

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИИ**  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
**«Томский государственный педагогический университет»**



**II Всероссийский фестиваль науки  
XVI Международная конференция  
студентов, аспирантов и молодых ученых  
«Наука и образование»,  
посвященная 110-летию ТГПУ  
(23–27 апреля 2012 г.)**

**ТОМ II  
ФИЛОЛОГИЯ**

**ЧАСТЬ I  
РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА**

Томск  
2012

ББК 74.58  
В 65

*Печатается по решению  
редакционно-издательского совета  
ФГБОУ ВПО «Томский государственный педагогический университет»*

В 65        II Всероссийский фестиваль науки. XVI Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование», посвященная 110-летию ТГПУ (23–27 апреля 2012 г.) : В 5 т. Т. II : Филология. Ч. 1 : Русский язык и литература ; ФГБОУ ВПО «Томский государственный педагогический университет». – Томск : Издательство ТГПУ, 2012. – 202 с.

**Научные редакторы:**

Болотнова Н.С., д.ф.н., проф.

Головчинер В.Е., д.ф., проф.

Ковалевская Е.Н, к.п.н., доц.

Макаренко Е.К., к.ф.н., доц.

Полева Е.А., к.ф. н., доц.

СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ

# ФИЛОЛОГИЯ РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

## КОММУНИКАТИВНАЯ СТИЛИСТИКА ТЕКСТА И ПРОБЛЕМЫ РЕГУЛЯТИВНОСТИ

О РЕГУЛЯТИВНОМ ПОТЕНЦИАЛЕ ГЛАГОЛА И ИМЕНИ В РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТАХ КУЗБАССКОГО И ТОМСКОГО РЕГИОНОВ <i>А. Белова, И. Н. Тюкова</i> .....	7
РЕГУЛЯТИВНЫЕ СРЕДСТВА И СТРУКТУРЫ ИМПЛИЦИТНОГО ТИПА В ПОЭТИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ПРОВОДА», «КУСТ», «НАДГРОБИЕ» <i>В. В. Благов</i> .....	10
ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗОВ АВТОРА И АДРЕСАТА В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» А. АХМАТОВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ВТОРОЙ ЧАСТИ) <i>Л. С. Карепина</i> .....	15
О РЕГУЛЯТИВНОМ ПОТЕНЦИАЛЕ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ЛИРИКЕ З.Н.ГИППИУС (ПО ДАННЫМ ЭКСПЕРИМЕНТА) <i>А. Н. Ким</i> .....	19
ОККАЗИОНАЛЬНОЕ СЛОВО КАК РЕГУЛЯТИВНОЕ СРЕДСТВО В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ В. ЛУГОВСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТА) <i>О. Максимкина</i> .....	24
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ МЕТОДИКИ В ИЗУЧЕНИИ РЕЧЕВОЙ АГРЕССИИ НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТ <i>Н.В. Маркитан</i> .....	29
ОБРАЗ ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ И ЕГО ЛЕКСИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ЛИРИКЕ А. АХМАТОВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКОВ "ВЕЧЕР" И "ЧЕТКИ") <i>А. Пономарева</i> .....	34
НЕКОТОРЫЕ ВИДЫ СЕГМЕНТИРОВАННЫХ КОНСТРУКЦИЙ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ «РОССИЙСКОЙ ГАЗЕТЫ » ЗА 2011–2012 ГГ.) <i>С. В. Савельева</i> .....	40

# **АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН**

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДИАЛОГА В СОВМЕСТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В НОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УСЛОВИЯХ (ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ) <i>А. В. Гайворонская</i> .....	47
РАЗВИТИЕ СОВМЕСТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЕКТЕ: ПОЗИЦИИ УЧАСТНИКОВ, ИХ СОДЕРЖАНИЕ <i>Е. В. Кузьменко</i> .....	50
ПРЕПОДАВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА: РЕЗУЛЬТАТЫ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ <i>К. И. Лязгина</i> .....	54
ИНТИМИЗАЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ КАК СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗА НЕФТЕГРАДА (НА ПРИМЕРЕ СТАТЬИ А. ШУЛБАЕВОЙ «ГЛУБИН ЗЕМНЫХ ПЕРВОПРОХОДЦЫ») <i>Д. Н. Никитина</i> .....	58
КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ ДИСКРЕДИТАЦИИ И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПРОГРАММЫ В СОЛОВЬЕВА «ПОЕДИНОК») <i>А. Оразнепесова</i> .....	63
РЕЧЕВЫЕ АКТЫ С НОМИНАЦИЕЙ БОГА (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX В.) <i>Т. Н. Потапова</i> .....	66
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЕКТЕ <i>А. С. Сафонов</i> .....	72
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНТЕРАКТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИИ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРНОГО ЧТЕНИЯ <i>Н. Б. Соколова</i> .....	76
К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ТЕКСТОВОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩИХ ИНЖЕНЕРОВ СРЕДСТВАМИ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО <i>И. В. Салосина</i> .....	81
ОСОБЕННОСТИ РИТОРИКИ КОНФУЦИЯ <i>М. Е. Функ</i> .....	83

ОРГАНИЗАЦИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО УЧЕБНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ УЧАЩИХСЯ В ИНТЕГРИРОВАННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ	
<i>М. С. Харламова</i> .....	87
ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ	
<i>М. Щычиньский</i> .....	92
РАЗВИТИЕ ТЕКСТОДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАСТНИКОВ ДЕБАТОВ.	
<i>Яковлева В.И.</i> .....	96

