсуждения рассказа обучающиеся предполагают, что автор дарит не только своим героям, но и читателям надежду на другую, лучшую жизнь.

На этой ноте заканчивается урок, заставляющий ребят по – особому взглянуть на чеховского героя. Ведь никому не пришло в голову сказать, что Гуров – просто-напросто очередной «типичный представитель». И помогла «очеловечить» образ героя форма занятия - урок - диалог. В данном случае метод анализа совпал с особенностью функционирования художественного целого – диалогичностью процесса. О ней писал в своих трудах М.М. Бахтин: Стенограмма гуманитарного мышления – это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение текста и создаваемого обрамляющего контекста... Это встреча двух текстов – готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов» [1, 285]

В процессе взаимодействия текста рассказа «Дама с собачкой» и «обрамляющего контекста» читательских реакций и родился неподдельный

интерес обучающихся к произведению, ибо дети почувствовали себя полноправными авторами урока.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. - С. 285.
2. Нестеренко А. А. Авторское начало в эпическом произведении. - М., 1982. - С. 78.
3. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. - Л., 1987.
4. Цилевич Л. М. Повествователь в чеховском рассказе // Проблема автора в художественной литературе. - Устинов, 1985. - С. 111.
5. Чернец Л. В. "Как слово наше отзовется...". Судьбы литературных произведений. - М., 1995. - С. 19 – 20.
6. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. - М., 1986. - С. 3.

Л.И. Стрелец,  
Челябинск

### КОММУНИКАТИВНАЯ МОДЕЛЬ УРОКА ЛИТЕРАТУРЫ

Коммуникативный подход в обучении – это не новая технология, не педагогическая новация, это новая философия образования. Выбор коммуникативной стратегии сегодня – это ответ на один из глобальных вызовов нашего времени, который связан с отчуждением человека в обществе, с кризисом непонимания. На смену ироническому «пофигисту» эпохи постмодернизма пришёл человек одинокий, замыкающийся в рамках определённой субкультуры, предпочитающий существование в сети. Определяя сегодня наше общество как информационно-коммуникативное, мы являемся свидетелями коммуникативного кризиса. Может быть, основная его причина связана не с проблемой толерантности, а с утратой или сознательным неприятием определённых семиотических кодов, с неумением расшифровывать те послания, которые к нам обращены. Выступая в роли участника или наблюдателя процесса общения, всё чаще оказываешься заложником ситуации непонимания, так как отсутствует пространство неких общих смыслов, которые должны быть освоены для того, чтобы коммуникация была эффективной.

Особенно остро эта проблема обнаруживает себя в процессе преподавания литературы. Вот два анекдотичных суждения учеников о двух классических текстах: « Стихотворение А.С. Пушкина «В Сибирь» обращено к шахтёрам, которые находятся “во глубине сибирских руд”»; « Стихотворение А. Ахматовой «Сжала руки под тёмной вуалью...» о том, что лирическая героиня напоила своего возлюбленного вином и горько переживала разлуку с ним». И в первом, и во втором случае литературное произведение, послание автора адресату, дошло, было им прочитано, но не было им расшифровано. Если в первом случае процесс непонимания можно объяснить отсутствием необходимых фоновых знаний, которые могут быть восполнены за счёт историко-литературного, биографического и проч.

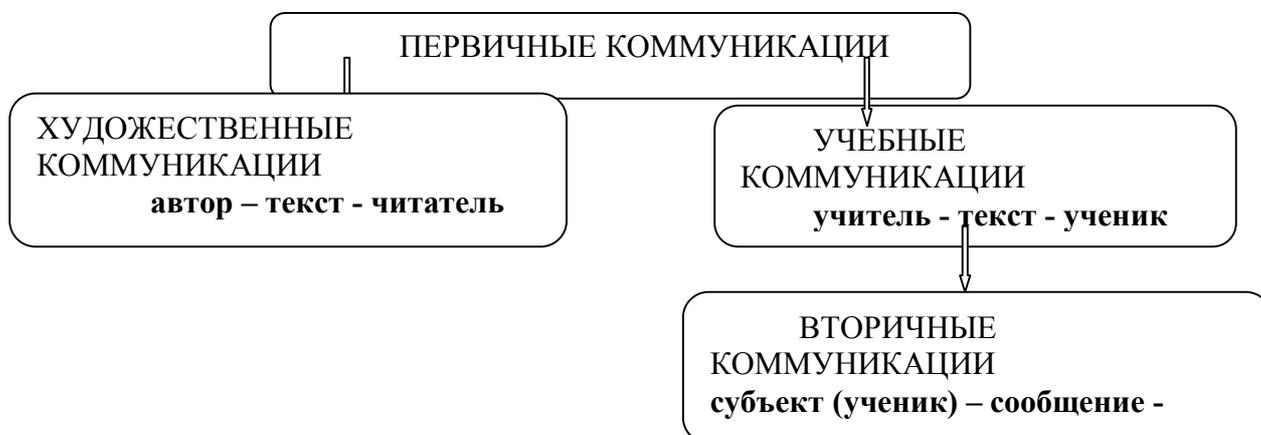
комментариев, то во втором случае мы имеем дело с неспособностью воспринимать поэтический язык, его метафорический смысл. Эти суждения – результат коммуникативных ситуаций, которые не достигли своей цели.

Неспособность понимать язык литературы приводит к невозможности литературы в качестве школьного предмета выполнять социально-коммуникативную функцию. Можно согласиться с точкой зрения К. Поливанова: «...грамотный читатель, которого должна бы в идеале готовить школа, должен уметь понимать язык каждого произведения и каждого автора как язык до определённой степени «чужой». Внимательное и вдумчивое отношение к такому «чужому» языку должно способствовать толерантности и умению понять и собеседника, и оппонента... Именно относительно единый набор произведений школьной программы... создаёт в нашем обществе некоторый универсальный «язык» - язык, на котором люди разных поколений, разного жизненного опыта и различных вкусов могут общаться, понимая друг друга. Единицами языка, на котором мы говорим, думаем, пишем, являются не только слова в их обычном понимании и устойчивые лексические обороты, но образы и идеи стихотворений Пушкина и Лермонтова, романов Достоевского и Толстого – в меньшей степени» [2].

Всё сказанное выше со всей очевидностью ставит нас перед проблемой коммуникативного подхода к преподаванию литературы, а это значит, что мы рассматриваем произведение как особого рода коммуникативное событие.

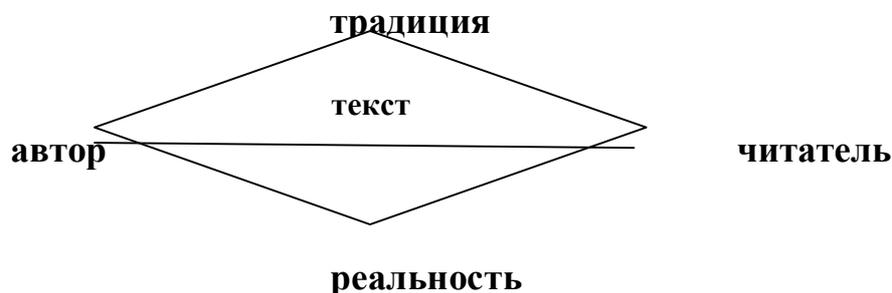
Урок литературы – это тоже коммуникативное событие, но другого уровня, оно должно учитывать дискурсивный характер художественного произведения, с которым мы работаем на уроке, специфику учебной коммуникации, в рамках которой происходит понимание произведения читателем-школьником и включать в себя вторичные коммуникации, когда в роли субъекта выступает адресат, в свою очередь отправляющий сообщение по поводу осмысленного им текста. Эти три составляющих и определяют структуру коммуникативной модели урока литературы.

### Коммуникативная модель урока литературы



Каждая из этих составляющих нуждается в конкретизации. Линейная схема «автор-текст-читатель» не отражает всей сложности художественной

коммуникации, так как не отражает связи автора и читателя с литературной (шире – культурной) традицией и реальностью. Наиболее последовательно, на наш взгляд, литературная коммуникация может быть представлена в схеме, предложенной в работе Зинченко В.Г., Зусмана В.Г., Кирнозе З.И. [1, 23].



Покажем важность связи **«автор – традиция»** и **«читатель – традиция»**. Так, обозначая жанр своего произведения, автор ориентируется на литературную традицию и обращается к читательскому опыту. Жанр оказывается тем полем, где встречаются сознание автора и читателя. Однако коммуникативные возможности этой ситуации могут быть не реализованы, если в читательской памяти отсутствуют сведения об этом жанре.

Таким образом, схема литературной коммуникации носит нелинейный характер. С другой стороны, специфика художественного текста такова, что реальное лицо (биографический автор) не может выступать в роли субъекта в отличие от политических, юридических, научных текстов. Субъектом выступает автор в его внутритекстовом, художественном воплощении, но он фиктивен. Возникает ситуация, когда фиктивный субъект оказывается реальным коммуникантом. В. И. Тюпа отмечает: «Семиотическими средствами искусства писатель помимо текста формирует и его бессмертного «Автора» как явление культуры, неизмеримо превосходящее своей значимостью биографическую фигуру... Аналогичным образом писатель создаёт и виртуальную инстанцию адресата...» [4, 81]. Постигая смысл текста, читатель вступает в коммуникативные отношения с автором в его внутритекстовом художественном воплощении. Какой тип этих отношений может выбрать читатель-школьник? Во-первых, он может стремиться соответствовать образу воображаемого читателя, но для этого он должен обладать необходимым уровнем культуры художественного восприятия. Во-вторых, он может стать участником «конфликтной игры» (Ю.М. Лотман), в ходе которой автор и читатель, стремясь к сохранению собственного своеобразия, будут пытаться воздействовать на семиотические миры друг друга. Наконец, он может по разным причинам уклониться от процесса конвергенции с автором, в этом случае акт коммуникации не состоится.

Характеризуя блок художественных коммуникаций в модели урока литературы, необходимо иметь в виду, что литературный текст – это совокупность монологов, диалогов, реплик, высказываний, принадлежащих автору-повествователю, рассказчику, героям, все они имеют своих адресатов и определённые жанровые характеристики. (Например, применительно к чеховским текстам этот аспект детально рассмотрел в своей монографии

Степанов [3]). В данном случае мы имеем дело с изображённой коммуникацией. Специфика коммуникативных отношений, представленных в художественных текстах, у каждого автора своя, а разворачивающиеся на страницах литературных произведений коммуникативные ситуации могут стать предметом самого пристального анализа на уроках литературы.

Рассмотрение учебных коммуникативных ситуаций на уроке, как правило, соотносится с анализом их речевой и прагматической составляющей, с формированием навыков речевого общения. Этот аспект имеет особое значение при формировании вторичных коммуникативных процессов, когда в роли субъекта, создающего сообщения и адресующего его аудитории, выступает ученик. В сущности, вторичный коммуникативный процесс выполняет функцию обратной связи. Типология этих сообщений и их жанровый репертуар весьма широк: от классического развёрнутого ответа на вопрос, востребованного в ситуации ЕГЭ, до литературно - творческих высказываний, от краткого комментария к презентации до защиты проекта.

Речевой аспект является чрезвычайно важным, но не единственным. Коммуникация на уроке литературы осуществляется с помощью текстов, родовая и жанровая специфика которых предопределяет методику их изучения. Заложенный на этом уровне фактор адресата определяет и учебную коммуникацию. Под учебной коммуникацией мы понимаем организацию коммуникативного события как акта взаимодействия сознаний автора, учащихся, учителя. Коммуникация – это процесс, для эффективности его протекания особое значение приобретают процессуальные характеристики, связанные с моделированием последовательности действий и созданием условий, обеспечивающих достижение его результативности. Особое значение приобретают моменты диагностики и преодоления препятствий на определённых этапах коммуникативной цепочки. Организуя данный процесс на уроке, в ситуации во многом импровизационной, учитель высвобождает его от различных влияний, искажающих коммуникацию, при этом он стремится сохранить диалогические отношения и саморегулирующие свойства системы. Это важно не только для обеспечения коммуникативной активности участников, но и для создания фонового эффекта, благодаря которому информация, полученная в рамках данного процесса, существеннее, «суггестивнее», чем при обычном ознакомлении.

Коммуникативная стратегия – это стратегия прагматическая, сориентированная на результат, на обратную связь, но это и гуманистическая стратегия, помогающая понять *Другого*, оценить роскошь человеческого общения, сформировать личность со смелым речевым поведением и жанровым мышлением, это стратегия, способствующая социализации личности.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Зинченко, В.Г., Зусман, В.Г., Кирнозе, З.И. Методы изучения литературы. Системный подход: Учебное пособие.– М.: Флинта: Наука, 2002.– 200с.

2.Поливанов, К. Школьная судьба словесности // [www.russ.ru/ist\\_sovr/sumerki/20001012\\_poliv.html](http://www.russ.ru/ist_sovr/sumerki/20001012_poliv.html)

3.Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 400с.

4.Теория литературы: Учеб. Пособие для студ. филол. фак.: В 2 т./ Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т.1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

И.В.Терпугова,  
*Нерюнгри*

### **ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИИ КАК УСЛОВИЕ ПРИОБЩЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ К КУЛЬТУРЕ И НАЦИОНАЛЬНО-ДУХОВНЫМ СОКРОВИЩАМ НАРОДОВ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВА**

В Концепции модернизации российского образования на период до 2010 года определены важнейшие задачи воспитания: «формирование у школьников гражданской ответственности и правового самосознания, духовности и культуры, инициативности, самостоятельности, толерантности, способности к успешной социализации в обществе и активной адаптации на рынке труда» [1, 21]. Безусловно, особым потенциалом в духовно-нравственном воспитании личности, развитии ее моральных качеств, гражданского сознания, коммуникативных способностей, эмоционально-ценностного отношения к окружающему миру обладает школьный курс «Литература». «Литературное образование играет особую роль в процессах формирования и воспитания личности, развитии ее морально-нравственных качеств, в приобщении к отечественной и мировой духовной культуре, содействует закреплению национальных традиций, обеспечивает преемственность поколений. Воспитательный потенциал курса литературы связан с особой возможностью формировать систему нравственных ценностей, углублять интеллектуальную, эмоционально-чувственную сферу личности, развивать социальную и культурную компетенции ученика» [2].

Одной из целей образования является также воспитание личности, знающей свою культуру и в то же время способной усваивать традиции, культуру, язык других наций. Безусловно, формирование у школьников представления о многообразии культур в России, воспитание позитивного отношения к представителям разных этнических групп невозможно без кропотливой, систематической работы по обогащению знаний школьников о культурах разных народов. Важную роль в этом процессе играет курс «Литература народов России», который может быть введен в учебный план либо как школьный компонент инвариантной части, либо как элективный курс вариативной части. Его цель - расширение кругозора обучающихся, углубление знаний о многообразии литератур народов России, их взаимосвязях, а также уникальности и неповторимости национальных

культур. Курс «Литература народов России» призван воспитывать у школьников терпимость к чужим традициям и мировоззрению, интерес к другим народам и желание понять другую культуру, включить изучение чужой культуры в диалог со своей собственной, помогает ребенку осознать себя носителем культуры того или иного народа.

В Концепции модернизации российского образования также подчеркивается, что «...общеобразовательная школа должна формировать целостную систему универсальных знаний, умений и навыков, а также самостоятельной деятельности и личной ответственности обучающихся, т. е. ключевые компетентности, определяющие современное качество образования» [1, 21]. На уроках литературы народов России ведется работа по развитию у обучающихся предметных и общеучебных умений и навыков:

- давать характеристику литературного героя, сравнительную характеристику героев, определять отношение автора к герою и выявлять способы его выражения, находить художественно-поэтические средства изображения героев и определять их роль;
- определять жанр произведения, выделять его композиционные части и определять сюжетные линии;
- находить в произведении историческую основу и художественный вымысел, определять его функцию;
- определять идею произведения и способы ее раскрытия;
- осуществлять сопоставительный анализ произведений, имеющих сюжетное, тематическое, идейное сходство, сравнивать идейно-тематическое содержание произведений разных авторов;
- определять основную проблематику художественного произведения, выделять основные события и обнаруживать их взаимосвязь;
- выделять эпизод в тексте, определять его место в системе эпизодов и роль в раскрытии характера героя или идеи произведения;
- работать с учебной статьей – биографией писателя, составлять ее план;
- создавать событийный и композиционный план произведения и т.д.

Эти уроки, безусловно, играют большую роль в развитии устной и письменной речи обучающихся, поскольку на них создаются условия для:

- развития умения кратко пересказывать содержание учебной статьи на основе плана,
- развития навыков построения монологического высказывания по проблеме, словесного рисования, письменной речи (ответ на вопрос аналитического характера, сочинение, изложение),
- совершенствования навыков выразительного чтения, художественного рассказывания, краткого, выборочного и подробного пересказа, чтения по ролям,
- обогащения словарного запаса обучающихся.

Содержание программы учитывает возрастную специфику обучающихся 5-8 классов, перспективы развития их личности и широкий спектр их интересов. Она построена на проблемно-тематической основе и логика ее построения основывается на программе Г.И.Беленького. Преподавание осуществляется на основе учебников: Хайруллин Р.З, Бирюкова С.К. Литература народов России: Учебник-хрестоматия для уч-ся 5-6, 7-8, 9 кл. -СПб.: отделение издательства «Просвещение», 2000.

В каждом классе материал представлен (как и в программе Г.И.Беленького) от древней литературы до современной. Например: в 5 классе вслед за изучением устного народного творчества следует изучение мотивов фольклора в литературе, в 6 классе за героическим эпосом следует раздел «Исторические предания и легенды в обработке писателей и поэтов разных народов, в 8 классе сначала изучаются произведения древней литературы, а затем литературы VIII – начала XX вв.

Следует сказать и о преемственности тем. Сквозными являются: «Тема природы в произведениях поэтов и писателей разных народов», «Тема экологии», «Тема становления личности». Кроме того, с творчеством некоторых писателей и поэтов обучающиеся встречаются как в 5, так и в 6-8 классах. Причем произведения выбираются с учетом возрастных особенностей детей, идейного содержания и уровня доступности.

Программа предусматривает возможность для творчества учителя и интересов конкретного класса. Учитель сам определяет количество часов, необходимых для изучения той или иной темы. При этом 20 % учебного времени он может использовать по своему усмотрению: отбирать других авторов, другие произведения, опускать некоторые вопросы и дополнительно включать другие в зависимости от уровня подготовки класса и других условий, не нарушая при этом логики изучения курса.

Содержание программы:

### **5 класс:**

**Введение.** Россия – многонациональное государство. 1 ч..

**Фольклор народов России.** 8ч.: Загадки разных народов. Пословицы разных народов.

Волшебные, бытовые и сказки о животных разных народов. Якутские сказки. Сказки народов крайнего Севера (юкагирские, эвенские, эвенкийские, чукотские). Бурятские сказки. Татарские и башкирские сказки. Сказки народов Кавказа (осетинские, аварские, дагестанские, адыгейские и т.д.).

**Мифы народов России.** 3ч.: Мифы, легенды и предания народов России (якутов, эвенков, бурятов, народов Крайнего Севера, народов Кавказа).

**Литературные сказки.** 9ч.: Элляй. «Чурумчууку» (якут.). Суорон Омоллоон. «Удюргай Батыр» (якут.). Габдула Тукай. «Шурале» (тат.). Иван Шесталов. «Когда качало меня сердце» (манс.). Олег Четкарев. «Сын Огня и Сын Ночи» (удмурт.). Педер Хузангай. «Лунянка» (чув.).

**Тема природы в произведениях поэтов и писателей разных народов.** 9ч.: Поэты народов Крайнего Севера и Якутии о родной природе

(С. Данилов, Л. Попов, А. Михайлов, А. Кымытваль – чук., Н. Курилов – юкаг., А. Немтушкин, Д. Апросимов, Н. Калитин – эвенкийск., В. Лебедев, А. Кривошапкин, В. Аркук-эвенск.) Нерюнгринские поэты о родной природе. И. Федосеев «Кустук». Цырен Шагжин (бурят.). Рассказ «Пятнистый олененок».

Багауждин Зязиков (ингуш.). Рассказ «Марац». Кирей Мэргэн (башк.). Главы из повести «Тайна Караидели». Василий Баталов (коми). Отрывки из цикла «Край мой любимый». Поэты разных народов о родной природе (Коста Хетагуров (осет.), Р. Гамзатов (авар.), Перец Маркиш (евр.) Педер Хузанкай (чуваш.), Максим Геттуев (балкар.).

**Жизнь твоих сверстников.** 4ч.: И. Федосеев. Рассказ «У костра». Степан Сарыг-оол (тувин. писатель). Рассказ «Огненные телеги». Алим Кешоков (кабардино-балкарский поэт и писатель). Отрывок из повести «Живое седло».

**Итоговый урок.** 1ч.

**6 класс:**

**Введение.** Для чего нужно знать литературу народов России 1ч..

**Устное народное творчество.** 9ч.: Башкирский героический эпос «Урал – Батыр». Бурятский героический эпос «Гэсэр». Калмыцкий героический эпос «Джангар». Героический эпос народов Кавказа. «Нарты». Олонхо – героический эпос якутов. «Нюргун Боотур Стремительный». Карело-финский героический эпос «Калевала».

**Исторические предания и легенды в обработке писателей и поэтов разных народов.** 4 ч.: С. Данилов. «Манчары». Дм. Апросимов. «Кюндели-Куо». Ю. Рытхейу. «Первый хлеб».

**Тема детства.** 9ч.: Шолом - Алейхем. «Мальчик Мотл». Павел Кучияк (алтайский писатель). «Адыок» (отрывок из романа). Н. Тарабукин (эвенкийский писатель). Повесть «Мое детство» (отрывки). Кайсын Кулиев (балкар.). Исак Машбаш (адыг.) Стихотворения. Мустай Карим (башк.). Отрывок из повести «Таганок». Тевье Ген (евр.) Рассказ «Ледоход». Цокто Номтоев (бурят.) Рассказ «Сын табунщика».

**Тема защиты природы.** 10 ч.: Стихотворения бурятских, татарских поэтов, поэтов Кавказа о родной природе. Н. А. Габышев. «Олень пропал». Г. Курилов. Рассказы. Еремей Айпин (хант.). Отрывок из повести «Я слушаю Землю». Олег Саган-оол (тувин.). Отрывок из повести «Родные люди». Бося Сангаджиева (калм.). Рассказ «Ночью в степи». Халимат Байрамукова (карач.). Отрывок из повести «Вечные всадники».

**Итоговый урок.** 1ч.

**7 класс:**

**Введение.** Роды и виды (жанры) литературы. 1ч.

**Фольклорные мотивы в произведениях писателей и поэтов разных народов.** 6 ч.: Галина Кэптукэ (эвенкийск.). «Рассказы Чэриктэ». Василий Лебедев (эвекск.). Поэма «Память». Стихотворения. Каллистрат Хаков (коми). Отрывок из поэмы Биармия».

**Писатели о прошлом своей Родины.** 7ч.: Серафим Попов (коми). «Сказание о покорителях Сибири». Стихи Моисея Ефимова (якут. ) «Ветры веков», «Семен Дежнев», «Золотые волны», «Хомус». Михаил Брыжинский (морд.). Отрывок из повести «Ради братьев своих». Ким Васин (марийс.) Рассказ «Джигит с берегов Таныпа». Михаил Коновалов (удмурт.). Отрывок из романа «Гаян». Андрей Кривошапкин (эвенс. ) Стихотворения «Мой друг», «Раздумья у Джугрджура». Коста Хетагуров (осет.). Рассказ «Охота на туров».

**Тема Родины и родной природы в стихотворениях поэтов разных народов.** 9ч.: Виктор Кеулькут (чукот.), Николай Курилов (юкаг.), Расул Гамзатов (аварск.), Салават Юлаев (башк.): «Родная страна», «Битва», Давид Кугультинов (калмыц.): «Ушла зима...», «Как ты прекрасна, степь моя, в апреле!...», Владимир Брендоев (карельс.): «О северный край мой...», Борис Укачин (алтайс.) «Молитва у кедра». Габдулла Тукай (татар.): «Осень», «Пара лошадей», «Праздник в детстве», «Жизнь любви...», «Пушкину».

**Тема становления личности в литературе.** 8ч.: Андрей Кривошапкин (эвенс.). Рассказы из книги «Сын Чиктикана»: «Мой олененок», «Глаза оленя», «Три медали». Утыз – Имэни (татар.). «О дружбе», «Как стать благовоспитанным?», «Что значит быть ученым?». Мифтахетдин Акмулла (татар, башк.). «Дружба», «Нуржану (Поучения)», «Совет». Тэки Одулок (юкаг.). Отрывки из повести «Жизнь Имтеургина Старшего». Шолом – Алейхем (евр.). Рассказ «Часы».

**Итоговый урок.** 1ч.

### **8 класс:**

**Введение.** Отражение жизни в искусстве. Литература народов России и другие виды искусства. 1ч.

**Устное народное творчество.** 3ч.: Малые жанры фольклора (загадки, пословицы, поговорки). Сказки разных народов. Народные песни.

**Древняя литература.** 4ч.: Мухаммедьяр (татар.). «Судьба девушки», «О доброте», «Лучи души», «Справедливость и язык». Мавля Колый (тюрк.). «О земледелии», «О бродягах», «О любви», «О родне». Кул Гали (тюрк.). «Сказание о Юсуфе».

**Литература XVIII – начала XX века.** 10ч.: Салават Юлаев (башк.). «Зюлейха». Етим Эммин (лезг.). «Я видел подобную гурии», «Если спросят друзья», «Голубка», «О счастливая». Султан Хан-Гирей (адыг.). Черкесские предания». Коста Хетагуров (осет.). «Фатима». Бадма Боваев (калм.). Отрывок из поэмы «Услаждение слуха». Шолом – Алейхем (евр.). «Счастье привалило». Алексей Кулаковский (якут.) «Благословение по-старинному».

Платон Ойунский (якут.). Отрывок из повести-легенды «Кудангса Великий». Галимджан Ибрагимов (татар.). Рассказ «Дети природы». Габдулла Тукай (тат.). «Вспоминаю», «Книга», «Моя звезда». «Иду своим путем».

**Литература XX века.** 9ч.: Мусса Джалиль (тат.). Стихотворения из «Моабитской тетради». Эфенди Капиев (лакс.) . «Фронтальные записи». Перец Маркиш (евр.). «Бабий Яр», Валентин Колумб (марийс.). «Доброта». Образ

матери в стихотворениях поэтов разных народов: Джемалдин Яндиев (ингуш.), Расул Гамзатов (авар.), Ялмари Виртанен (карел.). Семен Курилов (юкаг.). «Ханидо и Халерха». Владимир Санги (нивх.). «Первый выстрел».

Андрей Кривошапкин (эвенс.). «Уямканы идут на север».

**Итоговый урок.** 1ч.

**Подведение итогов изучения предмета.** 1ч.

Введение предмета «Литература народов России» позволяет существенно повысить уровень литературного развития обучающихся, активизировать их интерес к культуре и литературе народов, принадлежащих к одной этнокультурной общности, показать взаимосвязанность и взаимообусловленность развития народов, их культур, что дает обучающимся возможность постижения русской литературы на качественно новом уровне, помогает формировать у школьников толерантное отношение к представителям разных народов. Кроме того, являясь одной из составляющих частей литературного образования, данный курс играет важную роль в процессе становления духовного мира ребенка, создания условий для формирования внутренней потребности личности в непрерывном самосовершенствовании, в раскрытии, реализации и развитии своих творческих возможностей, а также способствует адаптации и развитию личности в условиях мультикультурной среды.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Концепция модернизации российского образования на период до 2010 года // Вестник образования. – 2002. - № 6. – С. 21.
2. Методическое письмо "О преподавании учебного предмета "Литература" в условиях введения федерального компонента государственного стандарта общего образования // Диск «Новые стандарты общего образования» (компакт-диск) – издательство «Учитель», 2007.

### РАЗДЕЛ III. ФАНТАСТИКА И СОВРЕМЕННОЕ МИФОТВОРЧЕСТВО

Я.О. Бобина,  
*Курган*

#### АНАЛИЗ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В РОМАНЕ ДЖ.К. РОУЛИНГ «ГАРРИ ПОТТЕР И ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ»

Джоанна Мюррей Роулинг (псевдоним: Джоан Кэтлин Роулинг) родилась 31 июля 1965 в Чиппинг-Содбери, графство Глостершир, Англия (недалеко от Бристоля). В 1993 году вместе с дочерью Джессикой, Джоан обосновывается в Эдинбурге, где начинает писать «Гарри Поттера» (в кафе «Николсонс», неподалеку от дома). Долгое время ее не хотят печатать, наконец «Гарри Поттер и Философский Камень» продан издательству «Блумсбери» (Великобритания) за 4000\$ США.

«Гарри Поттер и философский камень» вышел в июне 1997 года и стал сенсацией — роман начинающей и никому не известной писательницы был признан в Великобритании лучшей детской книгой года.

«Гарри Поттер» вызвал бурную реакцию у публики, причем как положительную, так и отрицательную. То и дело в газетах появлялись статьи критиков, психологов, старавшихся объяснить популярность книги. Приверженцы христианства обвиняли автора в язычестве, распространении инструкций по колдовству. Однако чаша с положительными отзывами все-таки перевешивает. В наши не легкие дни люди испытывают кризис чуда. Им не хватает этой волшебной страны мечты. Именно поэтому «Гарри Поттер» стал популярным не только среди детей, но и среди взрослой аудитории. Появилось большое количество научных работ посвященных книгам Джоан Роулинг. Появились курсовые работы посвященные творчеству Роулинг, проходили симпозиумы и научно-практические конференции.

Особый интерес также вызывают отсылки к мифам и сказания народов мира, а так же выбор имен героев. Многие имена созданы автором, чтобы предать героям дополнительные черты, вложить в них дополнительную информацию. Извлечением этой скрытой информации занимается наука ономастика.

Ономастика (от греч. *onomastikós* - относящийся к наименованию, *ὄνομα* - имя, название), 1) раздел языкознания, изучающий собственные имена, историю их возникновения и преобразования в результате длительного употребления в языке-источнике или в связи с заимствованием в др. языки.

Имя собственное является объектом изучения многих исследователей русской и зарубежной лингвистики XX столетия (А.В. Суперанская, В.Н. Топоров, В.Д. Бондалетов, Н.И. Толстой и др.), причем особый интерес представляет проблема специфики имен собственных в художественном тексте.

Созданная нами, картотека имен собственных включает 146 единицы и 5044 употреблений.

Все имена собственные мы условно разделили на две большие группы:

- 1) Географические названия;
- 2) Названия живых существ.

При этом географические, в свою очередь, делятся на: реальные, вымышленные и юридические (последние мы подразделяем на магические и человеческие).

- Реальные (единиц 14; употреблений 53)

- *Mr. and Mrs. Dursley, of number four, Privet Drive, were proud to say that they were perfectly normal, thank you very much.*

- Мистер и миссис Дурсль проживали в доме номер четыре по Тисовой улице и всегда с гордостью заявляли, что они, слава богу, абсолютно нормальные люди.

- *Viewers as far apart as Kent, Yorkshire, and Dundee have been phoning in to tell me that instead of the rain I promised yesterday, they've had a downpour of shooting stars!*

- Наши зрители из таких далеких уголков Англии, как Кент, Йоркшир и Данди, звонили мне, чтобы сообщить, что вместо дождя, который я пообещал вчера вечером, у них был настоящий звездопад!

- юридические (которые можно так же подразделить на человеческие (3;17)и магические(4;115))

- *Dudley had been accepted at Uncle Vernon's old private school, Smeltings.*

- Дадли перевели в частную школу, где когда-то учился дядя Вернон, - в «Вонингс».

- *Harry, on the other hand, was going to Stonewall High, the local public school.*

- А Гарри отдали в самую обычную общеобразовательную школу, в «Хай Камеронс».

- *Gringotts is the safest place in the world for anything you want to keep safe.*

- Поэтому если хочешь что-то спрятать, то надежнее «Гринготтса» места нет.

- *The late afternoon sun hung low in the sky as Harry and Hagrid made their way back down Diagon Alley, back through the wall, back through the Leaky Cauldron, now empty.*

- Была уже вторая половина дня, и солнце опускалось все ниже, когда они с хагридом прошли обратно сквозь Косой переулок, потом сквозь стену и вошли в «Дырявый котел», в котором уже не было ни единого посетителя.

- вымышленные (3;13)

- *"What they're saying," she pressed on, "is that last night Voldemort turned up in Godric's Hollow».*

- Говорят, - настойчиво продолжила профессор МакГонагалл, - говорят, что прошлой ночью Волан-де-Морт появился в Годриковой Впадине.

- *Hagrid lived in a small wooden house on the edge of the forbidden forest.*

- Он жил в маленьком деревянном домике на опушке Запретного леса.

Итак, названия географических объектов использованы Роулинг в романе, для того, чтобы погрузить мир волшебства и магии в реальный мир. Совершенно не случайно в тексте писательницы наибольшее количество именно географических наименований - названий английских городов, областей и улиц. Это позволяет включить волшебное в контекст реального времени и показать существование чуда в современности. Увидеть существование двух параллельных реальностей.

Названия живых существ имеют несколько более сложную классификацию, мы выделили: имена людей, магов, призраков и животных (реальных и мифологических).

- Имена людей (9; 454)

- *Mister Dursley was sure there were lots of people called Potter who had a son called Harry.*

- Мистер Дурсль легко убедил себя в том, что в Англии живет множество семей, носящих фамилию Поттер и имеющих сына по имени Гарри.

- *His Aunt Petunia was awake and it was her shrill voice that made the first noise of the day.*

- Тетя Петунья уже проснулась и подходила к его двери, и через мгновение утреннюю тишину прорезал ее пронзительный визгливый голос.

- Имена магов (96; 4153)

- *Snape didn't dislike Harry -- he hated him.*

- Профессор Снегг не просто невзлюбил Гарри, он его возненавидел.

- *He tried not to look at Malfoy, Crabbe, and Goyle, who were shaking with laughter.*

- И старался не смотреть на Малфоя, Крэбба и Гойла, которые сотрясались от беззвучного смеха.

- Имена призраков (6; 54)

- *"I know who you are!" said Ron suddenly. "My brothers told me about you -- you're Nearly Headless Nick!"*

- Я знаю кто ты! – внезапно выпалил Рон. – Мои братья рассказывали о тебе – ты Почти Безголовый Ник!

- *The Bloody Baron's becoming almost unbearable -- he's the Slytherin ghost.*

- Кровавый барон – это привидение подвалов Слизерина – стал почти невыносим.

- Имена животных

Последнее мы подразделили на:

- Имена реальных животных (5; 69)

- *As for that cat, Mrs. Norris, I'd like to introduce her to Fang sometime.*

- А эта кошка его, миссис Норрис... ух, хотел бы я познакомить ее с Клыком.

- *He had decided to call her Hedwig, a name he had found in A History of Magic.*

- Гарри решил назвать ее Букля, это имя он нашел в «Истории магии».

- Имена мифологических животных (6; 116)

- *Ronan didn't answer immediately.*

- Ронан медлил с ответом.

- *"My name is Firenze," he added, as he lowered himself on to his front legs so that Harry could clamber onto his back.*

- Кстати меня зовут Флоренц. Кентавр опустил на передние ноги, чтобы Гарри смог вскарабкаться на его спину.

Таким образом, в группу наименований живых существ наиболее активно входят имена магов. И это не случайно, так как Роулинг пытается воссоздать магический мир, и эти имена служат ей, чем-то вроде красок для его изображения.

А сейчас, нам хотелось бы подробнее остановиться на некоторых мифологических животных, о которых упоминается в сказаниях разных народов мира.

Кентавры - в греческой мифологии дикие существа, полулюди, полукони, обитающие в горах и лесных чащах. Согласно мифу отцом первых кентавров был фессалийский царь Иксион, который был влюблен в Геру, жену Зевса. Зевс наделил тучу обликом Геры, и от их союза с Иксионом произошли кентавры.

После победы Геракла над кентаврами они были вытеснены из Фессалии, где обитали изначально, и расселились по всей Греции. Образ кентавра трактовался греческими мифами неоднозначно. Одни из них были воспитателями героев, другие были, наоборот, враждебны к людям (причем последних было большинство). Кентавры не являлись бессмертными, кроме одного — Хирона, сына Кроноса и нимфы Филиры. Согласно греческим мифам именно Хирон обучал греков искусству врачевания (непосредственно учил самого Асклепия — бога врачевания у древних греков), в отличие от других кентавров был благожелателен и мудр; Хирон лично воспитал Тесея, Ясона, Ахилла и Диоскуров. Но в целом кентаврам присущ дикий, необузданный нрав и враждебное отношение к людям.

У Роулинг кентавры являются непосредственными обитателями Запретного леса (согласно древнегреческим мифам, кентаврам свойственно обитать не только в горах, но и в лесах). Три представителя этого вида — Ронан (англ. оригинал Ronan, скорее всего от gondo — по кругу, намек на то, что он никогда не скажет ничего прямо, будет крутить вокруг да около), Бэйн (англ. оригинал Bane, от bane — отравы, проклятие, само имя несет в себе отрицательную смысловую нагрузку) и Флоренц (англ. оригинал Firenze, от fire — огонь, таким образом, имя можно перевести как «Огненный» — единственный из всех кентавров, помогающий Гарри Поттеру). Таким

образом, у Роулинг четко прослеживается связь с древнегреческими традициями — большинство кентавров враждебно (Бэйн), в лучшем случае равнодушно (Ронан) настроены к людям, один из них людям помогает (Флоренц). Соответственно, можно сказать, что Флоренц является «духовным сыном» Хирона, а Ронан и Бэйн — типичные представители племени кентавров. Кроме того Роулинг наделяет своих кентавров особым даром предсказания. Они читают будущее по расположению звезд и планет. В своей речи кентавры часто упоминают планету Марс, когда не хотят отвечать на поставленный вопрос. Хагрид говорит о них: "Never," said Hagrid irritably, "try an' get a straight answer out of a centaur. Ruddy stargazers. Not interested in anythin' closer'n the moon." «Ну никогда кентавры эти напрямую ничего не ответят. Звездочеты проклятые! Если что поближе луны находится, это им неинтересно уже»

В заключении нам хотелось бы сказать, что роман Роулинг интересен в лингвистическом исследовании, он многогранен, о чем свидетельствует собранная нами картотека имен собственных. Наиболее часто они служат географическими названиями, именами магов, людей, призраков и животных. Все это создает художественную картину мира произведения, позволяет выделить способы совмещения в нем реального и волшебного. Именно имена собственные структурируют персонажей романа, а географические наименования участвуют в создании пространственного фона текста.

А. М. Гончаренко,  
*Белгород*

## **КАТЕГОРИЯ “МИСТИЧЕСКОГО” В ТВОРЧЕСТВЕ НОВЫХ ЖУРНАЛИСТОВ**

Новый Журнализм или Новая Журналистика – это направление в американской журналистике, характеризующееся глубокой проработкой информации при использовании беллетристических техник. Его разновидностью является гонзо-журналистика, наиболее полно отображенная в творчестве Х. С. Томпсона.

Следует отметить, что угол зрения исследователей на Новый Журнализм не схож. Так современники склонны относить “Новый Журнализм” к журналистике, тогда как нынешние ученые причисляют его исключительно к литературе.

Временные рамки объекта довольно обширны, так как охватывают период с 60-х годов 20 века до века 21. Этап активации Новой Журналистики определяется влиянием субкультуры битников на ее адептов. Были выявлены наиболее стабильные характеристики материалов: радикализм; экспрессия; критицизм; бессюжетность; шокирующая лексика; самопознание и саморазоблачение; эстетизация употребления наркотических веществ; интерес к теме смерти. В свою очередь, признание Нового Журнализма обусловлено заимствованием из среды хиппи таких параметров:

аполитичного юмора; отсутствия табу на объем и тематику; патриотизма; меланхолии; инфантилизма.

Результаты симбиоза представлены мистической образностью следующих произведений: “Ослепление” Т. Капоте; “Армии Ночи” Н. Мейлера; “Последний американский герой”, “Тайный порок”, “Воскресная разновидность любви” и “Женщина, у которой есть всё” Т. Вулфа; “Электричество”, “Первый визит Мескалито”, “Проклятие Гавайев”, “Я знал невесту во времена, когда она любила рок-н-ролл” Х. С. Томпсона.

Согласившись с мнением О. С. Базылева, предполагаем, что мир журналистского произведения “обладает теми же параметрами и категориями, что и мир реальный – пространством, временем, психологической и нравственной средой” [1, 95], при этом являясь не обособленной системой, а “результатом взаимоотношений внутреннего мира автора и реальности” [1, 95].

Поскольку стиль “гонзо” отнесен нами к этнометодологическому течению, то “ситуация как таковая существует лишь в той мере, в какой она понята” [7, 90].

Остановимся подробнее на 3 текстах: “Электропрохладительный кислотный тест” (1968) Тома Вулфа, “Страх и отвращение в Лас-Вегасе” Хантера С. Томпсона и “Мистер Джонс” Трумена Капоте.

Журналистский роман Т. Вулфа показан тремя планами: хронологический прием “сцена за сценой” [3, 56], выстроенный на вторичных источниках; главы, представленные репортажами, где автор - очевидец событий; части произведения, описывающие эксперименты с психотропными субстанциями и эффекты от оных. Интересна техника обращения к базовому ненаркотическому опыту читателя для интерпретации путешествия как способа познания и самопостижения. В большей степени показательна глава “Война снов”, где описано влияние гештальтпсихологии не столько на персонажей, сколько на Новых Журналистов. Так труд приближенных к К. Кизи над фильмом выявляет категорию “киноподобия” среди лидеров мнений 60-х. Здесь же проявляется мотив “избранности” через религиозный контекст, характерный для самопрезентации Новожурналистов в тексте. Культура перформанса и использования НЛП преподносятся сквозь призму 2 техник: “расшифровка” работы над книгой; “4 А” шизофрении. В главе “Невысказанная вещь” Вулф иллюстрирует восприятие LSD - заболеванием “синестезия”. В тексте возникает понятие “интерсубъективности” [4, 111], которое является ключевым в раскрытии взаимоотношений Кена Кизи с “Веселыми Проказниками” и окружающим миром.

В 1971 году опубликована главная работа в карьере Хантера С. Томпсона - “Страх и отвращение в Лас-Вегасе”. Книга обладает стандартной мифологической символикой, отображенной в числах, цвете, именах. Два героя отправляются через пустыню, чтобы разыскать “Американскую мечту”, где приобретают следующие черты: трикстер английской традиции или “пророк-образец” по М. Веберу. Отмечены эпизоды инициализации

посредством употребления наркотических веществ, которые сменяются одержимостью, в какой “Доктор Гонзо” и “Рауль Дьюк” разыскивают предмет фетишизации. Так же присутствуют “карнавальные” моменты, где персонажи исполняют множество ролей: наркоманы, элита, аферисты. Герой-журналист нарушает общественные запреты, но он не классический антигерой. В произведение нет ни единого положительного персонажа - каждый из них уже пересек символическую черту пустыни, за которой начинается “иная” среда с подобающими законами. В них олицетворение не только пороков времени, но и ошибок различных версий протеста. С одной стороны, идеалы 60-х реализованы (война закончилась, наладились отношения между субкультурами, ослаблена диктатура США в международной геополитике), но с другой – интеллектуальная элита растворилась в новой системе общества, подменившей надежды наркотического бума и саму мечту о “свободе”. То есть одна социальная модель одержала победу над другой. Результатом стало “пространство мертвых дорог” [2, 119] У. С. Берроуза, которые ведут в Лас-Вегас – место зарождения другой реальности. Там журналист и адвокат обнаруживают “Клуб Психиатров” - пепелище старой “американской мечты” на бульваре “Paradise” в самом сердце оазиса. Томпсон видит выход из “одиночества в толпе” в сопротивлении как самоцели.

Опубликованный в “Esquire” за 1975 год материал Трумена Капоте о “Мистере Джонсе”, показывает угол зрения Новых Журналистов на “фантастические” явления. Как профессионалы, они не игнорируют непопулярные для официальных СМИ темы, но и не стремятся привнести в тексты драматизм публицистики. Здесь вновь появляются несколько образов, специфичных для Нового Журнализма: “павлин”, “отель”, “костюм”. Их интерпретация неразрывно связана с американской романной традицией 60-х годов 20 века. Тем не менее, Новые Журналисты циклично воспроизводили представление о цивилизации грандиозного обмана, который существует, прежде всего, как словесная реальность. Они вели изучение действительности, разоблачали язык и его клише, продуцирующие и закрепляющие дезинформацию феномена Американской Мечты. Отсюда их намеренный лингвистический иррационализм и цинизм.

В работах Новожурналистов 21 века аспект “мистического” выявлен не был, что говорит о стремлении к традициям реализма, где “точность превращается в стилему, становится демонстративной” [6, 7].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Базылев О. С. Художественный мир произведения как метод самовыражения автора // Вестник ЧГАКИ. - 2007. - N 2. - С. 92-96.
2. Берроуз, У. С. Пространство мертвых дорог. - М.: Издательство “Ультра.Культура”, 2004. - 400 с.
3. Вулф, Т. Новая Журналистика и Антология Новой Журналистики. - СПб.: Амфора, 2008. – 574 с.

4. Вулф, Т. Электропрохладительный кислотный тест. - СПб.: Амфора, 2006. - 422 с.
5. Капоте, Т. Музыка для хамелеона. – СПб.: Издательский дом “Азбука Классика”, 2007. - 352 с.
6. Липатова, Е. Г. Об аутентичности средств массовой информации // Вестник ОГУ. - 2004. - N 1. - С. 4-8.
7. Пископпель, А. А. Концепт культуры в контексте теорий постиндустриализма и неоглобализма // Ежегодник “Этнометодология”. - 2008. - N 10. - С. 87-98.
8. Томпсон, Х. С. Страх и отвращение в Лас-Вегасе. - М.: ООО “Издательство АСТ”, 2003. - 327 с.

С.В. Горностаев  
Волгоград

### **КРАТКИЙ СПРАВОЧНИК ОХОТНИКА ЗА НЕЧИСТЬЮ ИЛИ РАЗМЫШЛЕНИЕ НАД БЕСТИАРИЕМ А.САПКОВСКОГО**

С древнейших времен люди сталкивались с разнообразными и невиданными существами. Одни были агрессивны, другие – трусливы; некоторые – съедобны, часть же, напротив, не отказывалась закусить людьми. Количество тварей земных, водных и воздушных всё росло и росло, и обычный человек уже не мог запомнить все типы и виды. Однако Homo sapiens всегда отличался не только наличием интеллекта, но и смекалкой. Так родился один из величайших трактатов – бестиарий.

Бестиарий (от лат. bestia, «зверь») представлял собой своеобразный справочник по всевозможным тварям, как реально существующим, так и рожденным фантазией человека. Первый такой трактат появился в четвертом веке в Александрии. Назывался он «Натуралист» и впоследствии стал вдохновлял авторов всех последующих бестиариев. Со временем книги этого жанра стали весьма популярны в средневековой Европе. Помимо текста бестиарий включал в себя также и изображения животных, птиц, рыб и фантастических существ.

Но давайте отодвинем скучноватых петухов, волков и карасей на задний план и перейдем к более насущной проблеме: откуда же в бестиарии появились такие существа как гидры, драконы, василиски и химеры? Неужели это просто разыгравшееся воображение, хмельная голова да буйная фантазия, проявившая себя так некстати в два часа ночи? Безусловно, столь обыденные факторы также играют свою роль, но далеко не главную. Для решения этой проблемы можно, с одной стороны, перерыть все древние свитки и рукописи, а с другой – немножечко пофантазировать и взглянуть на мир глазами средневекового человека.

Темные века, строгая церковь, сующая свой нос во все сферы жизни общества, непоколебимая вера в Господа, но в тоже время столь же стойкая вера и в магию. И тут же встает вопрос: как быть авторам бестиариев? Отправляться на костёр за свою фантазию, именуемой ересью мало кто

хотел. Тогда было придумано простое и гениальное решение. Позволю себе процитировать отрывок из статьи уважаемого Анджея Сапковского: *«Каждое животное, безразлично насекомое ли, птица или рыба, существующее в природе или мифическое, должно было сочетаться с одним из четырех архетипов: Христом, Сатаной, Церковью или Человеком»* [1, 1148]. Вроде бы всё понятно, однако, если провести аналогию, тема становится куда более интересной. Вера в четыре первоэлемента: Вода, Огонь, Земля, Воздух – вот вам и магическая аналогия в противовес церковной. Каждую из существующих тварей можно отнести к одному из элементов, пожалуй, только огню мало кто из созданий соответствует. Но что будет, если скомбинировать два, три, а то и все четыре элемента в одном животном? И при этом добавить ему гигантский размер... Дракон [1, 1180-1182] пожалуй, один из самых ярких примеров: гигантская ящерица (земля), способная летать (воздух) и поливающая огнем прямо изо рта.

Но встречается не только скрещивание, но и удваивание, а то и утроение, так сказать, силы элемента. Василиск [1, 1151] – ящерица, способная взглядом обращать в камень (земля + земля).

Также человек, то ли из зависти, то ли из глупости, не обошёл вниманием и себя и начал соединять различные элементы в своём брэнном теле. Так появились гарпии (человек + воздух) и русалки (человек + вода). Один любопытный факт: почему-то подавляющее большинство сих тварей обладают довольно скверным характером и не несут ничего хорошего роду людскому. Вот несколько выдержек из «Бестиария» Анджея Сапковского: *«Гарпия - весьма отвратная скотина полуптица-полубаба»* (Рукопись, найденная в драконьей пещере)» [1, 1152]. *«Характеры у русалок бывают крайне различными - от пугливых, невинных и неопасных твореньиц, плещущихся в речке и трогательно напевающих милые песенки, до таких, которые безжалостно затягивают в воду и топят»* (Создания света, мрака, полумрака и тьмы) [1, 1204-1205]. А как на счет комбинации столь же древних элементов, как смерть и жизнь? Тут уж фантазия разгулялась хорошенько и наплодила не просто живого мертвеца, а целую свору всевозможной нечисти, начиная со скелетов и заканчивая бруксами, вурдалаками и стрыгами [1, 1167, 1208].