## **ЛИТЕРАТУРА РОССИИ И РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РАННЕЙ ПРОЗЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА	
<i>М. Л. Вилесова</i> .....	100
К ВОПРОСУ О КОНТЕКСТЕ СТИХОТВОРЕНИЯ А.А. БЛОКА «НА ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ»	
<i>Ю. Жерноклеева</i> .....	105
СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРИРОДЫ В ПОВЕСТИ И. А. БУНИНА «МИТИНА ЛЮБОВЬ»	
<i>Е. В. Кузьменко</i> .....	110
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРИРОДЫ В РОМАНЕ Г. Н. КУЗНЕЦОВОЙ «ПРОЛОГ»	
<i>Е. В. Кузьменко</i> .....	115
ТРАКТОВКА СЮЖЕТА РОЖДЕНИЯ ХРИСТА В СТИХОТВОРЕНИИ В. НАБОКОВА «И ВИДЕЛ Я: СТЕМНЕЛИ НЕБА СВОДЫ...»	
<i>Е. Начигина</i> .....	120
УТОПИЧЕСКОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ В РОМАНЕ Н.Н. БЕРБЕРОВОЙ «ПОСЛЕДНИЕ И ПЕРВЫЕ»	
<i>Д.А. Павлова</i> .....	123
СИСТЕМООБРАЗУЮЩИЕ КОМПОНЕНТЫ ПОЭТИКИ ПОВЕСТИ Е. ЗАМЯТИНА «ОСТРОВИТЯНЕ»	
<i>А. С. Сафонов</i> .....	129
ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В СБОРНИКЕ НИКОЛАЯ ОЦУПА «ГРАД»	
<i>Е.А. Сафонова</i> .....	135

## **РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

ВОСПРИЯТИЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ПОВЕСТИ Г.Я БАКЛАНОВА «ПЯДЬ ЗЕМЛИ»	
<i>А. Е. Абрамова</i> .....	141
СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В РОМАНЕ А. КОРОЛЁВА «БЫТЬ БОСХОМ»	
<i>И. Э. Аверина</i> .....	146

ОБРАЗ СЕМЬИ В ПОВЕСТИ Э. УСПЕНСКОГО «ДЯДЯ ФЁДОР, ПЁС И КОТ» <i>Д. Гераймович</i> .....	150
СКАЗОВОЕ И СКАЗОЧНОЕ В ПЬЕСЕ Л. ФИЛАТОВА «ПРО ФЕДОТА-СТРЕЛЬЦА, УДАЛОГО МОЛОДЦА» <i>К.В. Измestьева</i> .....	153
ГЕРОЙ-ФАНТАЗЁР В РАССКАЗЕ В. ШУКШИНА «МИЛЬ ПАРДОН, МАДАМ» <i>Ю. Ишутина</i> .....	159
БЛИЗКОЕ/ДАЛЕКОЕ КАК <i>СВОЕ И ЧУЖОЕ</i> В ПЬЕСЕ «ОСТРОВ РИКОТУ» Н. МОШИНОЙ <i>Е.Г. Сумина</i> .....	163
ПРИТЧЕВОЕ НАЧАЛО В РОМАНЕ А. МАРИНИНОЙ «ФАНТОМ ПАМЯТИ» <i>М. С. Харламова</i> .....	169

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА И РУССКО-ЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

В ЧУМИКОВ – ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ПЕРЕВОДЧИКОВ ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК <i>Е. А. Адам</i> .....	176
ТВОРЧЕСТВО Н.В. ГОГОЛЯ В КОНТЕКСТЕ «ГОФМАНИАНЫ» <i>Е. К. Бушмина</i> .....	181
ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ: ГУМАНИЗМ ИЛИ БОГОСЛОВИЕ (АСПЕКТ СВОБОДЫ В ПОНЯТИИ «ЛИЧНОСТЬ») <i>М. В. Вокин</i> .....	187
ТЕМА ТВОРЦА И ТВОРЧЕСТВА В ЦИКЛЕ «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ» Н. В. ГОГОЛЯ <i>Ю. В. Нехорошева</i> .....	191
«ДОН ЖУАН» МОЛЬЕРА В ТОМСКОМ ТЕАТРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ. <i>Ю. И. Родченко</i> .....	196

# КОММУНИКАТИВНАЯ СТИЛИСТИКА ТЕКСТА И ПРОБЛЕМЫ РЕГУЛЯТИВНОСТИ

## О РЕГУЛЯТИВНОМ ПОТЕНЦИАЛЕ ГЛАГОЛА И ИМЕНИ В РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТАХ КУЗБАССКОГО И ТОМСКОГО РЕГИОНОВ

*А. Белова, И. Н. Тюкова*

Томский государственный педагогический университет

Реклама уже давно прочно вошла в жизнь современного человека. Рекламные тексты преследуют нас повсюду: с экранов телевизоров, в радиоэфире, со страниц периодических изданий.