Инквизиция давно канула в Лету, и обязательный закон о четырёх архетипах вместе с ней. Теперь творцов ничто не ограничивает, и в современной фантастике при создании существ активно используются другие элементы, такие, как: камень, кровь, металл, дерево. С их помощью появляются бесчисленные комбинации самых разнообразных и немислимых тварей. Поэтому ни одна уважающая себя вселенная не обходится без такого занимательного словарика, как бестиарий. Ведь должен же простой человек понять, кто такой жлаборазный выползень и почему его не стоит есть?

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Сапковский, А. Цири: Крещение огнем. Башня Ласточки. Владычица Озера. Рассказы. Бестиарий. — М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. — 1213 с.

2. Сапковский, А. Геральт: Последнее желание. Меч Предназначения. Кровь эльфов. Час презрения. — М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. — 1163 с.
3. Булычев, К. Фантастический бестиарий — М.: АСТ АСТРЕЛЬ, 2009. — 382 с.

И.К. Дмитриенко,  
Москва

### **ФЕНОМЕН ПСИХОДЕЛИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФИЛИПА ДИКА**

*«Мне нравятся глюки; в них есть что-то притягательное»  
(Филип Дик. «Три стигмата»)*

Термин психоделика происходит от греческих слов «душа» (psyche) и «проявление» (delos) и в литературном переводе означает «обнаружение» или «изображение души». Психоделика – это то, что «является причиной или следствием изменения обычного состояния сознания» [25, 2]. Такое состояние представляет собой качественный скачок в системе ментального функционирования индивида: некоторые качества его ментального процесса перестают соответствовать объективной реальности. Измененные состояния сознания варьируются от общедоступных (гипноз, сон) до специфических (вызванных медитацией, наркотиками-психоделиками и особой терапией) и характеризуются преодолением обыденного рационально-дискурсивного способа мышления, что создает почву для развития визуального, образного восприятия.

В новейшее время новая волна интереса к психоделике поднялась к 60-е годы XX века, в т.н. «психоделическую эру» или «эру Нью-Эйдж». Один из теоретиков этого движения Теренс Маккенна называет ее «Возвращением Архаики»: «Когда культура теряет опорные точки, она традиционно возвращается к своей предыдущей модели» [22, 248]. Другой видный представитель Нью-Эйджа Станислав Гроф подходит к проблеме с научной точки зрения: «Современные исследования в области сознания и экспериментальная психотерапия пролили совершенно иной свет на проблемы духовности и религии и вернули человеческой душе ее космический статус» [19, 268]. Особенности психоделической культуры заключаются в иррациональности, абстрактности, принципиальной невыразимости (что, отнюдь, не подразумевает невыразительности) и в т.н. «невербальной гуманности».

В психоделической литературе чрезвычайно важен концепт «воображения». Расширенное сознание предстает в ней существенным нарушением субъективной реальности или психического функционирования. Этому нарушению сопутствуют большее, чем обычно, количество внутренних озарений и ментальных процессов, изменения свойств мысли и ухудшение восприятия реальности. Психоделические мотивы – как правило, они ограничивались описаниями психоделического опыта – существовали в литературе с незапамятных времен. В качестве наиболее характерных

произведений подобного рода следует привести «Китайские волшебные сказки и фантазии» IX века н.э., рассказ Артура Конан Дойла «Дьяволова нога», повесть Эдгара По «Лигейя» и рассказ Герберта Уэллса «Красный гриб».

Но лишь в контексте психоделической эры стало возможно появление автора, в творчестве которого психоделика вышла на уровень идейно-содержательной структуры произведений. Им стал американский фантаст Филип Дик.

В творчестве Дика нашли отражение элементы магического реализма (Маркес, Борхес), фэнтези (Кларк, Эддингс), ужасов (Кинг, Кунц), параноидальная литература (Лавкрафт, Берроуз), а также стиль, представленный в работах Тома Клэнси и Майкла Крайтона, которые писали настолько виртуозно, что вызывали у читателей ощущение странности и непонятности. Вся эта жанрово-стилевая палитра, однако, не разрушает цельности творчества Дика. Связующим моментом выступает психоделика, выраженная в разрабатываемых автором идеях и содержательных особенностях построения текста.

В своих романах Филип Дик активно использует описания галлюцинаций и психоделического опыта. Это сродни «передаче личных впечатлений от психоделического экстаза... передаче глубины голосов и видений» [8, 139]. Психоделика вторгается в жизнь героев, что кардинальным образом меняет их судьбу, а вместе с тем и композицию произведения.

Особенно ярко психоделический опыт описан в романе «Три стигмата Палмера Эдрича», который критики охарактеризовали как «психоделическую одиссею галлюцинаций, которая не оставит никого равнодушным» [11]. В этом романе иммигрантов заставляют покидать страдающую от глобального потепления Землю ради жизни в колониях на Марсе и других планетах в коммунальных «бараках». Чтобы отдохнуть и забыть о повседневных проблемах, марсианские колонисты используют комплект «Прыткой Пэт», состоящий из кукол, их дома и вещей. Этот комплект, в сочетании с наркотиком-транслятором «Кэн-ди», позволяет им «переселиться» из собственных тел в тела кукол Пэт и ее друга Уолта: на некоторое время они *становятся* Пэт и Уолтом, счастливо живущими в Сан-Франциско.

«Описание «Кэн-ди» – чистой воды пародия на эскапизм среднего класса и, особенно, на американское телевидение, – считает Адам Гопник. – Но это и яркий пример присущего Дикуну дара строить затейливые гиперболические параллели, доводя их до уровня сумасшествия и превращая низкое, сатирическое, в возвышенное. Он интуитивно понял, что его герои – фанаты Прыткой Пэт – должны придать своему печальному развлечению богословский оттенок» [17].

Колонисты обсуждают, иллюзия ли то, что они оказываются на Земле, или так происходит на самом деле: «На эту тему они спорили уже много раз. Фрэн склонялась к мысли, что перемещение только мнимое, что вокруг –

колонисты называли это игрой случая – лишь воображаемые обстоятельства и предметы» [14, 83].

Затем в роман вводится образ другого, гораздо более мощного наркотика – «Чу-Зи». Интересно, что марихуана и ЛСД сопоставляются примерно так же, как Кэн-Ди и Чу-Зи: «Мягкий психоделик, типа марихуаны включает в себя <...> искусственные ролевые игры, бессмысленное представление, представление мира. <...> Но ЛСД открывает секреты Вселенной; он порождает мистический опыт, в ходе которого находятся ответы на множество вопросов, он рассказывает человеку, кто он такой... и кто такой Бог» [7, 230].

Дик сравнивал их с остальными людьми: «Да, мы спим, как и они, но мы должны проснуться и <...> спастись, выбраться наружу сейчас, а не потом» [4, 32]. В итоге центральный персонаж Джек Гамильтон делает это и достигает новых вершин познания: «Я увидел много аспектов реальности, о которых даже не подозревал. Я вышел оттуда измененным. Может быть, нужно отдать жизнь, чтобы разбить стены рутины. Если так, то это того стоит». К новым откровениям приходит и Рик Декард, главный герой «Мечтают ли андроиды об электроовцах?»: «Если Сострадающий – фальшивка, то вся Вселенная – фальшивка».

Метафоричность и символичность языка – важный элемент психоделического искусства. «Главный инструмент манипулирования реальностью – манипулирование словами. Если можешь контролировать значение слов – можешь контролировать людей, которые эти слова используют», – заявлял Дик. Часто, чтобы раскрыть новый смысловой пласт произведения, он для большей эффектности добавляет в него имитацию измененного состояния сознания. Примером может служить отрывок из финала «Игроков с Титана», в котором Мэри-Энн наблюдает за некими «слепыми, крохотными и раблепными тварями», и лишь потом понимает, что это мы, земляне – такие, какими нас видят из космоса.

«Еще одна отличительная черта психоделического экстаза – его *калейдоскопический* характер. Видения, голоса, эпизоды и настроения постоянно сменяют друг друга, как правило, с увеличивающейся скоростью. То субъект в аду, сейчас на небе, а вот уже опять несется в преисподнюю» [16, 139]. Разнообразие деталей в романах Дика можно уподобить ЛСД-опыту, «темному и бесцветному, холодному и жаркому, страшному и экстатическому, дьявольскому и небесному» [15]. К тому же, согласно последним семантическим сдвигам, словом «психоделический» вполне можно определить просто «яркий, разноцветный объект».

Еще один значительный художественный прием, используемый автором, – психологизм, являющийся неотъемлемым компонентом психоделики, ориентированной на «углубление» в себя, самоанализ и самопознание. В одном из интервью Дик признавался, что своего героя нашел в юности. Им был одноименный персонаж романа Синклера Льюиса «Бэббит». «Знаете ли, Бэббит ходил и говорил вещи типа «Моя машина сегодня не заведется. Я знаю это, я знаю это». Все остальные просто садятся

в свои машины, поворачивают ключ зажигания и едут, ни о чем не задумываясь. Но только не Бэббит. И решил: вот он, мой герой» [3].

Психоделический эффект этого приема состоит в том, что глубокий психологизм Дика граничит с предпсихозным состоянием: «Когда таксисты узнают меня, это, возможно, еще не так страшно. Но когда небеса открываются, и Бог обращается ко мне по имени – вот тогда наступает настоящий психоз», – размышляет Рэйджл Рамм в «Распалась связь времен».

Таким образом, описанные художественные приемы органично вписываются в психоделическую картину мира и усиливают галлюциногенный эффект, производимый прозой Дика на читателя.

В заключение необходимо еще раз подчеркнуть, что феномен творчества Дика был в определяющей мере обусловлен общим настроением психоделической эры. Дик уважительно относился к Карлосу Кастанеде и Олдосу Хаксли и признавал, что за счет употребления наркотиков можно достигнуть новых высот в личностном развитии. При всем этом диковское наследие оказалось очень созвучно постмодернистской этике, бум которой пришелся на 80-е годы. И в наши дни непонятная, странная и захватывающая проза этого автора продолжает волновать умы его поклонников.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. An Interview With America's Most Brilliant Science-Fiction Writer Philip K. Dick by Joe Vitale. // *The Aquarian*, No. 11, October 11-18, 1978.
2. Benjamin David. *The Black Iron Prison of Philip K. Dick*. Baccalaureate Thesis. // [phildickian.com](http://phildickian.com), 5/14/2001.
3. Braden William. *The Age of Aquarius: Technology and the Cultural Revolution*. Chicago: Quadrangle Books, 1970.
4. Bridges Hal. *American Mysticism from William James to Zen*. New York: Harper & Row, 1970.
5. Dick Philip K. *THE THREE STIGMATA OF PALMER ELDRITCH*. Toronto: Vintage Press, 2001.
6. Frances Sherana Harriette. *Drawing It Out: Befriending the Unconscious. (A Contemporary Woman's Psychedelic Journey)*. Sarasota, FL: Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies, 2001.
7. Gallup George Jr. with Proctor William. *Adventures in Immortality*. New York: McGraw-Hall, 1982.
8. Gopnik Adam. *Blows Against The Empire. The Return of Philip Dick*. // *The New-Yorker*, October 2007.
9. Grof Stanislav. *The Adventure of Self-Discovery: Dimensions of Consciousness and New Perspectives in Psychotherapy and Inner Exploration*. Albany, NY: State University of New York Press, 1988.
10. McKenna Terence. *The Archaic Revival: Speculations on Psychedelic Mushrooms, the Amazon, Virtual Reality, UFO's, Evolution, Shamanism, the Rebirth of the Goddess, and the End of History*. San Francisco: Harper, 1991.
11. Roberts Roy Alvin. *The Psychedelic and the Word*. Claremont, CA: School of Theology at Claremont, 1971.

**К ВОПРОСУ О РОЛИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ  
М. И С. ДЯЧЕНКО (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
«VITA NOSTRA» И «МАГ ДОРОГИ»)**

«Весь мир – текст. В нём женщины, мужчины – все слова» [1, 334]. Так видят людей в мире современные писатели Марина и Сергей Дяченко, так же, как для Шекспира люди были актёрами в мире-театре. Фантастика в их произведениях играет немаловажную роль – все миры, созданные супругами-писателями, так или иначе необычны, порой кажутся странными и далёкими. Но, несмотря на это, они чётко продуманы, детально и ярко прорисованы. Но главное не в том, как миры описаны (хотя и это необходимо), а в том, для чего они созданы.

В произведении М. и С. Дяченко «Vita nostra» обычная девушка-подросток Александра Самохина встречает странного человека, выполняет не менее странные задания (купаются в четыре часа утра, бегают кругами в парке и др.) и в итоге оказывается в необычном Институте специальных технологий. Страшные старшекурсники («Парень подмигнул единственным глазом и засмеялся. Половина лица оставалась при этом неподвижной, только уголок рта уехал куда-то вниз. Смотреть на этот смех было жутко» [1, 67]); очень сложные и непонятные задания («Сашка начала читать. И споткнулась на первой же строчке. Слово за словом, абзац за абзацем – книга состояла из полнейшей абракадабры» [1, 84]); строжайшие методы воспитания и обучения производят шокирующее впечатление на первокурсников («Кто бравировал, кто балансировал на краю истерики, кто пытался доучить бессмысленный текст, таская за собой проклятый текстовый модуль» [1, 91]). Студентов заставляют выполнять ненужные и немислимые, на их взгляд, упражнения («Прочитать упражнение (номер) девять, посидеть в отчаянии минуты две: *такое* человеку сотворить невозможно, такое просто представить нельзя...» [1, 134]) под страхом смерти близких, поэтому они вынуждены подчиняться.

Фантастические элементы, с помощью которых создаётся мир института, подробные описания ощущений главной героини и её впечатления помогают читателю полностью погрузиться в необычную атмосферу. Например, поражает метод проверки преподавателем степени подготовки студента к занятию: пустить ему в глаза отражённый солнечный луч. При этом за секунду выделенные на занятие пятнадцать минут истекают. Поначалу это озадачивает и героиню, и читателя. Но в дальнейшем смысл данной процедуры проясняется: видя в солнечном свете внутренний мир учащегося, педагог считывает всю необходимую информацию.

Идёт время, студенты растут и меняются под влиянием обстановки. Главная героиня, с самого начала вырвавшись вперёд, уходит всё дальше от сверстников в плане обучения. Александра раньше них понимает своё предназначение и чувствует вкус к другой жизни. А эта другая жизнь – и есть

фантастический мир. Но для чего же он нужен? В обычном мире девушка живёт с матерью, отчимом, которого не смогла принять, и новорождённым братом. Она считает себя ненужной, лишней в этой семье, боится, что мешает матери. Но если Саша – никто в обычном мире, возможно, что она что-то значит для другого мира. Осознание своей необходимости приходит к ней во время пребывания в институте – Саша признаёт, что ей нравится учиться, постигать новое и непонятное. Мысль о том, что она будет Словом в мире под названием Речь, радует её и заставляет отказаться от обычной жизни. Героиня понимает, что, будучи Словом (и каким! – глаголом в повелительном наклонении), она сможет выполнять свои важные функции, найдёт свой путь, будет значить многое. А не это ли называется смыслом жизни?

Для этого-то и создан этот фантастический мир Речи (с переходным пространством – Институтом специальных технологий), а также все окружающие девушку люди и вещи. Помощь лучшего друга, преподавателей, общение с новыми лицами – всё это формирует целостную систему новых взглядов героини на жизнь и влияет на становление Александры как Слова. Происходит совершенствование внутреннего мира главных и второстепенных персонажей, чётко прослеживается утверждение превосходства духа над телом (в конечном счёте, все Слова утрачивают материальную оболочку), что говорит об идеалистической модели вымышленного авторами мира. В мире Речи самое важное – душа Слова и то предназначение, которое ему предстоит исполнить. Так, проходя все этапы обычной земной жизни людей (а Саша ощущала себя человеком в каждом из возрастов), девушка находит себя в ином мире с его правилами и установками. «Никто» – в обычном, «Повеление» – в фантастическом.

Так или иначе, все студенты были «лишними» в обычном мире. Их призванием было попасть в иной мир и реализовать определённые функции Частей Речи: стать материалом для новых словесных структур или способом их преобразования. Не раз в произведении говорится: «речь <...> средоточие гармонии» [1, 414], что указывает на реально существующий и вполне доступный идеал. Другими словами, писатели убеждают читателя в том, что смысл жизни стоит искать, пусть даже в фантастическом мире – главное, этот смысл был, есть и будет.

Примерно ту же цель преследуют авторы в другом своём произведении – «Маг дороги». Здесь тоже главной героиней является обычная девочка, которая учится в средней школе, решает свои проблемы и радуется хорошему в жизни. Лена Лапина оказывается в фантастическом мире, где Королевство – это не огромная территория с крупными населёнными городами, а люди – примерно сотня человек. Они путешествуют в поисках подходящего места для нового мира, создают его, а когда он разрастается, снова уходят. Но эти путешествия очень трудны, так как путь Королевства лежит через неизведанные, дикие места, состоящие из первоматерии, хаоса. Волшебная сила необходима, чтобы защищать простых людей от опасностей. В итоге Лена соглашается сопровождать Королевство в качестве мага дороги.

Писатели не случайно избирают тип повествования от первого лица: глазами простой девочки читатель видит этот фантастический мир. Поначалу все чудеса, волшебство, необычные вещи пугают и поражают её. Поэтому наряду с удивлением происходит спонтанное сравнение того мира с этим. И различий между ними героиня, а вместе с ней и читатель, видит очень много: чего стоят одни магические способности к лечению и полётам! А окружающее пространство разительно отличается от того, которое было в мире Лены («Мы шли по лесу, такому светлому и яркому, как ни один сказочник ещё не описывал. Деревья, казалось, позировали, желая произвести на нас наилучшее впечатление» [2, 264]).

Так как она чужая для этого нового мира, Лена сначала не понимает смысла некоторых здешних законов и обязанностей. Из-за совершенно иного воспитания, из-за другого мировоззрения девочка отличается от жителей Волшебного королевства. Однако мир, события не стоят на месте. И героиня, поддаваясь их влиянию, начинает меняться. Теперь для неё это путешествие – не просто развлечение, а обязанность: лечить людей Королевства, спасти их от чудовищ, творить магию им в помощь. Лена чувствует всю ответственность, которая легла на неё при принятии решения о путешествии.

Проходя испытания вместе со спутниками, она сближается с ними, находит друзей. Поэтому, когда девочка позже опять сравнивает миры, то замечает, что не так уж сильно они разнятся. Да, волшебство и существа – другие, но люди-то те же самые! С обычными характерами, слабостями и достоинствами.

Однако Лена находит существенное отличие от первоначальной себя. Анализируя происходящее, она начинает понимать, что если в своём мире она была просто загнанной ученицей, то в этом мире она – маг дороги, способный постоять за себя и Королевство. Если дома её способности практически не реализованы, то здесь девочка может почти всё. Осознание того, что она нужна этому миру, этим людям, с которыми она путешествует, придаёт Лене сил и способности идти дальше. И даже некоторые черты её характера изменяются. Вернувшись в свой мир, она говорит про себя: «И я почувствовала, как прежняя Лена, никогда не бывавшая в Королевстве, затравленная и злая, возвращается» [2, 251], но чувства, которые она развила за время путешествия, тоже проявляются в полной мере: «На школьном вечере я отплясывала, как сумасшедшая. А ведь раньше не танцевала совсем – мне казалось, что я неуклюжая, да и вообще, что люди подумают... ещё засмеют» [2, 248]. То есть героиня преодолела застенчивость благодаря миру, где у неё есть своё место и назначение, и где она может быть самой собой.

Таким образом, писатели М. и С. Дяченко создают фантастические миры с особой целью. Эти необычные пространства являются не только фоном происходящих событий, не только ситуацией, в которых герои раскрывают свои характеры. Предназначение волшебных миров – показать, как человек, пришедший сюда из своего, реального мира, меняет образ мыслей и меняется сам. Главный герой находит себя в новых «специальностях», занятиях, понимает, что он просто необходим всем

живущим здесь. Другой мир – идеален, так как в нём человек может самореализоваться, открыв в себе новые, полезные таланты. Там человек может и должен делать всё для блага этого мира, там он может быть счастлив. И поэтому в мирах Дяченко все персонажи, как главные, так и второстепенные, занимают своё место и являются неотъемлемой частью их фантастических пространств.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Дяченко-Ширшова М.Ю., Дяченко С.С. *Vita nostra* – М.: Эксмо, 2007. – 448 с.
2. Дяченко-Ширшова М.Ю., Дяченко С.С. *Маг дороги* – М.: Эксмо, 2007. – 512 с.

Иголина С.В.,  
Осипова О.И.,  
*Нерюнгри*

### **ЦИКЛ ОЛЬГИ ГРОМЫКО «СКАЗКА – ЛОЖЬ, УЗНАЙТЕ ПРАВДУ» В КОНТЕКСТЕ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ**

Дискуссионным в литературоведении является вопрос о происхождении литературы фэнтези: она берёт начало либо от мифов и волшебной сказки, либо от средневековых эпосов и романов. Вопрос однозначно решить невозможно: каждое произведение фэнтези восходит к тем или иным традициям в зависимости от авторского замысла.

Так, например, в цикле О. Громько «Сказка – ложь, узнайте правду» очевидна ориентация автора на традиции русской волшебной сказки. Это проявляется на уровне сюжета, системы образов, мотивов (узнаваемые сказки «Марья Моревна», «Царевна-Лягушка», «Финист Ясный Сокол», «Кашей бессмертный» и др.). В то же время происходит трансформация ряда элементов под влиянием поэтики романа. Авторская установка именно на изменение сказки, а не создание романа на основе сказочного сюжета становится очевидна из названия цикла. Такая трансформация оказывается возможной благодаря генетическому родству романа и сказки, которая, по мнению Е.М. Мелетинского, является «фольклорным эквивалентом романа». Но в то же время роман, по мнению учёного, «в отличие от эпоса разделяет со сказкой специфический интерес к формированию и судьбе (испытаниям и приключениям) отдельной личности, но гораздо больше, чем сказка, ориентирован на изображение «частной жизни» и личности, достаточно эмансипированной от эпического фона. Роман дерзает и на недоступное сказке изображение внутренних душевных коллизий, а позднее – и на широкий бытовой фон» [3, 56].

Остановимся подробнее на специфике сюжетной линии в первой повести цикла «О бедном Кощее замолвите слово». Прежде всего, следует отметить нетрадиционность завязки повести – замужество Василисы Премудрой. Данный элемент сюжета («брак и воцарение») в народной сказке

является финальным. Героиня делает свой выбор сознательно, выбирая в качестве мужа традиционного «сказочного вредителя» (по В. Проппу) - Кощея, а не Илью Муромца. Причём её решение мотивировано нежеланием выходить за Илью Муромца, который в повести предстаёт не как идеальный герой: «А от него так потом разит, что только у реки на ветерке сидеть и можно. И в бороде капуста из щей позапутывалась. Ну вот, теперь еще обниматься полез! А ручищи-то волосатые аж до самых ногтей, ногти пообломанные и грязь под ними позапрошлогонья пластами лежит, хоть ты паши да пшеничку сей. Ещё приснится ночью, подушкой не отмашешься!» [2, 245]. Важно отметить в данном случае проявление индивидуальной точки зрения традиционно пассивного персонажа – царевны.

Далее автор использует элементы сюжета волшебной сказки как этапы инициации героя: запрет на действие (нельзя выходить за ворота – так погибли шесть предыдущих жён Кощея, почему и сложилась о нём слава «душегуба»), попытка обмана жертвы вредителем (он принимает чужой облик с целью выманить Василису за околицу), героиня проходит ряд испытаний (жизнь у Кощея в тереме, испытание послушанием, поездка с Кощеем к татарам, при этом вводится исторический контекст, свойственный роману), борьба героя и вредителя (причём героиня до встречи с ним не знает, кто это), уничтожение врага и «пир на весь мир».

Но прохождение героем инициации лежит в основе сюжета сказки, а в произведении разворачиваются отношения между героями, описание которых важно для романа: переход от взаимной неприязни (виновницей такого положения выступает Василиса, которая обманом вышла за Кощея замуж) к дружбе, а затем и любви. Типично сказочный хронотоп («тридевятое царство», дискретное время) тоже меняется. Перед нами не абстрактное царство, а Лукоморье со своими государственными границами, на страже которых стоит Кощей, своими экономическими и политическими проблемами, например, брак дочери с Кощеем выгоден царю-батюшке как их решение. Бытовые детали отражают определённую историческую ситуацию. События происходят в фиксированный промежуток времени с конкретными обозначениями: «Утром Матрёна в дверь постучала, разбудила»; «Обжилась я у Кощея за месяц, пообвыкла - до чего хорошо замужем!».

Исходное назначение персонажей сказки изменяется под влиянием романного начала, из носителя функции они становятся самостоятельными характерами. Присутствуют традиционные персонажи-помощники: говорящий конь Сполох, воевода Черномор Горыныч, побратимы героя (Финист – Ясный Сокол, Серый Вольг, Ворон Воронович). Вот, например, описание коня Сполоха с использованием фольклорных элементов: «Конь бежит - земля дрожит, из камней искры высекает, реки с маху перелетает, хвостом следы замечает». А вот уже изменение характеристики: «Да он, скотина, с утра третье корыто овса отборного выжрал, а ежели его семью цепями не приковать, удерёт и всех кобылиц в округе перепортит! - Встрял в разговор проснувшийся конюх. - Баба-Яга до сих пор с Кощеем не

здоровается - по весне народились в её племенном табуне жеребята говорящие, да такие охальники, что ни один конюх больше трёх дней у бабки на службе не выдерживает, расчёт берёт...» [3, 269].

Василиса Премудрая является активно действующим персонажем, принимая на себя функции героя сказок. От её лица ведётся повествование, она даёт характеристики событиям и другим действующим лицам. Индивидуальное начало, которое вносится с образом героини, лишает произведение сказочной эпичности, наполняет его психологизмом и лиризмом. Иронические комментарии героини являются основным средством внесения «смехового начала» в произведение: «Молодцев хлебом не корми - выслушай, какие они сильные, смелые, умные, да сделай вид, что поверила - все твои будут! Воевода усы разгладил, и пошло-поехало: «Мой меч, его голова с плеч!...». Смешно мне это слушать, под столом за коленку себя щипаю, однако ж для виду поддакиваю и охаю исправно. Подобрел воевода, уже и «Василисушкой» меня кличет, и смотрит ласково - все, что ни скажу, сделает, что ни спрошу - скажет, и чаровать не надо» [3, 261].

Отношение героини к Кощею меняется в зависимости от знаний о нём. Первоначальное негативное восприятие («А вот Кощей подкачал... кожа, кости да жилы сухие. Истинно - сдыхоть, в чём только душа держится? Тут Кощей мельком глянул в мою сторону... Очи Кощевы от колдовства-то повыцвели, белёсыми стали, как снег в редкой тени, а уж зрачки - словно кто пицаль взведённую прямо в лоб нацелил. Жуть! Чёрный плащ полой по полу шебуршит, седые волосы по плечам гривой рассыпались» [3, 242]), меняется на сочувственное: «Уж и не знаю, что на меня нашло - присела рядом с мужем, да возьми и поцелуй его легонько в щёку, с той стороны, где ямочка на улыбку отзывается» [3, 287]. Кощей выступает персонажем, пострадавшим от своего врага, Марьи Моровны. Интересно представлено в произведении объяснение прозвища «Бессмертный»: «Везучий да живучий не меру, другой бы на его месте и недели в темнице не выдюжил, а с Костюши как с гуся вода, поседел только в неполных двадцать семь годков. Вот и пошло - бессмертный да бессмертный». Как и в сказках, Кощей смог освободиться из плена благодаря возвращению колдовской силы: «Моровны дружок сердешный выпустил по незнанию, поднёс напиток, а ключевая вода чародеям силы возвращает» [3, 268]. В народных сказках вода придавала силы как Кощею, так и богатырям, поэтому его образ можно рассматривать как разновидность защитника родной стороны.

Трансформация во второй повести цикла «Кому в Навьем царстве жить хорошо» строится на тех же принципах, что и в первой. Но сюжет здесь в большей степени опирается на сказочный: путешествие героев в Навье царство повторяет попадание в «тридесятое царство», то есть в иной мир, представленный в повести как подземный. Таким образом, архетипическая ситуация инициации героя (прохождение им через мнимую смерть) дублирует фольклорную. Образы героев в меньшей степени, чем в первой повести, отличаются от сказочных: сохраняются традиционные модели поведения, атрибутика. Например, сын кощев ездит на говорящем коне, его

сопровождают пёс и ворон: «Конь подо мной споткнулся, чёрный ворон на плече встрепенулся, позади чёрный пёс ошетинился» [1, 300]. Образы отрицательных персонажей соответствуют традиционным фольклорным «вредителям». Помощником в повести выступает Баба Яга, кстати, страдающая от подвигов положительных персонажей: «Вот ишшо, баньку им топить, дрова переводить! Развелось вас тут, богатырей проезжих, честной Бабе Яге из дому выглянуть боязно - то в печь живьём засунуть норовят, то ступу угонят, давеча гуся-лебедя недосчиталась, только голова открученная да след богатырский на грядке с репой сыскались. Вон отсюда, проходимцы, пока метлу самомётную на вас не спустила!» [1, 305].

Таким образом, можно отметить основные составляющие сказки, которые в данном цикле изменяются под влиянием жанра романа: 1) изменение точки зрения повествователя приводит к новому прочтению произведений фольклора; 2) эмансипация героя от традиций эпоса приводит к интересу к личности и её помещению в исторический и социальный контекст. Однако воспитательная функция сказки остаётся в произведении неизменной: происходит подтверждение вечных истин о победе добра над злом, любви над смертью, о важности внутреннего мира человека, а не его внешности.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Громько О. Кому в Навьем царстве жить хорошо // Громько О. Ведьмины байки. М.: Армада -пресс, 2006. С. 298-376.
2. Громько О. О бедном Кошее замолвите слово // Громько О. Ведьмины байки. М.: Армада -пресс, 2006. С. 240 -297.
3. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 319 с.

Иголина С.В.,  
Сысоева О.А.,

*Нерюнгри - Хабаровск*

#### **МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ В ПОВЕСТИ И.ПРОНИНА «ДЫМ НАД УЛЬШАНОМ»**

Литература фэнтези ведёт свою историю от античной, скандинавской мифологии и средневековых европейских эпосов. «Произведения фэнтези чаще всего напоминают историко-приключенческий роман, действие которого происходит в вымышленном мире, близком к реальному Средневековью, герои которого сталкиваются со сверхъестественными явлениями и существами. Зачастую фэнтези построено на основе архетипических сюжетов» [4] с использованием мифологических мотивов и образов. Одним из важнейших в мифологии, а впоследствии в фольклоре и литературе является мотив превращения. «Мотив оборотничества соотносим с архаической концепцией «взаимооборачиваемости» всех сторон и проявлений действительности. «Оборотность» иногда осмысливается в

мифах как противопоставление истинного ложному. Оборотничество часто понимается как сокрытие подлинной сути под ложной формой» [2, 235]. Этот мотив становится структурно организующим в повести «Дым над Ульшаном» И. Пронина – причем не только в мифологическом понимании (изменение внешности, внешнего облика), но и социально-психологическом аспекте (человек оказывается не тем, за кого себя выдает или кем его считают).

Мифологическое понимание мотива превращения в повести связано с образами близнецов Элоиза и Элоиз - герцога и герцогини Азгендо, оборотничество которых обусловлено вредоносной магией и проклятием, наложенным на них колдуном. Маг-полуэльф Ираклиаз, для увеличения своей власти и силы, «используя свое волшебство, высосал из тела мертвой матери души детей и поместил их в другое, заранее приготовленное, демоническое тело. Душу демона Ираклиаз, наоборот, вдохнул в чрево мертвой матери» [3, 297-298]. В результате магического обмена души детей-близнецов оказались «запертыми» в одном теле, а душа демона, наоборот, расщеплена в два тела.

Днем телом демона владеет светловолосый брат Элоиз, после заката – смуглая, темноволосая сестра Элоиз. Единственное, что выдает их единую сущность – цвет глаз. Они рыжевато-желтые, независимо от того, кому из близнецов принадлежит сейчас тело. Кроме того, согласно традициям многих близнецных мифов, герои повести представляют собой воплощение оппозиции «день-ночь», «темное-светлое», «жизнь-смерть»: «Я никогда не причинял вреда людям. Но моя сестра совсем другая. Если я – день, то моя сестра – ночь» [3, 301]; «Белый брат не умеет сражаться. Нападать будет черная сестра. Черная сестра жестока» [3, 311]. Из-за того, что Элоиз «унаследовала» большую часть способностей и возможностей демона, в тело которого были заключены души близнецов, именно она является активно действующим персонажем, в отличие от своего брата, и способна превращаться в летучую мышь и пить кровь своих жертв. При этом, даже находясь в теле демона и являясь символом ночи и смерти, девушка Элоиз не нападает без причины, не убивает слабых и беззащитных. Наоборот, она способна на добрые поступки и пытается отблагодарить тех, кто ей (или ее брату) помог.

Демон же, расщепленный на два тела, потерял способность действовать самостоятельно, стал бесполезен. Его два тела «стремятся соединиться всеми доступными способами» [3, 298]. В результате этих попыток вернуть себе целостность окружающие наблюдают противоестественную связь герцога Азгендо со своей сестрой Лурией. Кроме попытки инцеста «недостаток» души и демоническая сущность проявляется и во внешнем виде близнецов – «молодой человек довольно слабых умственных способностей» [2,281] с мрачно сверкающими глазками и молодая, похожая на него девушка «с тем же отпечатком глупости и какой-то злобы на лице» [3, 290].

В результате вторичного магического вмешательства происходит обратное превращение. Души близнецов возвращаются в свои тела, при этом

тела приобретают новые черты – «в глазах засветился ум, на губах то и дело вспыхивала приятная улыбка» [3, 317].

Интересные интерпретационные перспективы открывает и рассмотрение образа трикстера (точнее, многочисленных трикстеров) в повести И. Пронина. Этот термин взят из мифологии американских индейцев (так называемый цикл трикстера /плута) и интерполирован учеными на описание некоторых мифологических, психологических и литературных феноменов.

Как утверждает Дж.Хендерсен, трикстер - это первая и во многом рудиментарная стадия в развитии героического мифа, на которой герой целиком находится во власти своих инстинктов, предельно раскован и свободен. К тому же в трикстере отражаются теневые стороны общества, компенсируя его однобокость, показывая то, что не хотят замечать, превращая установившиеся обычаи в фарс.

Образ трикстера всегда рассматривался в контексте принципа дуализма: так, и в повести мы наблюдаем постоянный эффект раздвоения (демонически-комический вариант Элоиз/Элоиза, герцог /сестра).

Большое место в своем учении об архетипах отводит образу трикстера швейцарский психолог, культуролог, философ К.Г. Юнг: «В своих проявлениях он предстает как верное отражение абсолютно недифференцированного человеческого сознания, соответствующего душе, которая едва поднималась над уровнем животного» [5, 343].

В.В. Зеленский подчеркивает следующие черты, доминирующие в образе трикстера: двойственность, непредсказуемость, стремление к провокации, подвоху, пародированию, различного рода профанациям, искушению, близость к сакральным фигурам дьявола, черта. Отметим, что именно они становятся основными характеристиками пародийных двойников в образной системе повести И. Пронина. Более того, почти все герои произведения в большей или меньшей степени обладают этими качествами.

Именно поэтому доминирующим оказывается и мотив превращения как сокрытие подлинной сути под ложной формой. Внешность обманчива, и окружающие воспринимают не самого человека, а то, кем он хочет казаться. Метаморфозы в этом случае связаны уже не с мифологией, а с попыткой реализоваться в этом мире, т.е. с социально-психологическим контекстом. Но, как и в первом случае, эти превращения временны, и конце произведения герои возвращаются к своим первоначальным статусам. Таковы в произведении поэт Кей Римти, маг Ираклияз, профессор Хлумиз и его приемная дочь Агнеша.

Маг Ираклияз – на пять шестых эльф, но чистокровные эльфы постоянно напоминают ему о его происхождении. Он всем пытается внушить, что он великий маг, которым на самом деле не является, что доказывается ходом повествования. Однажды совершив ошибку, полуэльф получил собственное пророчество. «Маг не маг, если его будущее не свободно от предопределения» [3, 309]. Таким образом, образ

могущественного мага, правителя Викенны, оказывается лишь видимостью и обманом.

Образ Кея Римти воплощает традиционные черты поэта-пророка, человека, связанного с иным миром и наделенным интуицией. Но этот традиционный образ претерпевает ряд изменений: Римти - плохой поэт, он выдает себя за секретаря профессора, не брезгует воровством. В конце произведения, поняв, что весь мир – это иллюзия, он не настаивает на том, что он состоит на службе у Хлумиза.

Профессор Хлумиз исповедует следующую философию: нет ничего, кроме Личности и Вселенной, «которая зачем-то с ней общается, посылая ей образы и звуки. Рассматривать некоторые образы в качестве других Личностей несерьезно, ибо ничто не указывает на их существование» [3, 232]. На основании этого он выдает себя за великого мага: «если во Вселенной и существуют маги, то я, конечно же, маг, просто потому, что, кроме меня, никого нет» [3, 237] Несоответствие занимаемого статуса и истинной сущности, тем не менее, помогает ему одержать победу, но в конце концов он возвращается к прежней жизни.

Агнеша выдает себя за дочь профессора для того, чтобы выполнить свою миссию по уничтожению мага Ираклиаза, который проповедует равенство всех рас, но при этом готовит будущее для мира под властью эльфов как самой древней, мудрой и бессмертной народности.

Таким образом, повесть И. Пронина «Дым над Ульшаном» заимствует из мифологии традиционный для нее мотив превращения, при этом происходит его трансформация. Оборотничество связывается не только с изменением внешности, но и с попыткой изменения своей сущности или статуса. В образной системе произведения это отражается в преобладании героев-трикстеров.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Зеленский В.В. Аналитическая психология: Словарь. СПб.: Б. С. К., 1996. – 656с.
2. Неклюдов, С.Ю. Оборотничество // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / Под ред. С.А. Токарева. – М., Большая Российская энциклопедия, 2003. Т.2. С. 234-235.
3. Пронин И. Дым над Ульшаном / Удивить дракона. Фантастические произведения. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. С. 219-324
4. Фэнтези // [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%8D%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8>, свободный.
5. Юнг, К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. М.; Киев: Совершенство: Port-Royal, 1997. - 323с.

## ПРОБЛЕМА ЖАНРА В РАССКАЗЕ ЕЛИЗАВЕТЫ ДВОРЕЦКОЙ «КАК ОГОНЬ ОТ ОГНЯ»

На первый взгляд, рассказ Елизаветы Дворецкой «Как огонь от огня» - не что иное, как умело сконструированная современная сказка. Выявим наиболее существенные жанровые признаки фэнтези в произведении.

Текст, действительно, синтезирует в себе черты сказки и мифа. *«Миф как тотальный или доминирующий способ мышления специфичен для культур архаических, но и в качестве «некоего» уровня или «фрагмента» может присутствовать в самых различных культурах, особенно в литературе и культуре, обязанных многим мифу генетически и отчасти имеющих с ним общие черты»*[5. 153]. Автор умело обращается к славянской мифологии, включая в сюжет образы славянских Богов: *Даждьбог, Додола, Морана и т.п.*; божеств: *росеницы, вилы*; календарные празднества: *Купала, Лельник, Ярилин День*; обрядовые песни древних славян:

*«На кривой берёзе  
Ви́ла сидела,  
Ви́ла сидела,  
Рубашку просила.  
Девки, молодухи,  
Дайте мне рубашку,  
Хоть худым-худеньку,  
Да белым-беленьку!»*[5, 457].

Само создание вымышленного мира является авторским мифотворчеством. Е.М. Мелетинский указывает, что *«кардинальная черта мифа – сведение сущности вещей к их генезису. Описать окружающий мир – поведать историю его первотворения»* [6, 233].

Елизавета Дворецкая с этнографической четкостью организует пространство произведения. Абсолютно очевидно, что действие происходит если не в Древней Руси, то во временной структурной системе максимально приближенной к ранее существующей исторической. Таким образом, время фэнтези оказывается замкнутым прошлым, «островным» временем (термин Д.С. Лихачёва).

Рассмотрим следующую характерную для фэнтези черту — наличие квеста в поисках некоего волшебного предмета, места, человека или знания. Этот архетип не выражен так ярко, как, скажем, у Толкина, но все же он есть. Главная героиня рассказа преодолевает ряд препятствий, моральных потрясений, удачно адаптируется в незнакомом ей мире ради своего идеала — счастливой жизни с любимым человеком. В масштабе произведения возможно выделение сразу двух поисков, различных по значимости. Первый, малый, - поиск ленты красоты и человеческого духа ради получения статуса

равной среди заведомо низших. Второй, больший, - обретение души, умения чувствовать, во имя этой цели Гостейка готова покровительствовать всему белому свету, готова забыть о своей уникальности, избранности. «- *Вот я и пришла к тебе, - прошептала она так тихо, чтобы услышал он один. – Люблю тебя, желанный мой, ради тебя на все готова. Бросила я мой дом, моих сестер, все бросила, теперь только ты мой род и только с тобой мой дом. И лента невестина у меня теперь есть, и... дух живой у меня есть. И в сердце моем только ты*»[5, 448].

Непосредственно вытекающий из определения жанра признак — это наличие магии. Волшебство в произведении принимает повседневный характер. Столкновение человека с силами природы не вызывает волнения, мистическое принимается как должное. Мир необъяснимого также многогранен, красочен и как ни странно обыденен, как и мир земной, реальный. Наличие этого мира естественно, уже заранее обусловлено присутствием в рамках жанра фэнтезийных рас, а на уровне фэнтези славянского – мифологических существ. При сопоставлении двух миров возможно выделение такого парадокса: к характеристикам потустороннего мира можно отнести универсальность, стратегичность, закономерность логики. Этот уровень существования иерархически обусловлен, критерий функциональности здесь является определяющим, в отличие от мира земного, где степенное деление теоретично по определению. Общим для двух миров является критерий авантюризма, выявленный М. Бахтиным: *"авантюрное «время случая» есть специфическое время вмешательства иррациональных сил в человеческую жизнь: вмешательства судьбы, богов, демонов, магов-волшебников... романских злодеев", "все моменты бесконечного авантюрного времени управляются одной силой — случаем"* [1, 148]. На протяжении всего рассказа герои, так или иначе, имеют дела с космическими силами. Главная героиня — вот наиболее яркое проявление этих сил, она — вестник неземного, так умело вписанный в мир обыденный. Девушка несет с собой таинственное, но вполне гармоничное начало. *«Вода текла и текла с её тела – можно было подумать, что виноват ливень, но эти струи бурлили, искрились, сверкали как живые, и сам смех её отражался от белых стволов березняка сотнями мерцающих голосов. Капли сыпались с её волос и на лету превращались в крупный жемчуг»* [5, 496].

Следует отметить, что на первый план в рассказе выдвигаются герои, их поступки и переживания, волшебное и сказочное имеет вспомогательную, но далеко не второстепенную роль. Необъяснимое здесь значительно отодвигается на задний план, а выразительной становится характеристика чувств героев.

Искрен больше обращает внимание на душу Гостейки, нежели принадлежность её к миру потустороннему, равно как и читатель все в меньшей степени замечает наличие превосходно отточенного магического компонента повествования.

Поговорим еще об одной неоднозначной характеристике жанра — противоборстве добра и зла. Безусловно, это противоборство имеет место быть, но оно носит иной характер, нежели в сказке. *«Для фэнтези обязательна борьба добра и зла — ибо она, как и сказка, структурирована этически»* [2, 161]. Зло и добро в фэнтези равнозначимы, многогранно представлены, а в сказке добро побеждает без потерь.

Читателю крайне проблематично расставить приоритеты, понять, кто же из героев являет собой силы мрака, а кто несет свет. В противоборстве двух женских образов затруднительно выявить сторону правую, здесь любые сказочные законы не являются действительными. К Метелице, девушке, безусловно, праведной и правильной, отношение наше меняется с ходом событий. Из той, кто заставляет сопереживать себе в начале повествования, она постепенно превращается в ту, кто вызывает неприятие. *«И все же она так изменилась за эти дни, что стала совсем другим существом. Её волосы, всегда тщательно расчесанные и заплетенные в гладкую косу, теперь были распущены и висели густыми, спутанными прядями, похожими на стебли водяной травы. Рубашка на ней была мокрой, на бледном лице было враждебное и какое-то слишком жестокое выражение. От неё веяло холодной свежестью лесной воды, и Искрен попятился: его пробрал озноб. Это была совсем не та Метелица, которую он когда-то знал»* [5, 498].

Гостейка же, напротив, из холодной отпугивающей берегини превращается в нежную кроткую земную, трепещущую девушку, обретает имя, теперь она - представитель сил добра. Такого рода модернизации, эксперименты с системой образов не могут встретиться в волшебной сказке, там за каждым героем закреплена четкая функция, определенный образ. Характер же фэнтезийного героя схож с романтическим. Гопман отмечает: он такой же *«одинокий, отверженный, в одиночку борющийся с выпавшими на его долю испытаниями»* [3, 1162].

Наконец последний признак жанра - полная свобода автора: он может повернуть сюжет самым неожиданным образом, поскольку волшебный мир фэнтези предполагает, что в нем возможно все. Этот признак является одним из наиболее важных, определяющих. Благодаря этому пункту возможно выявление отличий фэнтези уже не от сказки, а от произведения научной фантастики. Ведь научная фантастика описывает возможное, и автор стеснен определенными рамками, он вынужден дать объяснение невероятному, обосновать описываемое научно. Один из известных "фантастических" критиков, В. Гончаров, так говорит о жанре: фэнтези, *"в отличие от материалистической научной фантастики, описывает мироздание с позиций объективного идеализма"* [4, 216].

В фэнтези *"могут появиться любые фантастические элементы без всяких объяснений и ограничений, так как фэнтези является своего рода фантастическим хаосом, космосом ничем не ограниченного творческого воображения, миром непредвиденной случайности, где все может случиться и каждый может стать победителем независимо от*

*своих моральных качеств...отсутствуют всякие объяснения и законы при введении в текст фантастических элементов"*[7, 47].

Елизавета Дворецкая в полной мере пользуется этой привилегией писать вольно, каждое действие невероятно и псевдонаучно в равной степени. Требование установки на достоверность выполняется очень грамотно: мы сталкиваемся с характерами, проявлениями эмоций, которые окружают нас и в обыденной жизни, но характеры эти реализуются в ситуациях, далеких от действительности. Всякое событие, несущее характер невероятного объясняется в рассказе или действием божественных сил, или не находит объяснения вовсе, воспринимается как данность.

Несмотря на некоторые расхождения с основными стилистическими признаками канонического фэнтези, мы можем говорить о принадлежности рассказа к данному жанру.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бахтин, М.М. Время и пространство в романе // Вопросы литературы. – 1974. – № 3. – С. 133-179.
2. Галина, М.С. Авторская интерпретация универсального мифа (Жанр «фэнтези» и женщины-писательницы) // Общественные науки и современность. – 1998. - № 6. - С. 161– 170.
3. Гопман, В.Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М., 2001. – С. 1161-1164.
4. Гончаров, В. Русская фэнтези - выбор пути // Если. – 1998. – № 9. – С. 216-223.
5. Дворецкая, Е. Как огонь от огня // Славянское фэнтези. Антология. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – С. 452-504.
6. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – 3-е изд., репринт. – М.: Вост. лит., 2000. – 407 с.
7. Степновска, Т. Фэнтези – переодетая Золушка. Размышления о термине // Русская словесность в школах Украины. – 2000. – №2. – С.44-48.

А.В. Короткова,  
Нефтекамск

#### МЕТОД ФАНТАСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «ЖИЗНЬ НАСЕКОМЫХ»

Представляя в мае 2002 г. проект журнала «Полдень, XXI век», писатели-теоретики Б. Стругацкий и А. Житинский отметили, что магистральным направлением современной фантастической прозы станет **фантастический реализм** – «фантастическое допущение как одна из структурообразующих линий» [2,108]. Действие произведений, относящихся к фантастическому реализму, происходит в современной писателю действительности, когда в организуемом пространстве оказываются равнозначными мифологические, сказочные, аллегорические персонажи. Отчасти здесь можно увидеть переключку с социальной фантастикой, т.к.

фактически предпосылки создания модели мира одинаковы: независимо от времени действия обрисовывается конкретная реальность, где оказываются возможными разнообразные необычайные явления. Поэтому фантастический реализм можно рассматривать не как отдельное направление, а как особую форму фантастической условности, как литературный метод. Кроме того, фантастическое допущение непременно использовалось писателями для решения тех или иных социальных и общественных проблем (например, история развития жанра утопии). Следовательно, «фантастический реализм» – это один из художественных методов русской литературы, который продолжает развиваться совершенствоваться в произведениях писателей-современников С. Лукьяненко, В. Орлова, бр. Стругацких и др.

Характерными чертами «фантастического реализма» являются художественный вымысел, а также элементы реальности, характерные современной действительности. Выражается фантастический реализм также посредством иронии и гротеска, аллегии, например, в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых». С помощью этого метода В. Пелевин играет человеческим сознанием (читатели затрудняются в определении явного и вымышленного, но при этом сами герои прекрасно ориентируются в пространстве). Так метод «фантастический реализм» позволяет писателям завуалировать их истинные мысли, а читателей – участвовать в создавшейся головоломке.

Роман «Жизнь насекомых» необычен по форме и предмету изображения. Автор создает особое художественное пространство, где реальностью является фантазмагория: мир, казалось бы, насекомых занимает пограничное состояние с миром людей так, что возникает закономерная путаница, реализующаяся в понятии, которое можно обозначить как «насекомолюди». При этом автор устами одного из своих героев мотылька Димы четко разграничивает систему образов: «Мотыльки летят к свету, комары – на запах крови, мухи – к своим помойкам...»[1, 361].

Ключом к пониманию смысла романа служит эпиграф – фрагмент стихотворения И. Бродского: «...Вместо слабых мира этого и сильных – лишь согласное гуденье насекомых» [1, 361]. Действительно, В. Пелевин не изображает «слабых» и «сильных» мира сего. Он не классифицирует его обитателей, не делит их на положительных и отрицательных. Писатель констатирует факты жизни «насекомолюдей», не давая никакой оценки их действиям, а только рассказывая об их чувствах и занятиях как совершенно сторонний наблюдатель. Автор повествует о незаметных «большому обществу» жизнях, таких же незначительных для окружающих, как жизнь настоящих насекомых для обычных людей (если вообще можно говорить о «жизни» насекомых).