В настоящее время существует множество работ, посвященных анализу различных аспектов рекламных текстов: изучаются особенности их стилистической организации, структурно-смысловой специфики, исследуется лексико-семантическое и грамматическое содержание текстов печатной рекламы (Л.С. Винарская, Н.А. Гурская, В.В. Кеворков, Н.Н. Кохтев, Д.А. Леонтьев, Г.Д. Лочмеле, Н.Н. Миронова и др.). И если раньше языковой вкус определял художественный стиль, то в последнее время говорят о приоритете публицистического стиля, хотя такие утверждения и являются дискуссионными. Несомненно, что «по доминированию воздействующих функций на общественное сознание тексты данного стиля отличаются явно выраженной регулятивностью» [1, с.366].

Теория регулятивности – одно из ведущих направлений интенсивно развивающейся коммуникативной стилистики текста, «основанное на рассмотрении регулятивности как системного текстового качества, отражающего способность текста, воздействуя на читателя, направлять его интерпретационную деятельность» [2, с. 278].

Считаем справедливым утверждение О.В. Орловой о том, что использование основных принципов теории регулятивности «будет результативным при изучении, наряду с художественными, текстов иной коммуникативной природы, в частности – медиатекстов» [3, с. 369].

Рекламные сообщения «относятся к манипулятивной разновидности коммуникации» [3, с. 369]. Разрабатываемый в рамках коммуни-

кативной стилистики текста новый – регулятивный – аспект исследования рекламы позволяет нам глубже проникнуть в секреты её воздействия на потребителя, а также научиться понимать все трюки рекламодателей и делать выбор только в пользу того, что нам действительно нужно, а не того, что навязали различные ролики и плакаты.

В данной статье мы, опираясь на теорию регулятивности, рассмотрим особенности использования глагола и имени в газетных рекламных текстах двух регионов: Томского и Кузбасского (на примере рекламных текстов г. Кемерово). Целью нашего исследования является сопоставление регулятивных потенциалов глагола и имени в различных видах региональной рекламы.

Сопоставительный анализ более 70 рекламных текстов двух названных регионов показал, что в кемеровской рекламе глаголы используются крайне редко, частотность же данной части речи характерна для Томского региона (из отобранных нами 45-ти текстов было выявлено около 90 глаголов).

Кемеровские копирайтеры используют в основном имена прилагательные и существительные. Очевидно, они преследуют свою цель – кратко и лаконично дать потребителю необходимую информацию, сделав акцент на конкретном товаре и названии фирмы:

1. «Алёна» - стоматологическая клиника. Гигиена, отбеливание, хирургия;

2. «Риэлтсервис». Зелёный свет вашим желаниям!;

3. Экологические немецкие окна. Окно сейчас – деньги потом.

Как показал проведенный нами эксперимент, данная цель была достигнута – респонденты отметили, что такие тексты более информативны (в них «не льют воды, а конкретно называют продукты, которые продают»).

Томские же копирайтеры уделяют больше внимания глаголам:

1. Приятно **работать**. Удобно **отдыхать**. Bravo офисная мебель и сейфы

2. Только в полёте **растёт** человек

3. **Учиться, учиться, учиться**

И побольше **веселиться!** Артекс мебельная компания

Для выявления регулятивных возможностей глаголов и имён существительных (их способности привлекать внимание потенциальных потребителей и стимулировать в их сознании определенные ассоциации) нами был проведён пилотажный эксперимент, в котором приняли участие 15 человек в возрасте 22 – 24 лет, имеющих высшее образование.



Материалом послужили два рекламных текста г.Томска и г. Кемерово, представляющих один продукт (окна):

1. *За окошком солнце светит,*

*Щурится немножко.*

*Хорошо, что мы купили*

*Новое...*

(*Окошко*) (текст томской рекламы);

2. *Свежие окна от свежей компании. «Ферум»* (текст кемеровской рекламы).

Информантам предлагалось ответить на следующие вопросы:

1). Какие слова привлекли ваше внимание и почему?

2) Какой текст понравился больше и почему?

3) Какой текст является более информативным?

С помощью данного опросника предполагалось косвенно выяснить, на какие части речи информанты обратят внимание (соответственно, на чём и за счёт чего делают акцент копирайтеры), каков характер воздействия слов разных частей речи и текста в целом.

Обратимся к полученным результатам.

1. Ответы, полученные на 1-й вопрос.

В первом тексте более 50 % опрошенных отметили глаголы: «щурится» (9 человек), «светит» и «купили» (3 человека); 40% информантов назвали существительные: «солнце» и «окошко» («за окошком») (6 человек); один человек обратил внимание на наречие «немножко» и прилагательное «новое». В качестве причины выделения слов «солнце» и «щурится» большинство участников эксперимента назвали приятные ассоциации, связанные с летом, детством, ранним утром, отдыхом, тёплым ветром, свободой, улыбками и веснушками.

Во 2-ом тексте больше 60% опрошенных назвали прилагательное «свежие», объясняя это тем, что слово используется два раза («как будто специально привлекая взгляд потенциального покупателя»). Два человека обратили внимание на название компании – «Ферум», т.к. оно вызвало ассоциации со школьной таблицей Менделеева и входящим в неё элементом – железом. Отсюда мы можем сделать вывод, что на подсознании у человека формируется впечатление о компании как о чём-то стойком и надёжном. И всего один человек подчеркнул существительное «окна» и «компания».

2. Ответы, полученные на 2-й вопрос.

90% опрошенных назвали первый текст, объяснив это тем, что он дан в стихотворной форме, вызывает много эмоций и приятных ассоциаций, звучит как слоган. И только 10% информантов отметили второй текст «как нестандартный» за счёт употребления прилагательно-

го «свежие» как по отношению к самому продукту - окнам, так и к компании, которая их производит.