В романе обозначено несколько сюжетных линий, каждая из которых связана с какой-либо категорией «насекомолюдей», являющихся «продуктом» порождающей их современности. Писатель представляет читателю пятнадцать героев (ровно столько, сколько и глав). В каждой истории внимание сосредоточено на рассказе о странной жизни,

бессмысленно жестокой в круговороте рождений, совокуплений и смертей.

В своем произведении В. Пелевин создает бесконечное множество параллельных миров, которые парадоксальным образом пересекаются и развиваются друг с другом и друг в друге. Отсюда – многоуровневая композиция романа. Молодые люди Сэм, Артур и Арнольд, прыгнув с балкона приморского пансионата, приземляются уже в образе комаров: «Уверенным спортивным движением он вскочил на перила балкона и сел, свесив в пустоту ноги. Двое остальных, вместо того, чтобы удержать его, влезли на ограждение сами. Артур проделал эту операцию без труда, а Арнольду она удалась только со второй попытки, и сел он не так, как первые двое, а спиной ко двору, словно для того, чтобы голова не кружилась от высоты. – Вперед, – сказал Сэм и прыгнул вниз. Артур, молча, последовал за ним. Арнольд вздохнул и спиной вперед повалился следом, как аквалангист, опрокидывающийся в море с борта лодки. Окажись у этой сцены свидетель, он, надо полагать, перегнулся бы через перила, ожидая увидеть внизу три изувеченных тела. Но он не увидел бы там ничего, кроме восьми небольших луж, расплющенной пачки от сигарет «Приморские» и трещин на асфальте. Зато, если бы он обладал нечеловечески острым зрением, то смог бы разглядеть вдалеке трех комаров, улетающих в сторону скрытого за деревьями поселка» [1, 324]. Лишь пояснение автора помогает разобраться читателю в происходящем, а именно в том, что прыгнувшие с балкона не люди, а насекомые.

Глава вторая под названием «Инициация» рассказывает об отце и сыне – жуках-скарабейх. Мудро и просто смотрит на жизнь отец, для которого вся жизнь и весь мир – навозный шар, который он называет египетским слогом Йа: «Йа – это священный египетский слог, которым навозники уже много тысячелетий называют свой шар, – торжественно ответил отец. – Пока твой Йа еще маленький, но постепенно он будет становиться все больше и больше» [1, 336]. «Йа» – то есть «Я», личное начало, которое входит в «цель жизни – толкать его вперед» [1, 336]. Жук-скарабей учит своего сына философии жизни, обращая внимание на то, что подобные цели есть и у других, поэтому «когда смотришь по сторонам, просто видишь Йа изнутри». Каким бы размеров «Йа» не стал, жук-отец замечает его однообразие и неизменность: «И всю жизнь так, башкой о бетон...» [1, 340]. Так с помощью иронии и гротеска писатель намекает на бесплодность и однообразие «маленьких» обычных «насекомлюдей» изменить свою жизнь и обозначить в ней смысл.

Муха, садясь напротив фанерного агитационного щита, становится девушкой Мариной: «Марина услышала шуршанье крыльев, подняла голову и увидела еще двух снижающихся муравьиных самок, повторяющих маневры, которые несколько минут назад проделала она. С их плеч свисали точно такие же сумки, как у Марины, и одеты они были так же – в джинсовые юбки, кооперативные блузки и красные туфельки на острых каблукках» [1, 345]. Марина совершенно случайно (как любая человеческая девушка) встречает в своей жизни военного – майора Николая, чувствует себя

счастливой, но счастье длится недолго. От этой связи на свет появилась другая героиня романа Наташа: «Муха была совсем юной – ее упругая зеленая кожа весело сверкала под солнцем, ее лапки были покрыты темными волосками и кончались нежными розовыми присосками – словно на каждой из ладоней призывно темнело по два полуоткрытых рта, а талия была тонка настолько, что, казалось, могла переломиться от легчайшего дуновения ветра. Глаза у нее были зелеными и глядели немного исподлобья, а со лба на них падала длинная челка, из-за которой муха казалась даже моложе, чем была...» [1, 365]. Герои В. Пелевина очеловечены: жизнь насекомых напоминает жизнь людей со своими проблемами, радостями и печалью. В определенных моменты кажется, что за масками тех или иных насекомых скрываются люди, которые в этой жизни такие же маленькие, никому не заметные существа, и каждый из них по-своему пытается выжить, «выкарабкаться», выражаясь данным словом по отношению к насекомым, обустроить свою жизнь. Роман В. Пелевина можно рассматривать как аллегорию человеческого общества, в котором каждая социальная среда отражается в определенном виде насекомого: комары – бизнесмены, муравьи – военные, конопляные жуки – наркоманы, муха – девушка легкого поведения и т.п.

Итак, В. Пелевин, используя «фантастическое допущение», указывает на тщету человеческой жизни так, как если бы эта жизнь была жизнью насекомых, а не собственно людей. С помощью иронии, гротеска и аллегории он наделяет мир насекомых человеческими чертами, привычками, нравами, обличая пороки или просто указывая на недостатки, присущие настоящим людям. Следовательно, метод фантастического реализма с помощью «фантастического допущения» вариативности развития событий помогает художникам слова выразить свое отношение к современным проблемам, используя для этого аллегорические образы, позволяет задуматься над смыслом бытия, гротескно и иронично изображая возможное художественное пространство, населенное вымышленными персонажами, но имеющими при этом типических прототипов.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Пелевин В. Песни царства «Я». – М.: Вагриус. – 896 с.
2. Русская проза конца XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.В. Агеносов, Т.М. Колядич, Л.А. Трубина и др.; Под ред. Т.М. Колядич. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 424с.

С.Ю. Котельникова,  
*Новосибирск*

### **О МАГИЧЕСКОМ УСТРОЙСТВЕ МИРОВ ДЖ. ТОЛКИЕНА, А. СЛАНКОВСКОГО И ДЖ. РОУЛИНГ**

В нашей работе мы хотим рассмотреть разные миры трех авторов жанра «фэнтези» в одном аспекте – так называемом «магическом

устройстве» каждого из них: Средиземье Джона Толкиена, мир магов и маглов Джоан Роулинг и сагу о Ведьмаке Анджея Сапковского.

Мир, наделенный магией, неразрывно связан с мифологическим, архаичным мировоззрением. И.П. Смирнов пишет, что «миф гарантирует нерушимость (излагаемой им) истории» [2, 139]. Заклинание, заговор, символическое действие – изменяет многое внутри мира, но делает его самого неизменным по своим внутренним устоям. В каждом из описываемых миров свое представление о магии: в Средиземье о магии говорят в основном те, кто ей и не обладает, – хоббиты и люди. Для них все существа, чуть-чуть отличающиеся от них, обладают волшебной силой, например, эльфы. Правда, сами эльфы и не понимают, что имеют в виду хоббиты, рассказывая про эльфийскую магию. Об этом и говорит Галадриэль Сэму возле своего зеркала: «Слово "волшебство" мне не очень понятно — тем более что вы именуете волшебством и уловки, которыми пользуется Враг» [3, 497]. Для эльфов магии как таковой не существует, все их способности основаны на умении видеть, слышать и ощущать намного больше, чем все остальные. Это своего рода гармония с природой и с миром – они понимают языки птиц, зверей, камней, листьев и могут попросить у них всё, что угодно. Они создают прекрасные вещи, вкладывая туда звездный свет или кусочек своей души.

В Средиземье способностью колдовать обладает пятерка магов. Но они сами являются представителями некой расы, сродни христианским ангелам, это майары, которые обрели телесный облик и отправились в Средиземье, для борьбы с Сауроном. У них есть посохи. Неизвестно, являются ли их посохи своего рода аккумуляторами, проводящими магическую энергию, или же они – уже созданные артефакты с заложенными в них определенными функциями. Скорее первое, если судить по Гендальфу и Саруману. Из остальных магов мельком встречается Радагаст, но упоминаний о его снаряжении нет. Каждый из магов – специалист в своей области. Саруман – самый хитроумный и коварный, любитель каменных городов и сложных машин. Гендальф – странник, ему подвластен огонь, и он способен разжечь в сердце даже самого последнего домоседа жажду приключений. Радагаст лучше всех ладит с живыми существами.

В Средиземье особой силой обладают песни и певцы. Этот мир был создан Песней Сотворения. Незабываемым останется поединок на песнях могущества Финрода и Саурана. Оружие – песня. Её можно приравнять и к заклинанию, и к молитве. Была еще одна песня – самая грустная и прекрасная за всю историю этого мира – песня Лучиэнь перед Мандосом, песня настоящей любви, которая смогла растрогать даже Валар, песня о любви, которая сильнее смерти и забвения.

Нельзя забывать о Сауроне и кольце. В «Хоббите» его называют Нектомантом. Это тот, кто может заглянуть за границу смерти, и общаться с усопшими. Но здесь под «некромантом» скорее понимается злой и отвратительный враг, способный на самые неприятные и неестественные поступки. Саурон – майар, перешедший на сторону зла. Для обитателей

Средиземья он – могущественный черный маг. Природа его магии в нем самом, в его происхождении. Саурон внедрился в доверие к эльфам. Он объяснял им свои секреты, они ему – свои, в итоге были созданы могучие артефакты – кольца. В одно из колец Саурон вложил всю свою мощь, поэтому кольцо давало создателю небывалую силу и власть над остальными кольцами и их обладателями.

В Средиземье много предметов, в которые их создатели вкладывают души или часть своего умения, – сильмариллы, творения Феанора, из-за которых пролилось столько крови; палантиры, созданные нуменорцами, дающие способность видеть сквозь пространство и время.

Средиземье – это не мир, насквозь пропитанный магией, там нет особой касты магов, уважаемой и почитаемой, там есть отдельные личности, которых знает далеко не каждый, и которых в большей степени считают сказочными. Там даже четкой структуры применения магии нет. То Гэндальф колдует посохом, то читает заклинания. Магия – это не чудо, это часть того мира, она есть в эльфах, в природе, в сильных духом и умеющих любить, в руках истинного короля.

Теперь рассмотрим мир, описанный Сапковским в саге о Ведьмаке. В романах Сапковского значение магии и тех, кто ей обладает, принципиально иное, чем в Средиземье Толкиена. Власть в руках у чародеев и чародеек. На Юге они творят войны, сводят нужных им королевских особ, открыто дергают за все доступные нити. В более сложном положении оказываются чародеи на Севере, под покровительством империи Нильфгаард. Они более скрытно влияют на историю. Даже внешний облик у них должен быть серым, неухоженным и карикатурным, подчеркивающий их подчиненное и закулисное положение.

Описание мира, созданного Сапковским, не лишено иронии. У читателя возникает ощущение, что наше современное общество с его ценностями, религиями, сектами, бизнесом, модой, понятием красоты, невнятной моралью и т.п. разом опрокинули в средневековье, дали магию и населили всё вокруг волшебными существами, вроде эльфов, гномов и прочих. Правда, те же волшебные существа на поверку оказываются ничем не лучше людей и уже не похожи на тех, кого воспевали в легендах, а напоминают, скорее, человека, которому дали немного больше или немного меньше.

Кто же обладает магией? Те, у кого есть к тому генетическая предрасположенность. Вероятно, из-за генетических особенностей такие дети часто рождаются уродливыми. Но это легко исправляет магия. Магия – тяжкий труд. Это и наука, искусство, и хаос, и порядок. У эльфов больше способностей к магии, и зачастую те, в том течет кровь старшего народа, способен стать чародеем. Также есть шанс у их детей. Но за магию приходится платить, она дается с болью, проходит через всю сущность и забирает у человека самое ценное, что ему дала природа, – способность иметь детей. Те же «счастливицы», кто не утрачивает эту способность, часто

рождают психически больными. Видимо, еще не сформированную нервную систему таких детей резко срывает мощь магии.

На то, чтобы овладеть магией, нужны десятки лет. Это энергия, и черпается она из природных сил: воды, воздуха, огня, ветра. Черпать энергию сложно и опасно. Она есть не везде, потому чародею важно уметь экономно собирать и расходовать её. Но пользоваться энергией еще сложнее, нужно использовать ровно столько, сколько нужно, ведь если возьмешь мало, ничего не получится, а если много, можно даже получить кровоизлияние в мозг. Чтобы что-то сотворить при помощи магии, необходимо знать магические формулы и жесты. В этом мире магия не является чудом, доступным тому, кто получил в руки волшебный предмет, – это тяжелый труд, наука, умение контролировать свои мысли и направлять энергию. В романах Сапковского уделяется большое значение описанию магии. Это один из оплотов, на котором держится мир, где живут герои. Более того, магия тесно переплетена с генетикой, предназначением. Вокруг этого всего и закручен сюжет.

Большое значение магия приобретает и в пространстве романов Роулинг, где обладание магическими способностями – ключ в скрытый от глаз простых смертных (маглов) мир. Для того чтобы учиться магии, маленький волшебник должен купить волшебную палочку, хотя и в детстве его магия не контролируется и вполне действует без особых атрибутов или заклинаний. Палочка у Роулинг – своего рода проводник, позволяющий с большей легкостью и эффективностью направить свою энергию. Без них бы, скорее всего, колдовать могли единицы, умеющие контролировать себя, свои мысли и свое тело. А с помощью палочки можно прочесть заклинание, и, не зная его значения, сделать всё, что угодно. Например, Гарри заклинанием «Сектумсемпра» ранит Малфоя, и только тогда узнает, что оно смертельно опасно. Кроме того, здесь сыграл роль тот факт, что Поттер хотел причинить вред Драко, и заклинание сработало, как надо. Но, как говорил профессор Моуди в четвертой книге: «Авада Кедавра – это такое проклятие, которое требует огромной колдовской силы – вы можете все вместе уставить на меня палочки и произнести нужные слова, а у меня, самое большее, пойдёт кровь из носа» [1, 119]. Для применения магии наличия одной волшебной палочки недостаточно, нужны воля и терпение. Магические способности передаются от волшебника к волшебнику, и даже у так называемых маглорожденных, как призналась Роулинг в одном интервью, были в родичах кто-то из магов. Среди волшебников есть определенная каста чистокровных, своего рода аристократия. Они не терпят маглов и маглорожденных, вступают в браки только с теми, кто по статусу крови им соответствует, вследствие чего в таких семьях видны признаки вырождения. Дети чистокровных родителей в большинстве своем описаны как тупые, некрасивые, агрессивные личности. А полукровки у Роулинг чрезвычайно талантливы. Свежая кровь дает новый толчок в развитии. Магия не сводится только к заклинаниям. Есть более сложные разделы: зельеварение, требующее аптекарской точности и

внимания, трансфигурация, где приходится заучивать сложные формулы, и т.п.

Роулинг изобразила «**иную**, чем данную нам историю, релятивизировала историю **нашего** мира» [2, 129], создав волшебников, которые живут втайне от простых людей. Это не отдельный мир, это своего рода его альтернативная история. Мир Сапковского – более автономный, и не так связан с реальным. В последней книге «Владычица озера» описывается, как Цири, странствуя по мирам, случайно попадает в наш мир. Автор использует идею многомерности времени и пространства, в его пространстве время не линейное, оно, как и в античную эпоху, идет по кругу. А Средиземье Толкиена можно рассматривать и как отдельную вселенную, и как альтернативную историю.

Если сравнивать три вышеперечисленных мира, можно сказать, что у Толкиена магия наиболее незаметная, она в большей степени органическая часть Средиземья, нечто естественное, не требующее специального обучения. Она открыта только великим или избранным. У Сапковского и Роулинг магия – труд, наука и искусство. Она дает шанс попасть на новый уровень по социальной и духовной лестнице, и получают доступ к ней не избранные, а те, кому она досталась по наследству.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и огненная чаша. М.: Спивак, НИИ "Гарри Поттер", [www.harrypotter.ru](http://www.harrypotter.ru). 2001.
2. Смирнов И.П. Что фантастично в фантастической литературе? // Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб.: РХГА, 2008. С. 125 – 140.
3. Толкиен Дж.Р.Р. Братство кольца. М.: Эксмо-пресс, 2003.

Е.А. Луговая,  
*Ставрополь*

### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ЭПОПЕИ ДЖ.Р.Р. ТОЛКИЕНА «ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ» КАК ОТРАЖЕНИЕ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ УСТАНОВОК АВТОРА**

Пространство – одна из реалий бытия, воспринимаемых и дифференцируемых человеком, так как, в отличие от других основных форм существования материи, «оно осознается наиболее простым способом (достаточно в пределах данной ситуации простого движения головы и глаз). Оно организуется человеком, ставящим себя в центр макро- и микрокосмоса. Не случайно пространство не только дифференцируется языковыми средствами во всех языках, но оно оказывается в основе формирования многих типов номинаций, относящихся к другим, непространственным сферам» [1, 670]. Картина реального мира есть «субъективный образ объективного мира», и в первую очередь его пространства. Это в еще большей степени присуще виртуальному миру, образ которого эксплицирует

концептуальные установки, цели и мотивы его создателя, его субъективное видение виртуальной реальности, так как здесь имеет место совокупность определенных допущений, непроверяемых, но принимаемых сознанием как аксиомы, очевидные факты – основания для осмысления и видения пространства. И все это задано автором, структурировано и наполнено явными или скрытыми смыслами.

В соответствии с основной идеей мифический континуум Толкиена отмечен различными пространственными номинациями, и это позволяет нам рассмотреть имя собственное, номинирующее в эпосе «Властелин Колец», как способ экспликации виртуальной реальности в соотносительном ряду: пространство – миф/виртуальность – топоним, с одной стороны, с другой – как авторский мир, наполненный смыслами (внутритекстовая модальность).

При моделировании Средиземья Толкиен – носитель высочайшей культурной традиции, филолог-медиевист – «пользовался» не только фантазией и интуицией, рисующей мир в особенном свете, но прежде всего эрудицией и выверенной моделью смыслов, которые он вложил в свое творение; его миф получился яркой и подлинной действительностью. А поскольку, по А.Ф. Лосеву, миф – «это совершенно необходимая категория мысли и жизни, далекая от всякой случайности и произвола», то возникла «максимально конкретная реальность» [3, 24], «являющаяся в то же время отрешенной от обычного хода явлений», «содержащая в себе разную степень иерархичности» [3, 44], возникло «самое непосредственное и даже чувственное бытие» [3, 41].

«... Man is a sub-creator, the refracted light  
through whom is splintered from a single white  
to many hues, and endless combined  
in living shapes that move from mind to mind» [5, 49].

Толкиен выражает важнейшую мысль: человек имеет право творить, создавать «Вторичные миры», ибо сам сотворен по образу и подобию Творца Неба и Земли. «Мой мир появился вместе со мной – впрочем, это вряд ли интересно кому-либо, кроме меня самого. Я хочу сказать, что не проходило и дня, чтобы я не продолжал его придумывать» [4, 187]. При этом важным условием формирования и функционирования виртуальной топонимии является интеллектуальный уровень Творца Вторичных миров.

Данные топонимикона Толкиена – специфическая сфера традиционной культуры, ибо любой пласт естественного языка с общей денотативной направленностью кодирует не только информацию о фрагменте действительности (в нашем случае виртуальной), но прежде всего это внутренний мир носителя языка – создателя виртуального пространства. Если обычный топонимикон выявляет «специфику национально-обусловленного восприятия фрагмента действительности» [2, 86], то совокупность виртуальных топонимов выявляет особенности личности создателя, его мир, его исходные посылы, его предпочтения и акценты, а следовательно, мы оказываемся еще и перед особенностями языкового канала информации о виртуальной реальности, существующей для нас

только через использованный язык, ибо, создав вымышленную реальность, Толкиен программирует аксиологическую ориентацию в ней как одну из важнейших составляющих модели мира его персонажей.

Имя собственное в виртуальном пространстве «Властелина Колец», помимо фоновых знаний носителя языка, исходно усложняется творческим замыслом автора, который наполняет виртуальное пространство изначально концептуализированными топонимами, за каждым из которых вычитываются проекции мировой культуры. Как известно, основная семантическая нагрузка приходится в слове на начальный звук, и, исследовав наиболее значимые топонимы виртуального пространства Толкиена, мы можем дешифровать географическое имя собственное как **историко-культурный феномен**. Для анализа мы привлекаем ключевые топонимы, ставшие прецедентными: *Shire* (символ Добра), *Mordor* (средоточие Зла), *Gondor* (человеческое государство, занимающее промежуточную область между Добром и Злом, своеобразная грань, пограничная область; в эпосе Толкиена выступает «последним оплотом» Средиземья в борьбе с Мордором).

Согласно теории Маргарет Мэгнус, звукосочетание **SH** в английской картине мира «*is like a **Shell** or **shelter** or **sheath**. It can **shield** you from harm, **shade** you from the sun, but it can also be **shallow**. Like other unvoiced sounds, it is preoccupied with forms, appearances, **shoulds** and **shouldn'ts**. It reacts with **shame**, or shrugs it all off, shirks its duties, tosses it in the trash. And SH can shake and finally **shatter**, especially at the end of a word (bash, lash, smash, mush). Like the other major palatal sound in English, it has horizontal extent (sheet, shallow, shout)*» [6]. Топоним *Shire*, таким образом, может быть представлен следующими семантиками, дешифрующими информацию, заложенную Дж.Р.Р. Толкиеном в «старую добрую Хоббитанию»:

- |               |                 |               |
|---------------|-----------------|---------------|
| - 'оболочка'; | - 'пристанище'; | - 'жалость';  |
| - 'укрытие';  | - 'убежище';    | - 'тьень';    |
| - 'защита';   | - 'ножны';      | - 'полумрак'. |

Символическое значение Мордора (*Mordor*), осознаваемое сквозь призму согласного **M** в английском языке может быть соотнесено с такими словами: «*M **Makes** something from something else. It is the clay from which things are formed, the **Magician**, the **Master** of his trade, the **Muse**. If the experiment is successful, the result is magical, **miraculous**, musical. But sometimes it **misses** and creates a **monster**. It is the **Man** that God made from the primordial **mud** and then breathed life into. The texture of M is overwhelmingly **mushy**. M can also unmake; it can **mangle**, **mash**, **massacre**. Or it can **mix** things together to create something new. Or the transformation of form in M can manifest merely as **movement**. And if F is form and P is position, then M is **Measure** or **Amount**. How **much** and how **many**? Mini and maxi, micro and macro, miles, meters and moons. This preoccupation with quantity is typical of the nasals. The hierarchy in the labial M is the **model** from which a thing is made. It is also the **mate**, something taken from the rib which **matches** the form in order to serve as a cohort. Put another way, M is the **Mother**, the **mold** and **matrix** of life*»[6].

При проектировании виртуального пространства Дж.Р.Р. Толкиен учитывает не весь семантический потенциал согласного **M** в английском языке, наиболее значим для него смысл первых четырех предложений, и семантическое наполнение топонима *Mordor* на страницах эпоса выявляет семы: 'волшебник'; 'владелец'; 'мастер'; 'сверхъестественный'; 'чудовище, изверг'; 'грязь, слякоть'; 'кромсать, искажать'; 'месиво'.

Особо выделяет автор семантический потенциал топонима *Gondor*: Гондор - "своего рода гордая, блестящая, но все более и более бессильная Византию" [4,157]. По своему культурному влиянию и исторической роли - это носитель древних традиций, отбивающийся от нападающих с Востока врагов, Гондор действительно "модель" Византийской империи. Как отмечает М.Мэгнус: «*G is the **Grail**, the Void from which all things are given and into which all things eventually go. It is the **Ground** from which we mysteriously grow, the invisible Source. It is the Letter of the Throat. Its bottom is too deep to be seen. Its light is reflected. Its **glances** sidelong. B begins the process; D checks it; and G is the process itself ongoing. More often than not, English experiences imbalance with respect to **Giving** and **Getting** in the face of this vast and invisible place. It either gets **greedy**, filling itself with **gunk** and **goo** and **gaudy** garbage. A third of G reflects too much of something where it doesn't really belong. And another third reflects not enough where it's desperately needed: it is **gaunt**, **gloomy**, **grumbling**, the **grave**, the **gallows**. But there remains a set of words which reflect a very specific sense of balance and a **grandeur** which is not to be found anywhere else in the English language: **Goodness**, **Gladness**, the **Grace of God***» [6].

Gondor - человеческое государство, занимающее промежуточную область между символом Добра – Shire и аллегорией Зла – Mordor, поэтому его смысловое наполнение полярно: с одной стороны, мы можем вычленить семы 'Божья милость'; 'Грааль'; 'почва; основание'; 'блеск'; 'празднество'; 'величие; великолепие'; 'доброта', с другой - 'жадный; алчный'; 'клейкий, липкий'; 'исхудалый, изможденный'; 'мрачный, угрюмый'; 'смерть, крушение'; 'виселица', что еще раз через семантическую вертикаль топонимического материала подчеркивает противоречивую природу человека, в котором органически соединяется божественное и низменное.

Пространство в эпосе становится организующим моментом и моделирует разные связи картины мира, - временные, бытовые, социальные в субъективном авторском преломлении (модусное пространство). Толкиен осмысляет пространство своего мифа как некую протяженность, ориентационное поле; окружающая его героев мифическая поверхность, взаимодействуя с героями, соучаствует в развитии действия, наполняется сверхъестественными явлениями, на ней и в ней разворачиваются события, осознаваемые в ретроспекции как история Европы и Азии.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гак В.Г. Семантическая структура языковой единицы и типология функций / В.Г. Гак. Языковые преобразования. Часть I. Глава V. § 2. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 190-195.
2. Ефанова Л.П. Культурно-национальное и социально-региональное в топонимии Ставропольского края // Проблемы региональной ономастики: Материалы 3-й межвузовской научной конференции. – Майкоп, 2002. – С. 86-88.
3. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. — М.: Мысль, 1991. – 958 с.
4. Толкин Дж.Р.Р.. О волшебных сказках. М.: Прогресс, 1991. – 362 с.
5. Tolkien/ Beowulf: The monsters and the critics. - In: Modern writings on major English authors. Indianapolis - N. Y., 1963
6. Magnus M. A. Dictionary of English Sounds://www.conknet. com/~mmagnus/.

Мартыненко В.С.,  
Сысоева О.А.,  
Хабаровск

## К ПРОБЛЕМЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МЕГАЖАНРОВ В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Одна из отличительных особенностей литературного процесса XX века – жанровая нестабильность, кризис традиционных, «канонических» жанров и стремление обрести жанровые структуры, соответствующие динамическому характеру времени. Синтез, пародирование синтеза, формально-содержательные эксперименты в области сложного (и подчас парадоксального) соединения литературных норм разных исторических эпох, литературных направлений и жанров становятся определяющими для развития словесности.

В связи с этим появились и вошли в литературоведческий оборот термины «метажанр» и «мегажанр». Тем не менее, и сегодня эти категории изучены недостаточно, нет строгой теории. Из всех возможных наджанровых образований только категория метажанра более или менее научно осмыслена. Под метажанром, обобщая существующие концепции, понимается «структурно выраженный, устойчивый инвариант художественного моделирования мира» [4]. Так как категория метажанра в современном литературоведении остается до конца не проясненной, исследователи (Н.Л. Лейдерман, Р.С. Спивак, Е.Л. Бурлина, Ю.С. Подлубнова, Е.Л. Кириллова) выдвигают различные критерии, то в данной работе учитываются следующие его особенности, выделяемые большинством ученых: во-первых, метажанр имеет большую, неужели у простых жанров величину, так как существует поверх устойчивых художественных систем; во-вторых, метажанр преодолевает привязанность жанра к конкретному литературному роду; в-

третьих, метажанр проявляется одновременно в разных сферах культуры (литературе, музыке, живописи, скульптуре и так далее).

Ещё одним сверхжанровым объединением следует назвать мегажанр. Под ним Ю.С. Подлубнова понимает жанрово-тематические образования новейшего типа, имеющие достаточно чёткий мирообразовательный, но не архетипический потенциал. Сюда относятся такие жанры, как фантастика, детектив, блокбастер, римейк и проч. По своему объёму эти жанры велики, к ним примыкает большое количество произведений современности, и часто – произведений разножанровых. Так, по замечанию А. Шалганова, фантастика – это, своего рода «параллельная литература», в которой существуют все жанры и все направления, но только с дополнительным элементом инновариантности. Фантастика включает в себя роман воспитания, социальную, историческую прозу, психологический роман, детектив, триллер, специфические жанры (например, космоопера или технофэнтези) и т.д.

Мегажанр подобно метажанру преодолевает литературно-формальные и родовые привязанности традиционного жанра. Так, современный детектив осуществляет себя не только в привычном прозаическом виде, но и драматургическом, и поэтическом («Чайка» Б. Акунина, «Посвящается Ялте» И. Бродского). При этом у метажанра и мегажанра имеются принципиальные различия. Кроме внеродовой направленности метажанр отличает тяготение к выходу за рамки литературного пространства в иную, более широкую систему координат. Иначе говоря, метажанр оказывается неким собирательным по своей сущности образованием, его миробраз более абстрактен по сравнению с миробразом жанра и мегажанра, а также зависим от культуры времени. Тесная, неразрывная связь метажанра с культурой той или иной эпохи – важнейший его признак. Значительно, что если канон метажанра окажется культурно значимым, то по своей семантической основе он может оказаться производным от жанра или мегажанра.

Итак, проблема разграничения жанровых и сверхжанровых единств актуальна. Выходы во внежанровость — постоянный закон в обновлении искусства, который проявляется на протяжении всего нашего столетия и в романе, прежде всего, затрагивая, преображая форму. «Художественно-беллетристические и понятийно-логические формы, — небезосновательно утверждает М.Н. Эпштейн, — оказываются чересчур тесными для творческого сознания XX века, которое ищет реализации в сочинительстве как таковом, во внежанровом или сверхжанровом мыслительстве-писательстве» [6, 16]. . Значимость сверхжанровых форм как один из аспектов изменения формальных принципов современного романа очевидна. Продолжая общехудожественную традицию на современном этапе романа, обретая структурообразующую весомость и эстетическую ценность содержательности формы, они становятся константой романной прозы, определяя одну из черт нового синтеза постмодернистской формы произведения.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бурлина Е.Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. - Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. – 165 с.
2. Кириллова Е.Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации (на материале прозы русского зарубежья первой волны) / Автореф. дисс...к.филол.н. – Владивосток, 2004. – 24с.
3. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 - 70-е годы. – Свердловск: Сред. Уральское кн. изд-во, 1982. – 256 с.
4. Подлубнова Ю.С. Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской культуре // Герменевтика литературных жанров / Под общей редакцией профессора В.М. Головки. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского государственного университета; Ставропольское книжное изд-во, 2007. – С. 293- 297.
5. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1985. - 140 с.
6. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. - М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 366с.

Н.Ю. Мулдабекова,  
*Караганда, Казахстан*

## **ЖАНР ФЭНТЕЗИ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Каждое произведение как плод творчества определенного автора отражает его внутренний мир, языковое сознание, идиостиль. Писатель подобен исследователю, он познает окружающего его мир и передает увиденное в своем творении. Это познание носит индивидуальный характер, следовательно, каждый познанный мир так же уникален, как и произведение, отражающее определенную картину мира. Результат познания реализуется в художественном тексте с помощью языка. Любое произведение является не только «продуктом культуры», отражая особенности временного периода создания книги [4, 9], но и «отражает мироощущение писателя» [1, 45]. Таким образом, все языковые особенности художественного текста не являются случайными, а призваны отражать реалии созданного мира.

В последнее время наметилась тенденция появления литературных произведений как параллельной реальности, где автор выступает в роли творца и создает особый мир со своей историей, культурой и этносами, говорящими на различных выдуманных языках. Подобное художественное творчество относят к сравнительно новым литературным жанрам – научной фантастике и фэнтези.

Появившись в 19-м веке, произведения научной фантастики, а впоследствии и фэнтези - романы, выделявшиеся как субжанр в начале 20-го века, впервые стали объектом литературоведческого и лингвистического

исследования только во второй половине 20-го века (например, работы С.Брандиса, Г.Гуревича, Р.И. Кабакова, С.Л. Кошелева, М.Сергиева, Т.Степановской, С. Строева, Е.Парнова, St. Lem, и др.). Были определены теоретические особенности и специфические художественные методы данного литературного направления.

Так, Е.А. Белоусова справедливо указывает на использование фантастами в текстах произведений особых средств выразительности, к которым, прежде всего, следует, «безусловно, отнести слова, создаваемые писателями», обозначающие реалии описываемых миров, как результат авторского словотворчества [2, 5]. Именно особенности языка фэнтези, проявляющиеся, прежде всего, на лексическом и словообразовательном уровнях, а также их функционирование в тексте являются предметом исследований многих современных лингвистов [Белоусова Е.А., Елизарова М.Н., Лебедева Е.А., Луговая Е.А., Медведева Е.И., Новикова Н.В., Сосина С.Н., Allan. J., Fauskanger. H.K., Hooker M.T., и др.].

В настоящее время актуальность исследований в рамках данной темы несомненна, т.к. появление новых произведений во всем мире и их экранизация говорят о растущей популярности подобной литературы.

Слово *fantasy* в переводе с английского обозначает «выдумка, фантазия, воображение». Термин «фэнтези» не является единственным для обозначения литературного направления данного жанра. Так, С.Л. Кошелев, один из первых исследователей фэнтези, предлагает терминологию «научная фантастика» и «философская фантастика», т.к. «способ художественной интерпретации и познания действительности в фантастике включает в повествование в качестве структурообразующего элемента выхода за границы признаваемого реально возможным или существующим в той действительности, которой принадлежит автор фантастического произведения» [7, 7].

Р.И. Кабаков в своей диссертации опирается на термин, придуманный Дж.Р.Р.Толкиеном для обозначения жанра, как своего творчества, так и подобного ему – «*fairytale*» - «волшебные сказки». Соображения писателя по данному поводу «воплотились в его программной лекции «О волшебных сказках» в 1938. «Её концепция сводится к следующему: *fairytale* является одним из основных литературных жанров, возникающих в древности и сохранивших свою актуальность в нашу эпоху. Произведения такого рода, считает Толкиен, ни в коей мере не предназначены специально для детской аудитории: такой взгляд есть плод недоразумения, результат неверного литературного развития. Целью волшебной истории является создание вымышленного Второго мира, способного удовлетворять «исконные человеческие желания». Трехединая функция *fairytale*: исцеление, спасение, утешение – восходит к основным постулатам христианства» [8, 20].

Джон Рональд Руэл Толкиен является уникалом, придумавшим за свою жизнь многочисленные языки, которые являются частью сказочного мира Арда, существующего по своим законам, и тщательно прописал историю этого мира и воплотил свой замысел в литературных произведениях.

Е.А. Луговая в своей диссертационной работе «Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория» апеллирует термином «виртуальное пространство» для обозначения своеобразной ментальной карты, воспринимаемой посредством чтения произведения, существующей «не реально», фактически, а лишь в нашем сознании», и реализуемой посредством системы ориентиров [12, 20]. Она выделяет топонимы, как главную составную часть пространства трилогии, т.к. они устанавливают «местонахождение предметов по отношению друг к другу и ...определяют свое место и назначение среди окружающих пространственных феноменов» [12, 20]. Антропонимы и иноязычные апеллятивные вкрапления, функционирующие в дискурсе трилогии «Властелин Колец», можно рассматривать как свернутый «культурно-исторический феномен, помогающий провести параллели с сюжетом анализируемого художественного произведения в целом, тем самым выйти на языковое сознание автора» [12, 20].

Таким образом, «в настоящее время изучение художественного текста предполагает его соотнесение не только с воспринимающим сознанием, но и с системой национально обусловленных художественных конвенций» [13, 39]. «Такой подход к художественному тексту позволяет интегрировать достижения в области культурологического языкознания, прагматической и социальной лингвистики, при этом делается упор на анализе способов языковой манифестации понятийных структур» [6, 266].

Г.В. Колшанский отмечает, что «средством познания мира, обеспечивающим проникновение человека в тайны его закономерностей, является мышление», а «язык выступает как способ закрепления всей отражательной деятельности мышления – деятельности, которая, в свою очередь, неразрывно увязана с практической (физической) деятельностью человека» [11, 22]. В соответствии с этими представлениями язык и образ мышления взаимосвязаны. В языке находят отражения те черты внеязыковой действительности, которые представляются релевантными для внеязыковой культуры, пользующейся этим языком. «В этом смысле слова, заключающие в себе лингвоспецифичные концепты, одновременно «отражают» или «формируют» образ мышления носителя языка». [14, 7].

«Слово может рассматриваться как инструмент доступа к существующей в сознание человека системе разносторонних знаний и разнообразного опыта, слово репрезентирует когнитивные структуры в тексте» [3, 123]. Наличие подобных слов часто связано с существованием особых обычаев, традиций, характерных для той или иной культуры, говорящей на соответствующем языке, а также специфичной системы ценностей, общепринятой в данном социуме. Так, например, один и тот же концепт, как и слово, являющееся его знаковым выражением, может присутствовать в одном языке, но быть полностью непонятным для представителей другой культуры.

Данные представления, восходящие к идеям Гумбольдта и получившие свое выражение в рамках гипотезы Сепира – Уорфа, обретают в настоящее время все большую популярность.

А. Вежбицкая указывает на наличие общеязыковых универсалий, имеющих одинаковое значение во всех языках, и специфических понятий, характерных только для данного народа, которые являются ключами к пониманию его культуры. Подобные слова-ключи являются фрагментом языковой картины мира любой нации [5, 21].

Очевидно, что «языковая картина мира существует как часть более широкой и целостной картины мира, в ней зафиксирована специфическая для данного языкового коллектива схема восприятия действительности» [12, 51]. Фундамент языковой картины мира составляют значения, «извлекаемые из языковых форм, а затем абстрагированные на этой основе» [9, 143]. Таким образом, язык членит мир и определяет взаимовлияние языка, культуры и мышления каждого народа [10, 104-105].

Культура, созданная Толкиеном, отраженная в языке новыми, выдуманными автором словами как лингвокультурными компонентами, является значимой составной частью виртуального пространства трилогии «Властелин Колец». Только комплексный лингвистический анализ языковых культурных компонентов, реализуемых посредством словотворчества писателя и использованных им для обозначения реалий сказочного мира, позволяет достигнуть полного понимания мировоззрения и мировидения героев, а через них – и самого автора как представителя определенной эпохи развития человечества.

Неоспоримо, что словотворчество писателя является признаком его идиостиля, позволяющим проявить его личность, отражая, таким образом, его моральные принципы и мировоззрение. Кроме того, данные авторские словообразования как вкрапления искусственной культуры несут дополнительный смысл помимо обычной номинации и представляют определенный интерес для изучения в лингвокультурном плане. Исследование подобных окказионализмов имеет практическое значение, т.к. позволяет проверить, действует ли теория о связи культуры, языка и мышления в рамках художественного, несуществующего мира.

В настоящее время в рамках современной неологии теоретическое описание новых слов, являющихся результатом словотворчества Дж.Р.Р. Толкиена и имеющих лингвокультурное значение, проводится впервые.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Белянин В.П. Психологические аспекты художественного текста / В.П.Белянин. - М.: Изд-во МГУ, 1988. - 120с.
2. Белоусова Е.А. Окказиональное слово в произведениях современной научной фантастики: автореф. дис. канд. филолог, наук / Е.А.Белоусова. - Майкоп, 2002. - 20с.
3. Бутакова Л.О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование/Л.О.Бутакова. - Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2001. - 281с.

4. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. - М.: Педагогика, 1987.-341с.
5. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / Анна Вежбицкая. - М.: Языки славянской культуры, 2001. - 288с.
6. Ермакова А.В. Сакрально-символический смысл ключевого слова «вода» в романе Л.Улицкой «Казус Кукоцкого» / Л.В.Ермакова // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4-6 октября 2004 г.): Труды и материалы: / Под общ. ред. К.Р.Галиуллина- Казань: Изд-во Казан, ун-та,2004.-С.266-267.
7. Кошелев С.М. Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж.Р.Р. Толкиена, У. Голдинга и К.Уилсона 50-60-х гг.): автора)), дис. канд. филолог, паук/С.Л. Кошелев.-М.:МГПИ, 1983.-28с.
8. Кабаков Р.И. «Повелитель Колец» Дж.Р.Р. Толкиена и проблема современного литературного мифотворчества: автореф. дис. канд. филолог, наук / Р.И. Кабаков. - Л.: ЛГПУ им. Герцена, 1997. - 24с.
9. Кубрякова Е.С. Роль словообразования в (формировании языковой картины мира / Е.С. Кубрякова // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира.-М., 1988.-С. 143.
10. Кронгауз М.А. Семантика / М.А. Кронгауз. - М.: Изд. центр «Академия», 2001. - 352с.
11. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке / Г.В.Колшанский. - М.; «Наука», 1990. - 108с.
12. Луговая Е.А. Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория (на материале эпоса Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин Колец»): рукопись дис. канд. филол. наук / Е.А. Луговая. - Ставрополь, 2006.- 189с.
13. Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л.В. Миллер // Мир русского слова. - СПб, 2000.- № 4.- С. 39 - 45.
14. Шмелев А.Д. Могут ли слова языка быть ключом к пониманию культуры? - М.: Языки славянской культуры, 2001. - С. 7 - 11.- Рец. на кн.:Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / Анна Вежбицкая. — М,; Языки славянской культуры, 2001. - 288с.

Е.Ю. Полтавец,  
Москва

### **ФИЛЬМ Д. КЭМЕРОНА «АВАТАР»: МИФ, ФАНТАСТИКА, ЗЛОБОДНЕВНОСТЬ.**

Новый фильм Д.Кэмерона «Аватар» в высшей степени суггестивен, как и знаменитый «Терминатор». Задача настоящей статьи – раскрыть природу этой суггестивности как архетипическую и показать, что и сюжет, и стилистика, и основные образы фильма восходят к мифологическим метаситуациям и метаобразам (концептам), что и создает у зрителя ощущение узнаваемости, воздействует на бессознательное. Одним словом,

провоцирует трансферентность восприятия, бессознательные отсылки реципиента к его собственной жизненной ситуации.

В связи с этим важно отметить, что большинство зрителей, понимающих «Аватар» как вполне злободневный и (даже примитивный) эколого-гуманитарный «посыл», признают все-таки в своей рефлексии некоторый дополнительный «х» восприятия: «завороженность», «погружение в виртуальный мир Пандоры» и т.д. Нашлись и такие, кто возопил: «Караул!!!», шарахаясь от всяких новейших технологий (которые, надо сказать, сами по себе еще никогда не превращали бездарность в талант, и, стало быть, вовсе не являются определяющим фактором несомненной значимости «Аватара»), и такие, кто именно в этих технологиях увидел секрет пресловутой суггестивности и вредное «манипулирование сознанием».

Обвиняющие «Аватар» во «вторичности», «нищете драматургии», «предсказуемости сюжета» и «конфетной мультяшности» сами не понимают, что почти раскрыли секрет его воздействия. Секрет, конечно, не в стереоскопичности и даже не во всех прочих эффектах, а в том, что миф как «коллективное бессознательное» радостно опознается нашим индивидуальным бессознательным, что и дает нам возможность приобщиться к вечности, «выходу из времени». Все наше существо бессознательно откликается на мифологическую модель, репрезентируемую фильмом, которая и в нас присутствует, но в обычных условиях не осознается в качестве глубинной «несущей конструкции» обыденной жизни. Обвинять «Аватар» в сходстве с мультфильмом «Покахонтас» или, например, с сюжетами Э.Берроуза и Г.Гаррисона, Ф.Купера и А.Куприна, а то и братьев Стругацких, или, скажем, идеями Руссо, Шатобриана, Г.Торо (тут все зависит от начитанности обвиняющего) – то же самое, что отвергать шекспировского «Гамлета» на основании того, что «проблема Гамлета» уже «отработана» в Эсхиловой «Орестее».

«Исследование всякого явления массовой культуры (подобного популярным в XX веке «комиксам», «триллерам» или «мыльным операм»), -- замечает В.А.Кошелев по поводу использования лубочных сюжетов А.С.Пушкиным, -- предполагает не только априорную констатацию его «недостойности», но и объяснение причин его «массовости», и поиски возможностей ее использования для того же «высокого искусства» [1, 237]. Мы далеки от отождествления кэмероновских фильмов с «недостойной массовостью», но вполне разделяем стремление исследователя добраться до причин триумфаторства, тем более, что успех фильмов Кэмерона превосходит популярность массовых «блокбастеров» и объясняется несколько иными причинами. Кэмерон «нагружает» этической проблематикой, ситуацией нравственного выбора именно мифологическую модель, восходящую к архетипу. Фильмы этого режиссера являются в большей или меньшей степени синтезом философии и мифологии в духе Платона. Если бы «Терминатор» назывался, к примеру, «Благовещение», мы, может быть, скорее увидели бы в нем повтор этой мифологической модели. В

Евангелии она реализована как чудесное предсказание о рождении Спасителя, бегство Святого Семейства в Египет, культ Девы Марии. (В фильме Кэмерона «Терминатор» Сара Коннор пытается бежать в Мексику).

В «Терминаторе» совпадают инициалы героя (John Connor) и автора фильма. Продуманные «совпадения» в «Аватаре» -- это возможность прочтения инициалов Джейка Салли как «Джейк-спаситель». Если J.C. – это инициалы Христа, то J.S (Jake Sully) – это Jake Saviour (англ.), Salvator (лат.), Soter (греч.). Название «Аватар» является ключом к мифологическому субстрату фильма, который, в свою очередь, объясняет его стилистику и ту, на первый взгляд, неумную фантастичность, которая для профанного сознания предстает «мультипликационной» и «конфетностью». (Однако фильм, как будет показано ниже, содержит отсылки не только к индуистской мифологии).

Метод мифореставрации, разработанный проф. С.М. Телегиным, универсален и применим не только к словесным, но и к изобразительным искусствам и к художественному кинематографу [4]. Опираясь на методологию мифореставрации, раскроем смысл фантастического в фильме как мифологического. «Аватара» определяется как «нисхождение божества на землю, его воплощение в смертное существо ради «спасения мира», восстановления «закона» и «добродетели (*дхармы*) или защиты своих приверженцев <...>, при сохранении божеством частично божественной природы и приобретении им отчасти земной природы» [3, 24]. «Мотив торжества над злом и принятия для этой цели определенного облика составляет основное содержание мифов об аватарах Вишну» [3, 239]. В «Бхагавадгите» Кришна (аватара бога Вишну) сообщает герою Арджуне: «Для освобождения, защиты искренних праведников и для уничтожения делающих зло, праведного закона воздвижения ради я порождаю себя из эпохи в эпоху» (Гл.4, шлока 8). Как Арджуна в «Бхагавадгите», Джейк в фильме Кэмерона вынужден сделать перед битвой непростой выбор между привязанностью к «своим» и нравственным долгом.

Кожа Кришны синего цвета, а его одежды желтые, он выше обыкновенного роста, изображается с луком в руках. Он способствует торжеству добра над злом, обладает способностью *поднять в воздух гору*. Выступает в амплу спасителя, что дало повод исследователям, основывавшимся также на фонетическом сходстве имен, видеть в Кришне видоизмененный образ Христа. Просыпаясь, он заново творит мир; его ездовое животное – волшебный царь птиц Гаруда (сияющий, как солнце), обычное местопребывание – вершина волшебной горы Меру. Темный цвет кожи, желтые украшения и раскраска, луки и стрелы, горы в воздухе, особая роль чередований сна и бодрствования («сотериологический мотив пробуждения», говоря словами М.Элиаде), полеты на огромной птице – все это мы видим в фильме Кэмерона.

Согласно «Махабхарате», крылатый Гаруда, самое могущественное существо, заключает нечто вроде договора с Вишну: он получает от Вишну в дар бессмертие и обещание, что всегда пребудет над Вишну («Я всегда хочу

быть над тобой»), в обмен на службу ездовым животным («Махабхарата» I 29, 12-16). Вишну летает на Гаруде, а его изображение помещает на своем флаге, выполняя таким образом условие договора, что Гаруда всегда будет «над Вишну». В фильме самый могучий крылатый дракон, золотисто-красный, как солнце, оказывается союзником Джейка, догадавшегося быть «над ним», т.е. использовавшего единственную слабость «Гаруды»: как самый могучий, над которым никого нет, дракон никогда не смотрел вверх. Кроме того, Джейку, прилетевшему к На`ви на «Гаруде», удастся испросить если не бессмертие, то хоть помощь Эйвы, древа жизни, для Грейс («Банши», слово, используемое для названия сказочной птицы, -- это на самом деле персонаж мифологии ирландских кельтов. Так называется женщина-фея, которая ужасными стонами предсказывает смерть кого-либо из обитателей дома. В буквальном переводе это «женщина холма», волшебная обительница какой-либо горы. Поскольку банши фильма живут в горах, какая-то логика в этом названии есть).

Итак, Джейк – «аватар», т.е. перевоплощение, «человек с неба», ставший спасителем, а не губителем. Изменяется его тело, изменяется и душа. Он переживает своеобразную инициацию, посвящение. Это не только трудное испытание – приручить дракона и оседлать его (нечто вроде поимки живого орла в одном из посвячительных ритуалов североамериканских индейцев), но и духовное посвящение в мир Пандоры и пандорианцев. Древние инициатические мистерии были направлены на «восстановление контактов с природными силами» [5, 163] и, как говорит Ю.Эвола, «связаны с стремлением к самопреодолению, к активному раскрытию себя запредельному и надчеловеческому» [5, 176]. «Аватаром» может стать и каждый из нас. Это инициатическая составляющая фильма, наглядно демонстрирующего, что На`ви – «это часть нас». «Они просто один из аспектов нашего существования, они – то, чем мы хотели бы быть», как сказал сам Кэмерон [2].

В продуманном сценарии подчеркнута параллель – Эйва и Грейс, биолог, которая изучает эту самую Эйву. Грейс по-матерински стала относиться к Джейку, когда поняла, что он похож на нее в своем отношении к природе и жителям Пандоры. Для Джейка нет пути назад после того, как земляне ранили Грейс, ведь теперь спасти ее может только Эйва. Миф о Великой матери всего сущего, «аватарами», или ипостасями которой выступают и Грейс, и Эйва, дополнен у Кэмерона мотивом спасения природы, и это – миссия человека, если он вовремя опомнится, как Джейк. Имя «Грейс» означает «благодать», это слово связано с молитвой Мадонне («Ave Maria, gratia plena»), а «Эйва» звучит почти как «Ева». Разговор Джейка с Эйвой – представленная в иной мифологической парадигме архетипная модель Гефсиманского моления (вспомним «разговор с дубом» князя Андрея в «Войне и мире» Л.Толстого!).