3. Ответы, полученные на 3-й вопрос.

80% опрошенных по степени информативности выделили второй (кемеровский) текст, ссылаясь на то, что он конкретно называет товар и фирму, лаконичен и краток (что является главным его достоинством). Остальные 10 % отметили первый (томский) текст, так как он, по их мнению, вызывает больше ярких образов и воспоминаний. И один человек не выбрал ни один из предложенных текстов, отметив, что в них не содержится конкретная информация о товаре.

Полученные экспериментальные данные позволяют сделать следующие предварительные выводы:

1) для потребителя важна форма рекламного текста: чем она интересней и необычней, тем больше привлекает к себе внимание;

2) глаголы и имена обладают приблизительно одинаковым регулятивным потенциалом – способностью привлекать внимание и вызывать определённые ассоциации.

Мы представили итоги промежуточного этапа исследования. В перспективе нам предстоит уточнить полученные данные.

### *Литература.*

---

1. Болотнова Н.С. Некоторые особенности регулятивности публицистических текстов / Коммуникативная стилистика текста: лексическая регулятивность в текстовой деятельности: коллективная монография / под ред. проф. Н.С. Болотновой. Томск: изд-во ТГПУ, 2011. 492 с.
2. Болотнова, Н.С. Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус / Н.С. Болотнова. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2008. 384с.
3. Орлова О.В. Проблемы диалогического взаимодействия в современном медиапространстве / Коммуникативная стилистика текста: лексическая регулятивность в текстовой деятельности: коллективная монография / под ред. проф. Н.С. Болотновой. Томск : изд-во ТГПУ, 2011. 492 с.

## **РЕГУЛЯТИВНЫЕ СРЕДСТВА И СТРУКТУРЫ ИМПЛИЦИТНОГО ТИПА В ПОЭТИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ПРОВОДА», «КУСТ», «НАДГРОБИЕ»**

*В. В. Благов*

Томский государственный педагогический университет

Художественное произведение воспринимается читателем на уровне двух смысловых пластов – эксплицитного (лежащего на поверхности) и имплицитного (скрытого). Только комплексный анализ

заложенной в тексте информации может сформировать в сознании адресата полное представление о смысловой структуре произведения.

Для постижения содержания художественного текста наибольший интерес представляет анализ подтекстовой информации, которая направлена на передачу некоего смысла, отражающего картину мира и идиостиль автора. Более того, подтекст как «своеобразный регулятор отношений между автором и читателем» [1, с. 55] нередко становится основным в передаче текстовой информации.

Анализируя подтекстовую информацию в регулятивном аспекте, мы обращаемся к ключевому понятию регулятивности, введенному в научный оборот Е.В. Сидоровым [2], как к системному качеству текста, «отражающему способность текста “управлять” интерпретационной деятельностью адресата в соответствии с интенцией автора» [3, с. 165]. В зависимости от регулятивного потенциала использованных автором средств создается представление читателя о характере воздействия текста.

Имплицитные смыслы, «без которых невозможно восприятие и понимание художественного текста» [4, с. 5], репрезентируются регулятивными средствами и структурами, участвующими в «поэтапном процессе регулирования познавательной деятельности адресата в целях эффективного общения» [3, с. 164]. В качестве особых текстовых и надтекстовых образований, способствующих постижению подтекста, нами выделяются регулятивные средства и структуры имплицитного типа (о различных типах регулятивных средств и структур см.: [5]).

Лирические тексты обладают своеобразной коммуникативной структурой. С одной стороны, это отражение «коммуникативной позиции внутренней речи, “речи для себя” с характерными для неё внутренними адресатами (сам говорящий, другое лицо, любое явление мира)», с другой стороны, - «ориентация на создание сложно организованного письменного текста, который рассчитан на внешнего адресата (читателя)» [6, с. 3]. Именно поэтому поэтические тексты вызывают особый интерес при исследовании средств и способов репрезентации подтекстовой информации. Стоит также отметить, что формой, «максимально выражающей авторскую интенцию», признаётся стихотворный цикл (см.: [7]).

Обратимся к рассмотрению регулятивных средств и структур имплицитного типа в поэтических циклах М. Цветаевой «Провода» (1923), «Куст» (1934) и «Надгробие» (1935), при анализе которых процесс постижения глубинного смысла можно считать основополагающей задачей. Кроме того, эти стихотворные циклы относятся к

зрелому периоду творчества М. Цветаевой, когда в полной мере сформировались основные признаки идиостиля автора.

Регулятивный потенциал в процессе постижении смысла рассматриваемых циклов устанавливается на основе биографических контекстов, без соотнесения с которыми восприятие содержания стихотворных текстов нельзя считать полноценным. Так, лишь учитывая тот факт, что цикл «Надгробие» посвящён памяти погибшего молодого поэта Н. Гронского, ссылаясь на особое отношение к нему со стороны М. Цветаевой, мы понимаем, кого разыскивает лирическая героиня, о ком она страдает, кому клянётся в вечной памяти.

Цикл «Куст» имеет биографически-исповедальный характер. Осознание этого помогает направить процесс анализа стихотворений в нужное русло, заданное самим автором в связи с освещением темы творчества. Биографический подтекст, таким образом, можно отнести к экстралингвистическим регулятивным структурам имплицитного типа, задающим направление анализа и восприятия поэтического цикла в целом.

Важной регулятивной доминантой в рассматриваемых циклах является заглавие как лексическое регулятивное средство имплицитного типа. Это связано с тем, что в качестве заглавий автором использованы слова, имеющие несколько лексических значений, что позволяет воспринимать неоднозначно не только их, но и сами стихотворные тексты. Например, в цикле «Провода» заглавие является одним из центральных маркёров его глубинного смысла. Это происходит благодаря тому, что, с одной стороны, провода воспринимаются как средство общения, передачи информации («Телеграфное: лю – ю – блю...», «Телеграфное: про – о – щай...»), с другой стороны, осознаются как некий способ внутренней связи между героями («Лирические провода...»).

В поэтическом цикле «Куст» важна роль не только двух прямых значений лексемы «куст», но и значения фразеологического оборота «уйти в кусты» (см.: [8, с. 316]). Заголовок цикла отражает ключевой образ произведения, куст в данном случае воплощает стремление к гармонии, которая помогает выживать и творить.

Общим для рассматриваемых циклов является наличие такого лексического регулятивного средства имплицитного типа, как градация. В «Проводах» она проявляется в формах обращения лирической героини к герою: от интимного и родственного «*брат*» – к нейтральному «*друг*» и отчуждённому «*гость*». В цикле «Куст» это семантическая градация эмоций лирической героини (от тревоги, взволнованности и напряжённости – к равновесию и спокойствию), формально

выраженная с помощью использования восклицательного знака в шести строфах из восьми первого стихотворения цикла.

В цикле «Надгробие» восходящая градация проявляется как элемент регулятивной структуры, названной нами *семантическим параллелизмом отрицания*. Данная регулятивная структура обладает свойством усиления смысла: в ее рамках происходит нанизывание отрицательных частиц, а также слов или конструкций, имеющих значение отрицания или отказа («*напрасно*», «*нет, некоторое из двух*», «*не подменю*», «*не ты*», «*на труп и призрак – неделим*»), приобретающее в контексте стихотворения смысловую значимость.

Особое внимание стоит уделить рассмотрению роли тире в текстах данных стихотворных циклов. В стихах М. Цветаевой этот знак препинания зачастую выполняет смыслообразующую функцию, являясь регулятивным средством имплицитного типа. Например, во втором стихотворении цикла «Надгробие» автор графически (с помощью тире) выделяет слово «ушёл», подчёркивая окончательное осознание лирической героиней смерти героя – Гронского («*...Со всем – ушёл...*»). Тире в первом стихотворении цикла «Куст» выступает и как синтаксическое, и как графическое регулятивное средство имплицитного типа, выполняя семантическую нагрузку: с помощью тире одновременно и разрываются, и сближаются (связываются) два образа – лирической героини и куста («*кусту – от меня*», «*имущему – от немущей*»).

В поэтическом цикле «Провода» тире как графическое регулятивное средство имплицитного типа может рассматриваться в качестве доминанты регулятивности. М. Цветаева употребляет тире в девяти стихотворениях цикла из десяти 101 раз, не менее 5 в каждом тексте. Визуально благодаря тире создаётся зрительный образ нити (проводов), протянутой через время и расстояние. Этот глубинный смысл воплощён только на уровне подтекста.

Кроме того, благодаря использованию тире в первом стихотворении этого цикла («*Вереницею певчих свай...*») изменяется и ритмический строй стихотворения. Тире используется для сегментации отдельных слов, выражающих эмоции лирической героини: «*лю – ю – блю*», «*про – о – щай*», «*про – о – стите*», «*сли – лись*», «*ве – ер – нись*», «*жа – аль*», «*у – у – вы*», в результате чего слова «растягиваются» не только в пространстве, реализуя стремление лирической героини дотянуться до героя (графическое средство), но и во времени. Появляются паузы при их прочтении, читатель останавливается для идентификации целого слова.

Не менее уместна, на наш взгляд, и фонетическая трактовка употребления тире между частями этих словоформ: возникает ощущение полёта слов, произнесённых лирической героиней, по воздуху, их отзвуков на ветру, будто она выкрикивает их вслед уходящему герою, которого провожает.

Важной для постижения смысла трёх рассматриваемых циклов является их композиционная структура. Особенности построения стихотворных текстов, их расположение в рамках циклов можно отнести как к композиционным, так и к логическим регулятивным структурам, репрезентирующим имплицитные смыслы. Полнота восприятия возможна лишь в том случае, если исследователь будет проследивать логику повествования в совокупности с определённой композицией цикла, обусловленной авторской интенцией, не разграничивая их. Мы можем говорить о логико-композиционной регулятивной структуре имплицитного типа, которую в процессе анализа невозможно не рассмотреть.

Так, поэтический цикл М. Цветаевой «Куст», состоящий всего из двух стихотворений, характеризуется диалогичностью особого типа – «псевдодиалогичностью»: в первом стихотворении лирическая героиня пытается ответить на вопрос «Что нужно кусту от меня?», во втором она рассуждает о себе, раскрывая тему творчества, которое возможно в тишине и созвучно природе. Героиня сначала задаёт риторические вопросы, просит помощи, обращаясь к кусту, а затем, получая её, формирует отношение читателя не только к себе, но и к своему «собрату» - кусту.