Совещание героя Кэмерона с Эйвой или героя Толстого с дубом и волнами вписывается не только в индуистский или буддийский, но и в библейский контекст. В 3-ей Книге Ездры, например, нашлось место

разговору волн морских и деревьев. В любой мифологической традиции есть образ мирового дерева и образ священной горы, архетип совершенного пейзажа, связанного с иерофанией, недаром и Монсальват часто представляют в виде горы, летящей по воздуху, как на картине Рене Магритта. На`ви объединяются вокруг священных гор и дерева жизни, содержащего коллективную память народа, что также характерно для индуистской мифологии, в которой т.н. *Дви́па* (буквально «остров») – земля вокруг горы Меру и священного дерева Джамбу, с которым отождествляется вся Индия. В буддизме Джамбу-Дви́па – обитель Будд прошлого, настоящего и будущего, совершенно то же, что дерево душ на Пандоре. С индуистской точки зрения, каждый человек – проходящий цепь воплощений посредник между природой и обществом; посредничество и перевоплощение – функции, свойственные аватарам, так что между ними и обычными людьми есть некоторое сходство. Что же касается образа дерева – то это вообще, как считают К.Г.Юнг, М.Элиаде, да и другие психологи и этнографы, шифрограмма внутреннего мира человека. Наш Боян – аналог Орфея, и жрец, и мысль, и древо; этот комплекс есть одно из самых архаических представлений человечества, а индуистская идея перевоплощения и «нисхождения» – это и универсальная модель творческого процесса.

Теперь о «близнечном мифе». Божественные близнецы – ашвины, чья кожа золотистого цвета, – в индуистской мифологии являются целителями (излечивают слепых и хромых), помощниками и охранителями богов и смертных. (Возможно, что их золотистый цвет частично унаследовали На`ви – «золотоглазость» в индуистской мифологии есть знак особой судьбы). В самом общем смысле близнецы символизируют вечное перерождение, единство противоположностей, гармонию в разнообразии, творца и творение, врача и исцеляемого. Как видим, исцеленный в виде «аватара» Джейк, помощник и спаситель На`ви, будучи заместителем своего погибшего брата-близнеца, идеально вписывается во все эти представления, вплоть до подробностей о том, что в навийском облике он вновь может ходить (мотив хромоты) и получает новое видение мира (излечивается от «слепоты»). Близнецы есть, конечно, и в других мифологиях, в греческих мифах это Диоскуры, поделившие бессмертие Поллукса. Один из близнецов, как правило, обозначает бессмертную душу человека, другой – его смертную сторону. Греческий и индийский близнечный миф, философски переосмысленный, отражает принцип самоотверженного служения: забудь самого себя – и обретешь невиданное могущество и бессмертие.

Мотив превращения человека в кошку (и наоборот) настолько распространен в мифопоэтических традициях, что до сих пор часто выступает сюжетной основой литературных сказок и современных фильмов. «Если бы человек мог быть скрещен с котом, это улучшило бы человека, но ухудшило бы кота», -- говорил Марк Твен. В египетской мифологии кошка и львица (Баст, Тефнут, Сехмет, Хатор – последняя почиталась и в облике коровы, и в облике львицы) – это богини, связанные с культом матери. Хатор также может принимать облик священного дерева. Фелиноподобные богини

считались великим «Оком Ра», солнечным оком (кошачий глаз, действительно, одна из загадок природы и мифологии). И так, в «Аватаре» мы видим священное дерево, «глаз Эйвы», верховную жрицу, кошкоженщин и котомужчин с солнечно-золотистыми глазами... Это не буйная фантазия создателей фильма, а сплав мотивов египетской мифологии.

Название планеты «Пандора», взятое из греческого мифа, отсылает к теме несчастий и *соблазнов*, которые должны были оказаться уделом человечества. Противопоставив экспансию землян миру пандорианской деревни, Кэмерон, пожалуй, заслужил титул режиссера-деревенщика, который своим вполне постмодернистским фильмом в виде мифа-пастиша возвращает каждому зрителю его «аватара» - лучшую часть души.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Литература и история. Вып. 3. – СПб.: «Наука», 2001. — 524с.
2. Интервью цитируется по: [www.rusrep.ru](http://www.rusrep.ru) «Онлайн-журнал «Русский репортер»», 17 дек. 2009.
3. Мифы народов мира. Т.1. – М.: «Советская Энциклопедия», 1991. — 671с.
4. *Телегин, С.М.* Ступени мифореставрации.—М.: Компания Спутник+, 2006.- - 376с.
5. *Эвола, Ю.* Лук и булава.—СПб.: «Владимир Даль», 2009.—384с.

О.О. Путило,  
Волгоград

### МИФОЛОГИЗМ В РОМАНЕ Н. ГЕЙМАНА «АМЕРИКАНСКИЕ БОГИ»

*«Меня всегда интересовал вопрос: что происходит с демоническими существами, когда люди превращаются в иммигрантов и переселяются в другие страны. Американцы ирландского происхождения помнят фейри, выходцы из Норвегии – нис, греко-американцы – врыколаков, но исключительно в связи с событиями, имевшими место в Старом свете. Когда однажды я спросил, почему подобного рода существ никто никогда не видел в Америке, мои собеседники принялись смущенно смеиваться, а потом ответили: «Они просто боятся плыть через океан, в такую-то даль – и в конечном счете обратили мое внимание на тот факт, что ни Христос, ни апостолы до Америки тоже так и не добрались» [1, 6].*

Ричард Дорсон. К теории американского фольклора. Эпиграф к роману «Американские боги».

Книги английского писателя-фантаста Нила Геймана (англ. Neil Gaiman) пользуются заслуженной популярностью на Западе. Российскому обывателю это имя больше знакомо по роману-сказке «Звёздная пыль», экранизированному в 2007 году. Однако самым известным произведением Нила Геймана является роман «Американские боги» (2001), получивший целый ряд премий (премию Хьюго 2002 года, премию Небьюла 2002 года,

премию журнала «Локус» 2002 года и премию имени Брэма Стокера 2001 года).

Замысел романа возник в связи с эмиграцией писателя, переехавшего в 1992 году из Великобритании в США. Автор предлагает своим читателям интересную теорию: каждый эмигрант привозит в Новый Свет свои верования и своих богов, но американский «плавильный котел» унифицирует культуру и верования новых американцев, поэтому последующие поколения переселенцев постепенно забывают своих богов, а те, в свою очередь, перестав быть объектом поклонения, теряют силу. Не желая мириться с подобной судьбой, старые боги вступают в схватку с молодыми, недавно возникшими, силами – богами телевидения, интернета, автомобилей.

Главный герой, бывший заключенный Тень, только что отбывший длительный срок, вынужден стать помощником загадочного мистера Среды, под маской которого скрывается верховный бог скандинавского пантеона Один, возглавивший небесные силы Старого Света в их противостоянии новым богам. Бывшие боги уже давно смирились со своей судьбой и трудоустроились на обычные человеческие профессии: кто работает патологоанатомом, кто – проституткой, а кто – забойщиком скота – и их трудно склонить к восстанию. Огромное количество упоминаний божеств из разных мифологий, наличие реминисценций, упоминаний об особенностях традиций и верований народов мира заставляет нас обратиться к анализу форм проявления мифологизма в этом романе.

В литературном энциклопедическом словаре упоминаются шесть видов художественного мифологизма, однако лишь немногие произведения могут задействовать одновременно все типы. Одной из таких книг является роман Нила Геймана, являющий собой синтез различных видов мифологизма.

В своём произведении автор создает *«оригинальную систему мифологем»*, образов молодых богов, свидетельствующих о поклонении людей современным идолам: автомобилям, телевидению, наркотикам и т.п. *«Вот персонаж, который когда-то был железнодорожным бароном, в допотопном костюме, с цепочкой от часов через весь живот, от одного жилетного кармана к другому. У него был вид человека, который знал в своей жизни лучшие времена... Вот огромные, серые боги аэропланов, держатели акций давней мечты человечества о летательных аппаратах, тяжелее воздуха во всех вариациях»* [1, 564]. Писатель воссоздаёт в романе *«глубинные мифо-синкретические структуры мышления, которые должны обнаружить до- или сверхлогическую основу бытия»* [2, 224]. Сам по себе список древних богов, представителей различных мифологических систем: скандинавской (Один, Локи), славянской (Чернобог, Заря), египетской (Анубис, Гор) – ярчайший пример *«причудливого совмещения разных имен и пространств»* [2, 224]. Нарушение причинно-следственных связей как пример проявления этого типа мифологизма находит отражение в двойничестве многих персонажей романа: оставив свою первоначальную деятельность, старые боги занимаются обычной человеческой работой.

Всесильный в былые времена, а ныне обычный крепкий старичок Чернобог признается главному герою: *«Знаешь, чем я занимался, когда приехал в Чикаго?.. Нашел работу в мясной промышленности. На бойне. Когда бычок оказывается на пандусе, там его ждет забойщик. То есть я. А знаешь, почему нас называют забойщиками? Потому что в руке у меня кувалда и ею я шарашу скотину по лбу. Бац! В этом деле главное – сильные руки»* [1, 84]. Ну а его скандинавский коллега Один, словно в древних сказаниях, скрывается под человеческим обликом, представляясь как мистер Среда (вполне осовремененный человек). *«Бородач в светлом костюме, который сидел в соседнем кресле, снова постучал ногтем по стеклышку наручных часов. Это были «Ролекс», черные»* [1, 27]. Подобное «введение отдельных мифологических мотивов и персонажей в ткань реалистического повествования, обогащение конкретно-исторических образов универсальными смыслами и аналогиями» [2, 224] – еще один из перечисленных в словаре типов мифологизма.

В своем произведении Нил Гейман осуществляет и *«реконструкцию древних мифологических сюжетов, интерпретированных с большей или меньшей долей вольного «осовременивания»»* [2, 224]. Особое внимание писатель уделяет вольной трактовке эсхатологических мифов. В последней битве Рагнарек богам противостоят не хтонические чудовища древнего мира (Фенрир, Ермунганд и пр.), а их молодые коллеги, активно использующие в сражении технологические изыски современности: вертолёты, снайперское оружие и т.д. Сама идея «гибели богов» вследствие прекращения поклонения им, лежащая в основе романа (*«... боги умирают, если про них забыть. Люди тоже»*. [1, 539]) – переосмысление известного мифа про смерть Пана, которую христианские исследователи расценивали как поражение веры ложной и утверждение веры истинной.

Роману Нила Геймана свойственны *«притчеобразность, лирико-философская медитация, ориентированная на изначальные архетипические константы человеческого и природного бытия...»* [2, 224]. Однако к традиционным константам, связанным с деятельностью, которой покровительствовали старые боги, добавились новые архетипы, аллегориями которых являются молодые боги. *«Один из новых богов – Тень подумал, что тот почти наверняка связан с наркотиками, судя по тому, как он улыбался и переливался всеми цветами радуги»* [1, 567]. Одна эпоха сменяет другую, меняются и объекты почитания. Потому в романе «Американские боги» звучит вопрос, адресованный читателю: можно ли сравнить преклонение нынешнего поколения американцев перед телевизионными шоу, красивыми автомобилями и современными техническими новинками с поклонением богам? Случайно ли в эпилоге Один говорит Тени: *«Мой народ плывал отсюда в Америку, много веков назад. Они туда сплавали, а потом вернулись обратно в Исландию. И сказали, что людям там хорошо, а вот богам – плохо. И что без богов своих им там было... одиноко»* [1, 620]? Но есть кое-что, что роднит и молодых, и старых богов. Они все требуют жертв. Кобольд Хинцельманн каждый год похищал ребенка, Один планировал грандиозную

битву, чтобы принести в жертву сотни божественных существ, но они ничто по сравнению с теми же богами автомобилей – «могучими ребятами с серьезными лицами, с потеками крови на черных перчатках и хромированных зубах: получателями ежедневных человеческих жертвоприношений, масштабы которых не снились даже ацтекам» [1, 564].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гейман, Н. Американские боги / Нил Гейман. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 637 с.
2. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 750 с.
3. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. - М.: Наука, 1976. – 407 с.

Е.Ю. Седенкова,  
Москва

### **АНАЛИЗ МИФОЛОГИЧЕСКИХ И РЕЛИГИОЗНЫХ АРХЕТИПОВ В ФЭНТЕЗИЙНЫХ ЦИКЛАХ К. ЛЬЮИСА «ХРОНИКИ НАРНИИ» И Ф. ПУЛМАНА «ТЕМНЫЕ НАЧАЛА»**

В настоящее время жанр фэнтези преобладает на литературном рынке. Однако до сих пор нет единого мнения – что такое *фэнтези*. В его толковании всегда присутствовали две весьма противоречивые крайности: от фантастики до сказки. «В самом общем случае фэнтези – это произведение, где фантастический элемент несовместим с научной картиной мира» [4, 159]. По другой версии фэнтези – это «Сказка. От научной фантастики этот жанр отличается отсутствием нравоучения и потуг на мессианство. От традиционной сказки – отсутствием деления на плохих и хороших» [9, 112]. С другой стороны, не стоит забывать, что типичный роман-фэнтези многое взял и от мифа: «Мир фэнтези – это пропущенные через современное сознание и ожившие по воле автора древние мифы, легенды» [14, 38].

В связи с относительной молодостью жанра фэнтези (около ста лет) многие проблемы в этой области литературы остаются неисследованными и требуют внимательного изучения. Особенно это касается мифо-религиозных аспектов, которые так часто затрагиваются в фэнтези. Именно поэтому я посвятила свою научную работу анализу религиозных и мифологических архетипов в двух фэнтезийных циклах: «Хроники Нарнии» К. Льюиса и трилогии «Темные начала» Ф. Пулмана.

Когда-то Айзек Азимов заявил, что фантастику пишут атеисты. Однако с этим высказыванием можно поспорить, взяв книгу К. Льюиса «Хроники Нарнии». О чем она? Можно ответить как всегда, что это сказка о добре и зле, только ее главная идея сходна с тем, о чем «говорит» каждой строкой сама... Библия!

«Хроники Нарнии» состоят из семи сказок. Думаю, что автор сделал это осознано, дабы подчеркнуть, что, как и в Библии семь дней – это семь

эпох мировой истории, так и вся история Нарнии – от ее создания до гибели – дана в семи эпизодах. Впрочем, прямых заимствований из Библии в сказках К. Льюиса нет. Разве что – в привычке называть детей «сынами Адама» и «дочерьми Евы». Оно – в тайне свободы. И в том, как эту свободу можно трактовать. Создателя мира зовут Аслан, а не Христос. В первой хронике («Племянник чародея») Аслан, являющийся детям в облике золотого сияющего льва, творит мир. Создавая Нарнию, не из хаоса, но из тьмы и пустоты совершенно невообразимым способом – песней: *«Далеко во тьме кто-то запел...И тут случилось два чуда сразу. Во-первых, голосу стало вторить несметное множество голосов. Во-вторых, темноту испещрили бесчисленные звезды...»* [8, 25]. В IV веке святой Василий Великий очень, похоже, писал о возникновении мира: *«..по малому речению холодная и бесплодная земля вдруг приближается ко времени рождения, и как бы сбросив с себя печальную и грустную одежду, облекается в светлую ризу, производя на свет тысячи растений»* [6, 8]. Оба текста полагают, что читатель помнит исходный библейский стих: *«И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву...И произвела земля...»* [1]. Всомогущество льва все время подтверждается способностью переносить людей из одного мира в другой, творением чудес. Это еще одно доказательство, что Аслан – архетип Христа. Иисус – сын божий, лев Аслан – сын неведомого и могучего Императора-За-Морем. Иисус Христос был распят за грехи людские. Он сам принес себя в жертву ради спасения человечества. Так и Аслан отдает себя на смерть «по законам древней магии». Но по законам «еще более древней магии» – воскресает. В конце седьмой истории, вся Нарния становится раем для тех, кто в нее верит. Здесь К. Льюис делает поистине библейский вывод: человек создан для Вечности. Однако войти в нее без приглашения и помощи он не может. Творец не просто раскрывает нам *дверь* – Он сам становится одним из нас и платит максимальную цену, чтобы дать нам дар – свободу.

Некоторые исследователи творчества К. Льюиса полагают, что религиозный аспект его книг мешает объективному анализу «Хроник Нарнии», как обычного детского рассказа. Но в том-то и дело, что это не *обычное* произведение. Сам К. Льюис, как и его соотечественник Дж. Р. Толкиен писал для людей, которые имели возможность изучать «Закон Божий» в школе. С одной стороны, это знакомство с сюжетами священной истории позволяло им узнавать с полуслова аллюзии и намёки. С другой, наша традиция духовного образования всегда была слишком дидактична. А человеку иногда становится тягостно от обилия строгих поучений. Ему бывает нужно, чтобы с ним поговорили как с равным. Книги К. Льюиса действительны тем, что они не сразу выдают свою тайну: они проповедуют, не наставляя. Читатель сначала влюбляется в мир авторской мысли и его героев, а лишь затем начинает догадываться, откуда же берет начало тот свет, который наполняет собою весь объем «Хроник Нарнии».

По-моему мнению, К.Льюис намеренно проводит параллели Иисуса Христа и Бога-льва, перенося последнего в другой мир. Однако он никогда *не говорит*, что Аслан – это Христос. Благодаря этой полностью эстетической

дистанции автор может свободно говорить о деяниях Христа, в полном соответствии с истиной откровения, и благодаря этому истина сияет через образ Льва. Все сказочные иносказания К. Льюиса содержат прозрачные параллели с библейскими сюжетными элементами – с Книгой Бытия, заключительными главами всех четырех Евангелий и Откровением Иоанна Богослова. Отсюда можно сделать вывод, что по жанру «Хроники Нарнии» – это не только литературная сказка-фэнтези, но и религиозная притча, подготавливающая детей к восприятию христианских истин.

Совсем другая, не только по содержанию, но и по идеи, трилогия Ф. Пулмана «Темные начала». Эти книги можно рассматривать как «ответ» на книги «Нарнии». Цикл Ф. Пулмана ставит науку над религией, тем самым, оказываясь от тем христианского богословия, которые вплетены в цикл «Нарнии». Его трилогия получила не только множество премий, но и стала объектом интенсивной критики со стороны церкви. По словам протоиерея Давида Мозера: *«Стиль этой книги, напоминает цикл К. С. Льюиса, но с диаметрально противоположным результатом. "Нарния" безошибочно пересказывает христианское повествование о смерти и воскресении Господа, направленность "Темных начал" антихристианская, атеистическая...»* [13, 48]. Вот тут-то, на мой взгляд, и кроется корень всех противоречий. Церковь уравнила атеизм и антихристианскую пропаганду, обвинив Ф. Пулмана в желании убить бога в душах детей! Но, какой же это «бог», если его может «убить» писатель? С незапамятных времен люди терпели лишения и гонения, умирали – все ради **своей** веры в Бога. К тому же сам Ф. Пулман не раз заявлял *«Если взглянуть в масштабе человеческой жизни и окружающего мира, то я атеист. Для меня Бога нет»* [2, 21]. А как можно «убить» то, чего для тебя и так нет?

На страницах всей трилогии писатель изображает параллельный мир, где есть свой Оксфорд – Иордан колледж, в нем живет 12-летняя девочка Лира Белаква. Еще там обитают цыгане, ведьмы воздуха и *панцербьерны* – бронированные медведи. Души людей там существуют вне тел и называются *деймонами*. Правит этим миром Магистериум, контролируя любые свободные действия людей. С моей точки зрения Магистериум – это аналог «святой» инквизиции. Вспомните времена, когда свободомыслящих людей, ученых (Галилео Галилея, Исаак Ньютона) называли еретиками и травили, женщин нарекали ведьмами и сжигали на кострах. Получается, что в своем романе Ф. Пулман рисует перед нами «арену» вечной борьбы: контроль, за которым стоит многовековая история и искателей свободы, идеологов Небесной Республики. Католическая церковь не может опровергнуть ни гонения, ни казни – это факты, но она очень не любит о них вспоминать. Что же показывает Ф. Пулман, как не те же пытки – похищение агентами Магистериума детей, которые производят над ними жестокие опыты – отделение детей от их деймонов. Так не страх ли потерять власть является причиной, из-за чего писателя желают предать анафеме? Прикрывая свои меркантильные цели нарушением основных догм христианства. А именно – изображение души человека в виде животного, и названного *деймоном*.

Сподвижники церковной теории объясняют это так: у каждого человека есть свой **деймон**. Магистериум (*читай – Церковь*) знает, что человек получает некую скрытую информацию (*знания*) из других миров именно через своего *деймона*. (Напоминает библейский сюжет о змее, который тоже дал знание Адаму и Еве). Магистериум решает насильственно разделить деймонов и человека, причем это можно сделать, только у детей, т.к. власть **деймона** над ребенком еще не сильна. Вообще, церковь-то оказывается, добра желает, а то, что дети, после разделения превращаются в подобие зомби или умирают, это как-то не учитывается. Вернее нет, учитывается, но опять-таки в этом виновен Ф. Пулман – специально «переврал» библейский сюжет, и выставил зло – добром.

Однако с этими выводами мне мешает согласиться один «незначительный», но весьма важный момент – дети борются не с Богом. Ведь по концепции Ф. Пулмана – в этой вселенной нет Единого Бога. Есть «Пыль» – некая «разумная материя», из которой в незапамятные времена появились ангелы, и зародился весь мир. А тот факт, когда детей разлучают с их *деймонами* (душами) и они после этого не могут жить, не говорит разве, что тело без души – просто кусок плоти? *«Человек без деймона – это, то же самое, что человек, которому оторвали лицо или вспороли ножом грудь и вынули оттуда сердце...»* [10, 384]. Вот за то чтобы прекратить такое разделение, за свободу и борются главные герои. Их конечная цель раскрыть обман, что вместо бога есть Регент – первый ангел, сотворенный пылью, ставший узурпатором. В связи с этим возникает закономерный вопрос – разве Бога «убивает» в своем романе Ф. Пулман? Как сказал известный писатель С. Лукьяненко: *«Если же Бога можно убить, то... это не Бог. Перефразируя фразу из замечательного фильма про царя Ивана Васильевича: "А Бог-то не настоящий!"»* [7, 17].

Что же касается того, что автор назвал души – *деймонами*, тут сподвижники церковной теории, как говорится, «сели в лужу» – не подумали подкрепить свои высказывания фактами. Не о каких демонах не идет и речи. Это название исходит из латинского языка: *душа* – *anima*. [15, 279] А, как известно животное на английском языке – *animal*, по латински же звучало, как *animalia* (мн.ч.) и *anima* (ед.ч.). Вот и выходит, что Ф. Пулман просто придумал аналог слову *душа*, возможно не совсем удачный, но несколько не богохульный. Ведь главное, что писатель показал мир, где человек может говорить со своей душой (или со своей совестью)! И так ли уж важно как она при этом выглядит?

В заключении я хотела бы сказать, что литература в жанре фэнтези помогает человеку выжить в нашем безумном мире. Он начинает понимать двойственность всего окружающего, осознает, что нет ничего абсолютного, и что у любого зла есть положительные качества, а у добра – отрицательные. Поэтому необходимо, чтобы в жанре фэнтези присутствовали не только художественные миры, основанные на *теизме* [11, 781] с его монополией на истину, но и научно-атеистические концепции. А значит, исходя из идеи философского плюрализма, следует допустить, что если есть «Хроники

Нарнии» К. Льюиса, то значит, имеет право на существование и трилогия «Темные начала» Ф. Пулман.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Библия. В.З. Бытие. United Bible Societies – 1991.
2. Геворкян Э. Чем вымощена дорога в рай? // Антиутопии XX века. М.: Книжная палата, 1989. С. 5 – 12.
3. Журнал Collage. – 2006. – № 35. – С. 21 – 22.
4. Каплан В. Заглянем за стенку // Новый мир. – 2001. – № 9. – С. 158 – 169.
5. Колдун И. Классификация жанра фэнтези. М.: ТЕРРА, 1997. С. 211 – 220.
6. Кураев А. «Закон Божий» и «Хроники Нарнии» // Православие и мир. – 2006. – № 12 – С. 6 – 9.
7. Лукьяненко С. Рецензия на трилогию Ф.Пулмана «Темные начала» // Если. – 2006. – № 37. – С. 17.
8. Льюис К.С. Хроники Нарнии / Пер. с англ. А.Б. Троицкой-Фэррант. 2-е изд., испр. – М.: Захаров, 2005. – 880с.
9. Перумов Н. Я люблю гномов, а они любят пиво // Мир за неделю. – 2000. – № 4. – С. 112.
10. Пулман Ф. Темные начала. В 3 кн.: Северное Сияние (1), Чудесный нож (2), Янтарный телескоп (3) / Пер. с англ. О. Новицкая – М.: «Росмэн», 2004. – 1500с.
11. Словарь русского языка С.И. Ожегова / Под. ред. Л.И. Скворцова. – 24-ое изд., испр. – М.: ОНИКС, – 2007. – 1036с.
12. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. / Под ред. А.Е. Махова. М.: INTRADA, 1999. С. 188 – 189.
13. Хлопцева А. Пособие для начинающего атеиста, или нерождественская сказка // Православие и мир. – 2007. – № 18 – С. 47 – 49.
14. Эйдемиллер И.В., Лебедев А.Ю. Мир фэнтези // Звезда. – 1993. – № 10. – С. 37 – 40.
15. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Толкование слов / Под. ред. И. Е. Андреевского. — 2-ое изд. — Т. 4. — М.: Дрофа. – 2001, 786с.

С.М. Телегин,  
*Москва*

#### **МИФ И ФАНТАСТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Ю.В. МАМЛЕЕВА**

Глубокий интерес к фантастике и к мифу в современном искусстве объясняется тем, что «только фантастика с ее неукротимой экстравагантностью способна отразить бесконечное количество вариантов восприятия действительности» [6, 8]. В то же время общепринятым становится определение фантастики как вымысла, выходящего за пределы реальности [6, 13]. Такое узкое понимание фантастического в искусстве совершенно неприемлемо для Ю.В. Мамлеева.

Писатель смело соединяет фантастику и реальность в «фантастическую реальность», следуя в этом за Ф.М. Достоевским и Н.В. Гоголем. Собственный художественный метод Мамлеев называет «метафизическим реализмом» [3, 101]. Для него особенно важным оказывается отображение реальности, которая выходит за рамки обыденной, профанной жизни. Здесь писатель проникает в параллельные миры, совершая прыжок в чистую метафизику [4, 254-255]. Мамлеев считает видимую жизнь лишь символом или отражением метафизического мира, который он называет единственной и подлинной реальностью. Хотя многие образы, мотивы или ситуации в романах и рассказах Мамлеева могут казаться фантастическими, но это фантастика особого рода, поскольку писатель, герой произведения и читатель входят в этот мир и воспринимают его как реальность высшего порядка. Аналог такого понимания реальности Мамлеев ищет в мифе [3, 103], поэтому его творческий метод может быть также определен и как «мифологический реализм».

Стоит заметить, что для писателя важно не *отображение* в произведении искусства метафизики, а *восприятие* художественного творчества как «формы метафизики» [3, 108]. В силу этого фантастика или миф не просто проявляются в *содержании* художественного произведения. Мифологической оказывается сама *форма* его романов. Жанр, к которому тяготеет Мамлеев, может быть определен как «мифологический роман» [4, 241-244]. При этом сама структура произведения несет в себе смысл, и смысл этот – мифологический. В силу этого художественное творчество Мамлеева сводится к оперированию готовыми архетипическими формами, заданными мифосознанием и выраженными в потоке повторяющихся образов [5, 189].

Чаще всего писатель прибегает к приему «умножения» или «отражения» реальности. Под умножением следует понимать некое «морфологическое эхо», при котором один объект, предмет или реальность отражается или воспроизводится в таком же, параллельном и поставленном рядом. Так, в романе «Мир и хохот» Москва как объект постоянно раздваивается. Это удвоение объекта предстает как в вертикальной, так и в горизонтальной проекции. В первом случае двойником Москвы оказывается метро – подземный мир, несущий в себе «будущее России» [1, 190]. Во втором случае – это inferнальный двойник Москвы, некий Мировой Город или Столица Скверны [1, 250]. Отдельные буквы, взятые из сочетания «**М**ировой **Г**ород, **С**толица **С**кверны», дают слово «Москва», на чем и строится мифология города в этом романе.

Умножение может разворачиваться до бесконечности, так как в его основе находится организующая сила паранойи. Так и в романе Мамлеева параллельная Москва населена нечистыми духами, злыми мертвецами. Этот Мировой Город галлюцинаторен, полуматериален. Явление такого параноидно-инфернального Города – знамение нашего времени, следствие отказа от духовного и принятия ложного, кажущегося истинным. Наш современный мир предстает здесь как иллюзорный и умножающийся в системе параноидных галлюцинаций. Умножение основано на том, что за

кажущимся хаотичным смешением объектов и образов скрывается некий порядок, требующий критического осмысления. При внимательном или, напротив, рассеянном восприятии (двойственная природа параноидного опыта) неожиданно обнаруживаются скрытые образы, объекты или идеи. Этот поток образов и их связей рожден ассоциативной фантазией писателя. Умножение образов и взаимоотражение одних фигур в других – излюбленный прием Мамлеева. Умножение образов и их взаимопревращения приводят к обузданию бессознательного и критическому переосмыслению параноидных страхов перед Ничто – главной категории в метафизике писателя.

В рассказах и романах Мамлеева предметы оживают, духи и монстры выходят из параллельного пространства и населяют наш мир. В то же время главные персонажи утрачивают телесность и подвергаются полной деструкции. Отсюда – традиционный сюжетный ход в романах «Блуждающее время» и «Мир и хохот»: герой исчезает и его ищут, затем он может вновь появиться, но его физическая воплощенность остается под сомнением. Параноидные галлюцинации, преследующие героев таких произведений, неразрывно связаны с интуитивным восприятием бессознательного, взятого в качестве сакральной реальности и центра личности. Чувственные восприятия по своей природе параноидальны, а образы-видения становятся их интерпретацией. Механизмы паранойи действуют в самой основе феномена личности, выражая тотальный характер бессознательного. Фантастические существа и монстры, их абсурдные проявления и противоречивые сочетания являются лишь спонтанными и критически осмысленными и закрепленными образами бессознательного. С их помощью Мамлеев смело идет на завоевание сверхбытия. Благодаря этому раскрепощению и вскрытию бессознательного запутанные отношения с реальностью сверхличного Я полностью проясняются. Диалектика противоположных качеств, оксюморон ложится в основу сюжета у Мамлеева.

Писатель отдается игре с параноидными образами, которые претерпевают бесконечные метаморфозы, будто предчувствуя апокалипсис. При этом Мамлеев переходит от описания эсхатологического мифа в конце XX века к утопическому мифу в повести «Наедине с Россией» (2009) [2, 9-170]. С другой стороны, метаморфозы иллюзий и галлюцинаций, на которых писатель акцентирует внимание читателя, образуют гигантский параноидный мираж, восприятие которого возможно лишь интуитивно. Отсюда – постоянный упор Мамлеева на отображение «умопостигаемой интуитивной реальности» [3, 192]. Параноидно-критический метод Мамлеева (как и Сальвадора Дали) основан на строгой систематизации и регламентации образов бреда и маниакальных идей смерти и саморазрушения.

Паранойя, как в эсхатологическом, так и в утопическом проявлении, всегда пользуется внешним миром, чтобы через особую систематизацию избранных образов и предметов передать содержание навязчивой идеи и сделать ее реальной для читателя. Отсюда – постоянное внимание Мамлеева

к различным объектам, через которые он или удваивает реальность (зеркало, подвал, метро) или открывает ее метафизическую природу (глаза, смех, кошка). Мамлеев желает, чтобы все, что относится к миру мифа и фантазии, к метафизической «конкретной иррациональности», предстало в его произведениях объективно зримым, материально бытийным, живым в своей протяженности, телесности, прочности и плотности. Для этой материализации он выдвигает главное условие – беспощадную точность, детальность и достоверность образов «конкретной иррациональности», имеющих свои корни в элементах и структурах мифологического сознания. Образы галлюцинаций принимают те конкретные формы реальности, которые им диктует бессознательное. Эти детали воспроизводятся с убедительностью ночного кошмара.

Образы, порождаемые реальностью, оказываются критически переосмыслены Мамлеевым и представлены как плоды параноидного воображения героев произведения и самого писателя. При этом суть паранойи заключается в возможности преображать мир, а критика позволяет управлять этой фантастической реальностью. Параноидно-критический метод направлен на особую организацию бессознательного. Паранойя сама по себе является специальной формой интерпретации как внешних объектов, так и внутренних глубинных и бессознательных комплексов. После параноидно-критического осмысления бредовые образы и галлюцинации выступают уже в систематизированном, упорядоченном и рафинированном виде, формируя мифологический космос писателя.

Он изображает не видимый, внешний, а внутренний мир. В его зримых, телесно ощутимых образах воплощаются различные уровни как подсознания, так и сверхсознания. Искусство, основанное на ощущениях, не привлекает Мамлеева. Он смотрит глубже, в бездну бессознательного, организованного параноидным страхом, и в сверхбытийное Ничто, вызывающее космический и неопикуемый ужас, парадоксально упорядоченный смехом (в романе «Мир и хохот»). Он систематизирует неустройство, даже разрушение и хаос реальности («Блуждающее время»), при помощи индивидуальной правды, организованной самим бессознательным. Это бессознательное не отражает виденное и не передает ощущения от него, а трансформирует созерцания, полученные в результате «сверхрационального духовного опыта» [3, 101]. Так происходит алхимическая трансмутация умопостигаемого и открытие собственного бессознательного как подлинной метафизической реальности под строгим контролем индивидуальной правды сверх-Я.

Элементы из метафизического, параллельного мира входят в наш мир, образуя в произведениях Мамлеева фантастические образы и мифологические формы, существующие не статично, а лишь в динамике и во взаимодействии. Художественный эксперимент Мамлеева доказывает, что фантастика – это самоорганизующийся мир, способный приспособливаться к любым изменениям, критически их переосмыслять, захватывать все новые области множасьего пространства и открывать все новые мифы благодаря именно этому динамизму. В конечном итоге, перед читателем открывается

главная задача писателя. Подвергая наш космос параноидной деструкции и критическому переосмыслению, Мамлеев открывает здесь способ *освобождения* от повседневной профанной реальности и бегство в миф. Этот процесс может быть описан лишь в терминах «мифологической революции».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Мамлеев, Ю.В. Мир и хохот: Роман. – М.: Вагриус, 2003. – 256 с.
2. Мамлеев, Ю.В. Русские походы в тонкий мир: Эссе. Повесть. – М.: АСТ; Зебра Е, 2009. – 254 с.
3. Мамлеев, Ю.В. Судьба Бытия. За пределами индуизма и буддизма: Сборник. – М.: Эннеагон, 2006. – 262 с.
4. Телегин, С.М. Материалы к изучению творчества Ю.В. Мамлеева // Русская литература за рубежом: Сб. статей. – М.: ГИРЯ им. А.С. Пушкина, 2005. – С. 231-259.
5. Телегин, С.М. О писательском методе Ю.В. Мамлеева // Человек говорящий и пишущий: Сб. статей. М.: МГЭИ, 2008. – С. 184-207.
6. Шуриан, В. Фантастическое искусство: Монография. – М.: АРТ-РОДНИК, 2006. – 96 с.

О.Р. Темиршина,  
Москва

### **«СМЕЩЕННАЯ ПЕРСПЕКТИВА»: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ О ФАНТАСТИКЕ ГОГОЛЯ**

Проблемы гоголевской фантастики поднимаются Андреем Белым в его известном исследовании «Мастерство Гоголя» (1934). Анализируя фантастические образы в раннем творчестве Гоголя, Белый избегает традиционного описательно-регистрающего подхода, он задается вопросом об их генезисе, ибо его интересует прежде всего механизм образования фантастики у Гоголя. Эти вопросы приводят Белого к психофизиологическим основам гоголевской фантастики. Белый полагает, что *гоголевские фантасмагории обусловлены «смещенностью» авторского взгляда*. «Фантастика возникающих образов, - пишет он, – иллюзия субъективного зрения от смещенности перспектив» [1, 128]. Эта искаженная перспектива соотносится с фантасмагорическим мотивом «кажимости». Так, герою «Сорочинской ярмарки» чудятся «роги», а потом по законам ассоциативного мышления появляются черти.

«Субъективное зрение», вызывающее смещение перспективы, предопределено *эмоционально*, именно эмоция вызывает фантасмагорическую трансформацию образов реальности. Так, герой той же «Сорочинской ярмарки», будучи носителем «родового сознания», как пишет Белый, испытывает страх перед чужаками. Фантастической реализацией этого страха становится «черт» - «соединение наблюдений над свиньей и над страхом перед «москалем», «немцем», «жидом» и «цыганом»» [1, 127]. Другой пример Белый приводит из «Заколдованного места». Он полагает, что

магические пертурбации пространства были вызваны тем, что «дед доплясался до кручи и бездны – на ровном месте» [1, 125]. «У Гоголя, - пишет Белый, - измененный рельеф всегда сопутствует потрясению» [1, 126].

Таким образом, трансформация перспективы, вызывающая искажение действительности и приводящая к появлению фантастических образов, вполне закономерно связывается с измененными состояниями сознания – «в глазах со сна затуманилось» [1, 127]– говорит Белый, характеризуя гоголевскую фантастику.

Такая *перспективная смещенность*, по мнению Белого, *есть общий принцип художественной изобразительности в раннем творчестве Гоголя*. Белый приводит массу примеров, это подтверждающих. Так, частотный образ воды в «Страшной мести», полагает Белый, выполняет функции зеркала, которое разрушает традиционную перспективу и приводит к появлению странных образов: «Днепр в «СМ» < «Страшной мести» - О.Т. > - тоже зеркало, в нем «леса - не леса», «луга – не луга...» [1, 128]. Описание светлицы Катерины в «Страшной мести», как считает Белый, выполнены по принципу зеркал, поставленных друг напротив друга: «под небом светлица; в ней небо; в нем светлица и т.д.» [1, 128].

Этот же зеркальный принцип, вызывающий искажение перспективы, обуславливает не только особенности гоголевских зарисовок, но и мотивирует некоторые фантастические образы. Ср. пример из повести «Майской ночь, Или утопленниц», который приводит Белый: Левко загляделся в зеркальное отражение дома и увидел «панночку в отраженном окне» [1, 128]. Фантастика таких образов – «иллюзия субъективного зрения от смещенности перспектив, как при гаданье с зеркалом» [1, 128].

Таким образом, *общий принцип гоголевской изобразительности оказывается также и общим принципом построения фантастических образов* (недаром о гоголевской фантастике Белый рассуждает в главе, посвященной художественной изобразительности). Говоря иначе, гоголевская фантастика – это *производная его изобразительного стиля, связанного с перспективными играми: она предопределена стилем и потенциально заложена в нем. Более того, она есть предельное выражение этого стиля*. Поэтому-то и черт Гоголя – это не реальный образ, который видят герои, но «стилистическая надстройка над субъективным зрением», а сама фантастика – это «стилизированный завиток» [1, 127].

Однако для того чтобы образ стал действительно фантастическим одного изменения перспективы недостаточно. Необходимо, чтобы эти «перспективные упражнения» принимались за «чистую монету». Говоря иначе: *результат субъективного (искаженного) восприятия должен быть принят за объективную данность* – только тогда и возникает фантастика. Выражаясь образно, зеркала должны быть убраны, а зеркальный коридор должен остаться. В противном случае, зеркало будет реальной мотивировкой изменения перспективы, и мы получим не фантастику, а ряд «зеркальных» метафор, чью условность читатель прекрасно осознает.

«Чудится» должно превратиться в «есть», а союз «как», соединяющий два разнородных уровня реальности – субъективный и объективный – должен исчезнуть. Думается, что в этом-то и заключается переход от стиливых фигур и приемов к настоящим фантастическим образам.

В самом деле, если «пятно на стене» сравнить с «чертом», то мы получим метафорическое сравнение, а для того чтобы оно трансформировалось в фантастический образ, фигуру метафорического сравнения необходимо превратить в фигуру тождества. Что же означает такое превращение? Оно означает, что метафору необходимо понять буквально, «реализовать» ее. Только в этом случае искаженным субъективным впечатлениям придается онтологический статус объективной реальности: «гора кажется профилем, пятно на стене - чертом» [1, 127].

Примечательно, что Белый, напрямую не говоря о реализации метафоры, тем не менее, пишет о том, что гоголевская фантастика связана с *буквальным пониманием метафоры*: «Когда «океан воздуха обнимает в воздушных своих объятьях» землю (СЯ) <«Сорочинская ярмарка» - О.Г.>, я вижу метафору восприятия перспективы...», и глупо было бы, продолжает Белый, приписать метафоре реальность событий. Однако «у людей элементарной философской культуры так именно и бывает», это связано с тем, что для них «идея любого предмета зрима» [1, 127]. Вещность и зримость исключают понимание переносного смысла и предполагают буквальное восприятие тропов.

В подобном контексте реализация метафоры это не просто «прямое» понимание метафоры, как принято считать, но ее зримое (зрительное) воплощение. *Реализовать метафору, значит, ее увидеть*. Попутно отметим, что здесь Белый предлагает совершенно новые теоретические подходы к метафоре: он показывает, что метафорика может зависеть от модели восприятия реальности. В самом деле, если предположить, что метафора соединяет разные пласты реальности, то любая метафора будет производной модели мира (данного представления о реальности). Выскажем догадку, что специфика индивидуальной модели мира, в свою очередь, также определяется «личной» перспективой, положением наблюдателя в системе координат. Таким образом, и метафора обусловлена перспективой. Так, по мнению Белого, именно пертурбации перспективы и восприятий [2] рождают такие метафоры, как «сверкающий смех», «красный звон», «серебряные песни» [1, 129].

Итак, реализация метафоры является одним из семантических механизмов появления фантастических образов, базирующихся на ее зрительном «разыгрывании». «Усы полезли на лоб», месяц «вылетел из трубы», «звезды играли в жмурки» (в глазах Вакулы) – все эти метафорические выражения под пером Гоголя-живописца превращаются в действительность, метафоре приписывается реальность событий [1, 127].

Однако здесь возникает вопрос: неужели «прямое» понимание метафоры есть свойство только «новой» литературы? Прием реализации метафоры достаточно древний, он базируется на мифологическом принципе

семантической тождественности: оба плана метафоры уравниваются, и за счет этого равенства и становится возможным ее буквальное понимание. О.Фрейдберг, исследуя закономерности развития понятия из метафоры, отмечает, что древний синкретизм мифологического мышления не предполагал деления двух метафорических планов: Зевс не сравнивался с тучей, Зевс и *был* тучей, при этом «все метафоры одного и того же образа семантически повторяли друг друга» [3, 27].

Затем синкретическая слитность субъекта и объекта разрушается и мифическая действительность становится «фигурой речи» – именно тогда исчезает тождество и появляется метафора, предполагающая различие субъективного и объективного. Мы можем совершить «обратный перенос» и с помощью буквального понимания метафоры вернуть это утраченное мифологическое тождество, однако вместо мифа мы получим... фантастический образ.

Несомненно, что в аспекте семантического генезиса фантастического образа фантастика связана с мифом (однако на синхроническом уровне фантастика не есть миф, ибо она воспринимается на фоне не-фантастики - чего с мифом быть не могло). Белый уловил эту генетическую связь фантастических образов и мифологизма в раннем творчестве Гоголя. Любой фантастический образ у Гоголя, рассмотренный с точки зрения его происхождения, есть образ мифологический, ибо придание онтологического статуса результату субъективного восприятия – есть не что иное, как миф, «мифическая действительность». Таким образом, происхождение фантастического образа и происхождение мифологической действительности, по Белому, есть две стороны одного процесса – процесса приписывания субъективной реальности статуса истинного существования. В последнем случае «перспективные упражнения могут быть осознаны как «мистические восприятия» [1, 127] мифологически настроенного сознания, которое могло «уверовать в *черта* и в *ведьму*; но вера эта – от особенностей восприятия: свитки – “чертом”, а бабы – “ведьмой”» [1, 127].

Если говорить о специфике фантастического художественного образа в целом, то в первую очередь необходимо отметить его «усиленную» моделирующую функцию (тогда как репрезентативная функция, которая, если воспользоваться старой формулой, предполагает «отражение действительности в формах самой действительности», наоборот, сведена к минимуму). Очевидно, что в художественном образе эти две функции соприсутствуют, и между ними возникает определенное смысловое напряжение. Крайняя же акцентуация моделирующей функции художественного образа приводит к появлению образа фантастического. И, как показал Белый, в творчестве Гоголя, основным моделирующим средством становится *точка зрения*: перспективная смещенность наблюдателя приводит к крайней субъективизации образов реальной действительности, что и порождает фантастические образы. А порождающим семантическим механизмом для таких образов у Гоголя становится реализация метафоры.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. – Л.: Огиз, 1934. – 321с.
2. Примечательно, что зависимость метафорики от пространственных координат, которые в свою очередь определяются положением человеческого тела в пространстве, были открыты много позже Дж.Лакоффом и М.Джонсоном. См.: Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: УРСС, 2004. – 256с.
3. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800с.

## СПИСОК АВТОРОВ

**Александрова Е.Г.**, к. филол. н., преподаватель-методист Государственного образовательного учреждения дополнительного профессионального образования «Омский учебный центр ФПС»

**Анисимова Н.П.**, к.филол.н., доцент кафедры украинской литературы и компаративистики Бердянского государственного педуниверситета, докторант кафедры новейшей украинской литературы Института филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко

**Байрачная А.А.**, студентка 5-го курса ТИ (ф) ФГАОУ ВПО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова» (г.Нерюнгри, Республика Саха (Якутия))

**Батина В.А.**, учитель русского языка и литературы средней общеобразовательной школы №23 посёлка Золотинка Нерюнгринского района Республики Саха (Якутия)

**Бобина Я.О.**, студентка 3 курса Курганского государственного университета

**Бондаренко Н.А.**, к.пед.н., доцент кафедры Открытых Образовательных технологий (ООТ) МИОО (Московский институт открытого образования)

**Гончаренко А.И.**, магистрант II курса Белгородского государственного университета

**Горностаев С.В.**, студент I курса Волгоградского государственного педагогического университета

**Дмитриенко И.К.**, студент 3 курса Института международного права и экономики имени А.С. Грибоедова (Москва)

**Игонина М.В.**, студентка II курса ТИ (ф) ФГАОУ ВПО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова» (г.Нерюнгри, Республика Саха (Якутия))

**Игонина Т.В.**, старший преподаватель кафедры русской филологии ТИ (ф) ФГАОУ ВПО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова» (г.Нерюнгри, Республика Саха (Якутия))

**Игумнова Г.А.**, учитель русского языка и литературы средней общеобразовательной школы № 2 г.Нерюнгри Нерюнгринского района Республики Саха (Якутия)

**Клементьева Н.Б.**, учитель русского языка и литературы МОУ Ново-Усмановская СОШ Самарской область Камышлинского района

**Коробкова Е.Н.**, студентка I курса Волгоградского государственного педагогического университета

**Короткова А.В.**, к. филол. н., старший преподаватель кафедры русской филологии Нефтекамского филиала Башкирского государственного университета

**Котельникова С.Ю.**, студентка V курса Новосибирского государственного педагогического университета

**Крицкая Н.В.**, к.филол.н., доцент Витебского областного института развития образования (Б,еларусь)

**Луговая Е.А.**, к. филол. н., старший преподаватель Ставропольского филиала Московского государственного гуманитарного университета имени М.А. Шолохова

**Маркина П.В.**, к.филол.н., доцент Алтайской государственной педагогической академии (г. Барнаул)

**Мартыненко В.С.** студентка 5 курса ФГБОУ ВПО «Дальневосточный государственный гуманитарный университет» (г. Хабаровск)

**Мулдабекова Н.Ю.**, преподаватель английского языка (Казахстан)

**Осипова О.И.**, к.филол.н., старший преподаватель ТИ (ф) ФГАОУ ВПО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова» (г. Нерюнгри, Республика Саха (Якутия))

**Пайбердина Н.А.**, учитель русского языка и литературы МОУ СОШ 22 \_г.Волжский Волгоградская область

**Полевая К.В.**, аспирант Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины (Беларусь)

**Полтавец Е.Ю.**, кандидат филологических наук, доцент Московского городского педагогического университета

**Потапенко О.А.**, к.филол.н., доцент филиала ГОУ ВПО "Тюменский государственный университет" в г. Ишиме

**Путило О.О.**, к. филол. н., старший преподаватель кафедры литературы Волгоградского государственного педагогического университета

**Романюк Р.Г.**, студент 3 курса Брестского государственного университета им. А.С. Пушкина

**Седенкова Е.Ю.**, студентка 3 курса Института международного права и экономики имени А.С. Грибоедова (Москва)

**Скрементова И.О.**, студентка 1 курса филиала ГОУ ВПО "Тюменский государственный университет" в г. Ишиме

**Стрелец Л.И.**, к. пед. н., доцент Челябинского государственного педагогического университета

**Струкова О.В.**, преподаватель университетского профессионального колледжа при Центре довузовской подготовки и профориентации ОмГУ им. Ф.М. Достоевского

**Сысоева О.А.**, к. филол.н, доцент кафедры литературы и культурологии ФГБОУ ВПО «Дальневосточный государственный гуманитарный университет» (г. Хабаровск)

**Телегин С.М.**, д. филол. н., профессор Государственного института русского языка им. А.С.Пушкина (Москва)

**Темиршина О.Р.**, к. филол. н., докторант кафедры «История русской литературы XX в.» МГУ им. М.В.Ломоносова

**Терпугова И.В.**, заместитель директора по учебно-воспитательной работе МОУ – Средняя общеобразовательная школа № 2 г. Нерюнгри Республики Саха (Якутия)

**Трофимова П.В.**, к. филол. н., ст. преподаватель Рязанского высшего военного командного училища имени Маргелова (г. Рязань)

**Узбек А.С.**, студентка 4 курса ФГБОУ ВПО «Дальневосточный государственный гуманитарный университет» (г. Хабаровск)

**Фомина А.Н.**, к.филол.н., доцент Амурского гуманитарно-педагогического государственного университета (г. Комсомольск-на-Амуре)