В «Надгробии» мы сталкиваемся с этой регулятивной структурой при анализе изменений, происходящих в сознании лирической героини, которые выражены как эксплицитно, так и имплицитно. Третье стихотворение этого цикла суммирует основные смыслы первого и второго, являясь композиционным финалом цикла в целом, логическим его завершением: в нем отражено движение от нежелания верить в смерть – к трагедии осознания ее реальности и паническому ужасу; от бессмысленных поисков – к клятвенным обещаниям хранить память; от интимных интонаций «собственничества» («я» и «ты») – к возведению героя в ранг общего достояния человечества («не отдадим»).

Таким образом, в рамках данной статьи нами рассмотрены общие для поэтических циклов М. Цветаевой «Провода», «Куст» и «Надгробие» регулятивные средства и структуры имплицитного типа. Их можно охарактеризовать как ключевые, обладающие ярко выраженной регулятивной функцией.

На основе проведённого сопоставительного исследования можно сделать вывод: в процессе репрезентации имплицитных смыслов рассмотренных лирических циклов М.И. Цветаевой наибольшим регулятивным потенциалом обладают экстралингвистические регулятивные средства и структуры, соотносимые с общей композицией цикла, его графическим оформлением, логикой повествования и биографическим контекстом. Эстетически значимой доминантой регулятивности является заглавие поэтических циклов как важное регулятивное средство имплицитного типа.

### *Литература*

---

1. Кайда Л.Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2005. 208 с.
2. Сидоров Е.В. Проблемы речевой системности. М., 1987. 140 с.
3. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус. Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. 384 с.
4. Ермакова Е.В. Имплицитность в художественном тексте (на материале русскоязычной и англоязычной прозы психологического и фантастического реализма): автореф. дис. ... док. филол. наук. Саратов, 2010. 48 с.
5. Болотнова Н.С. О типологии регулятивных структур в тексте как форме коммуникации // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2011. Вып. 3 (105). С. 34-40.
6. Ковтунова И.И. Поэтическая речь как форма коммуникации // Вопросы языкознания. 1986. № 1. С. 3-13.
7. Веселовская Е.В. Лексическая структура лирических циклов М.И. Цветаевой в коммуникативном аспекте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2002. 22 с.
8. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. – 4-е изд., доп. М.: ООО «А ТЕМП», 2010. 944 с.

## **ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗОВ АВТОРА И АДРЕСАТА В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» А. АХМАТОВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ВТОРОЙ ЧАСТИ)**

*Л. С. Карепина*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Болотнова Н. С.*

«Поэма без героя» создавалась на протяжении долгого времени. Поэтому не удивительно, что печаталась поэма в разных изданиях и в разное время. Наиболее известна была первая часть поэмы «Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть», которая вызвала массу вопросов, непонимание. Полностью поэма была опубликована только в 1962 году. «Решку» исследователи называют обратной частью пер-

вой части поэмы [1], поэмой о поэме [2], метаописанием поэтики всей поэмы [3]. Исследователь Т.В. Цивьян, указывая в своих трудах на особые отношения автора и адресата в произведении, считал, что вторая часть поэмы является «своего рода руководством, «учебным пособием» для читателя: в ней содержатся и указания на то, как преодолеть непонимание, порожденное ее первой частью, и настойчивые побуждения к поискам» [4].

Данное исследование проводится в рамках коммуникативной стилистики текста, для которой центральными являются категории «образа автора» и «адресата» [5]. Предметом исследования является анализ своеобразия использованных автором языковых средств и особенностей их употребления для создания образов автора и адресата.

Из эпохи 1910-х годов, описанной в первой части поэмы, во второй части автор переносит читателя в настоящее. В «Решке» дается критический анализ всему, что было сказано в «Петербургской повести», читателю открывается тайна создания поэмы. Образ автора предстает как образ творца, терзаемого своим собственным произведением.

Во второй части поэмы сосуществуют внутритекстовый адресат (образ редактора, образ самой поэмы) и внетекстовый адресат – читатель, к которому автор обращается как к другу, побуждая его к сотворчеству. «Решку» можно назвать исповедью творца, так как стихи в ней автокоммуникативны. Множество вопросительных конструкций, риторических вопросов свидетельствует о его глубоком самоанализе.

«Решка» начинается со спора автора поэмы и редактора, чей образ и характер рисуется благодаря прямой речи, в которой дается оценка произведению. (*«Мой редактор был недоволен, Клялся мне, что занят и болен, / Засекретил свой телефон / И ворчал: "Там три темы сразу! / Дочитав последнюю фразу, / Не поймешь, кто в кого влюблен...»*). В словах редактора можно угадать вопросы, которые задавали самой А. Ахматовой первые читатели поэмы и на которые она попыталась ответить во второй части поэмы.

В преддверии войны, после пережитых революций, репрессий поэма пришла к автору как музыка, от которой не укрыться (*«...И снова / Выпало за словом слово, / Музыкальный ящик гремел...»*, *«И отбоя от музыки нет...»*), как то, чем нужно платить неотступной совестью. Поэму породили воспоминания, «своеобразный бунт вещей» [6], который потребовал выхода (*«Не отбиться от рухляди старой...»*).



Образ автора автобиографичен, он репрезентируется при помощи намеков, аллюзий, деталей, которые отсылают читателя к реальным фактам биографии А. Ахматовой. Это и многолетний запрет на издание стихов (*«В дверь мою никто не стучится, / Только зеркало зеркалу снится, / Тишина тишину сторожит»*). Многозначность и недосказанность, уходящая в подтекст, побуждают читателей к размышлениям, позволяют им достраивать то, что намечено создателем. Автор непосредственно обращается к читателю как собеседнику, близкому другу, с которым ведет разговор, которого вводит в круг личных тем (*«Торжествами гражданской смерти / Я по горло сыта – поверьте, / Вижу их, что ни ночь, во сне»*).

В строках стихов «Решки» слышны отголоски репрессий, арестов и смертей близких людей, которые пришлось пережить автору. (*«И проходят десятилетия, / Войны, смерти, рожденья. Петь я / В этом ужасе не могу», «Отлученною быть от ложа / И стола - пустяки! но негоже / То терпеть, что досталось мне»*).

Говоря о творческом методе написания своего произведения, автор противопоставляет его всему, что было написано им раньше. Рассказывая читателю о непростых отношениях с поэмой, творец приоткрывает тайну ее прочтения: *«Я согласна на неудачу / И смущенье свое не прячу... / У шкатулки ж двойное дно», «Но признаюсь, что применила / Симпатические чернила... / Я зеркальным письмом пишу, / И другой мне дороги нету...»*. Автор играет с читателем, уводит его в глубины подтекста при помощи аллюзий, интертекстуальных отсылок к другим текстам.

Адресат в «Решке» переменчив, и часто нельзя с точностью сказать, к кому обращается автор: к самой себе, к читателю или к неизвестному адресату. (*«Я ль растаю в казенном гимне? / Не дари, не дари, не дари мне / Диадему с мертвого лба»*). Образ адресата репрезентируется при помощи вопросительных конструкций, повторов, глаголов второго лица.

Постепенно разговор о поэме с редактором и с читателями перерастает в беседу с самой поэмой, которая приобретает черты живого существа со своим особым характером и нравом, неподвластным автору. Поэма появилась для автора в образе «столетней чаровницы», олицетворяющей романтическую поэму XIX века. Для ее характеристики использованы выражения, стилизованные под язык романтической поэмы (*«Кружевной роняет платочек, / Томно жмурится из-за строек / И брюлловским манит плечом»*). Сам образ поэмы-адресата создается при помощи персонификации (*«А столетняя чаровница / Вдруг очнулась и веселиться / Захотела. Я ни причем»*).

Образ поэмы-адресата, собеседника автора, репрезентируется при помощи местоименных и глагольных форм второго лица, конструкций с прямой речью. Автор, томимый «бесовскою черною жаждой» творчества, пытается прогнать наваждение, но безуспешно. В диалоге с автором поэма пытается убедить его в том, что ее не связывает с романтической поэмой ничего, она не имеет «родословной», она - порождение новой эпохи. Поэма знает об авторе все, и слова ее, проникнутые горькой иронией, обещают возмездие за все страдания и славу: «*А твоей двусмысленной славе, / Двадцать лет лежавшей в канаве, / Я еще не так послужу, / Мы с тобой еще попируем, / И я царским своим поцелуем / Злую полночь твою нагряжу*». Но автор не внимает этим речам.

В ответной речи автор рассказывает своей собеседнице, о том, что пришлось пережить целому поколению, частью которого она является. В последних стихах второй части поэмы образ автора преобразуется. («*Ты спроси у моих современниц, / Каторжанок, стоятниц, пленниц, / И тебе порасскажем мы, / Как в беспмятном жили страхе, / Как растили детей для плахи, / Для застенка и для тюрьмы*»). Разделяя участь своего народа, автор встает в один ряд с образами «каторжанок», «стоятниц» и «пленниц».

*Посинелые стиснув губы,  
Обезумевшие Гекубы  
И Кассандры из Чухломы  
Загремим мы безмолвным хором,  
Мы - увенчанные позором:  
"По ту сторону ада мы".*

Репрессии, настигшие многих, оставили неизгладимый след в их душах. Местоимение «мы», при помощи которого репрезентируется образ автора, подчеркивает единство судьбы творца произведения с судьбами многих несчастных женщин, переживших все тяготы, выпавшие на их долю.

В тексте второй части поэмы гармонично сосуществуют автокоммуникация, внетекстовый адресат (читатель) и внутритекстовый адресат (образ редактора, персонифицированный образ поэмы). Образ автора предстает в «Решке» как образ творца-гражданина, которого мучает и не дает покоя его собственное произведение. Возникают непростые отношения автора с адресатами. С читателем автор ведет искусную игру, побуждает его к сотворчеству, при помощи аллюзий и интертекста уводит в затекстовую смысловую структуру произведения. Образ читателя эксплицируется при помощи прямых обращений («*други*», «*друзья*»), вопросительных конструкций («*Оправдаться...*

но как, друзья?», «Разве я других виноватей?»). Сложные отношения любви-ненависти связывают автора с поэмой, которая приобретает в тексте свой голос, персонифицируется, становясь живым существом с особым нравом. Для создания этого образа А. Ахматова использует метафоры («Томно жмурится из-за строчек»), эпитеты («бесноватая»), олицетворения («Но она твердила упрямо»), употребляет конструкции с прямой речью, перерастающие в диалог с автором.

Образы автора и адресата, таким образом, играют огромную роль в раскрытии эстетического смысла произведения А.А. Ахматовой «Поэма без героя». Благодаря им формируется представление об эпохе, в которой создавалась поэма. Прием усложненной диалогизации, в который вовлечены автор, персонажи-адресаты, читатели, раскрывает особенности нового метода А. Ахматовой, который она использует при написании своего произведения.

### *Литература*

---

1. Чуковская Л. Герой «Поэмы без героя» <http://www.akhmatova.org/articles/chukovskaia.htm>
2. Серова М.В. «Поэма без героя» А.Ахматовой: «тайна» структуры и «структура» тайны <http://www.akhmatova.org/articles/serova7.htm>
3. Иванов Вяч. Вс. «Поэма без героя», поэтика поздней Ахматовой и фантастический реализм // Ахматовский сборник / Сост. С. Дедулин и Г. Суперфин. Париж, 1989. - С. 131-135 <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=209>
4. Цивьян Т.В. "Поэма без героя" Анны Ахматовой // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 159-168. <http://www.akhmatova.org/articles/civian9.htm>
5. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус. Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. 384 с.
6. Проза о Поэме. [http://www.akhmatova.org/proza/about\\_poem.htm](http://www.akhmatova.org/proza/about_poem.htm)

## **О РЕГУЛЯТИВНОМ ПОТЕНЦИАЛЕ ЦВЕТОБОЗНАЧЕНИЙ В ЛИРИКЕ З.Н.ГИППИУС (ПО ДАННЫМ ЭКСПЕРИМЕНТА)**

*А. Н. Ким*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Н.С.Болотнова, д.ф.н., проф.*

*Эксперимент - истинный посредник  
между человеком и природой.  
Леонардо да Винчи.*

Творчество Зинаиды Гиппиус только начинает изучаться лингвистами, работающими в русле новой коммуникативной парадигмы. Воздействие текстов поэта на читателя еще недостаточно изучено. Несомненно, что такая сильная и оригинальная личность, как З. Гиппиус, не могла не писать такие же сильные по эмоциональному накалу стихотворения. Это и определило наш интерес к изучению их регулятивной силы. Исследование выполнено в рамках одного из направлений коммуникативной стилистики, связанного с *теорией регулятивности*, признающей за текстом «способность "управлять" познавательной деятельностью читателя» [1, с. 170]. Анализу регулятивного потенциала одного из поэтических текстов автора был посвящен эксперимент, о котором далее пойдет речь.

В задачи статьи входит определение регулятивной силы стихотворения «Лазарь» (1918-1938), которое включено в сборник «Сияние» и относится к зрелому этапу творчества З. Гиппиус. Для этого периода характерно отсутствие романтичности и наивности, свойственных ранней лирике поэта. Выбор стихотворения обусловлен тем, что оно является ярким примером того, насколько идеологически насыщенным и прагматически действенным может быть художественный текст во многом благодаря колоративной и эмотивной лексике:

*«Нет, волглая земля, сырая; / только и может — тихо тлеть; / мы знаем, почему она такая, / почему огню на ней не гореть. / Бегают девочка с красной лейкой, / пустоглазая, — и проворен бег; / а её погоняют: спешика, лейка, / сюда, на камень, на доски, в снег! // Скалится девочка: «Везде побрызжем!» / На камне — смуглость и зыбь пятна, / а снег дымится кружевом рыжим, / рыжим, рыжим, рыжей вина. // Пётр чугунный сидит молча, / Конь не ржёт и змей ни гугу. / Что ж, любуйся на ямы волчьи, / на рыжее кружево на снегу. // Ты, Строитель, сам пустоглазый, / ну и добро! Когда б не истлел — / выгнал бы девочку с лейкой сразу, / кружева рыжего не стерпел. // Но город и ты — во гробе оба, / Ты молчишь, Петербург молчит. / Кто отвалит камень от гроба? / Господи, Господи: уже смердит... // Кто! Не Пётр. Не вода. Не пламя. / Близок Кто-то. Он позовёт. / И выйдет обвязанный пеленами: / «Развяжите его. Пусть идёт» [2, с. 210].*

Данное стихотворение нуждается в биографическом комментарии. Написанное после революции 1917 года в России, оно символически отражает события тех лет, свидетелем которых был автор. В это время З. Гиппиус жила в Петербурге, с трудом перенося все лишения и беды, связанные с экономической блокадой России. По причине трагических событий, в городе отсутствовали необходимые для существова-

ния вещи, предметы быта, еда. На глазах поэта интеллигентные люди были заточены в своих квартирах, остались без связи с внешним миром, «в холоде, темноте, голоде» [3, с. 57]. Все это повлияло на агрессивное отношение автора к большевикам. Эта оценка нашла отражение как в прозе (мемуарах и дневниках З. Гиппиус), так и в поэтическом творчестве.

Стихотворение «Лазарь» содержит размышления автора о судьбе страны. Символическим обозначением революции стал художественный образ девочки с красной лейкой (красный цвет символизирует кровь). В произведении идёт речь о начале революции, поэтому её символом стала именно девочка, дитя, которое само не ведаёт, что творит.

Трагические события происходят в Петербурге — городе, в котором З. Гиппиус провела несколько радостных лет жизни, когда она вместе с мужем творила и была на пике известности. С приходом революции все изменилось. Девочка, олицетворяющая ее, «скалится» и говорит: «*Везде побрызжем!*». Свежая кровь, пролитая на снег, имеет не красный цвет, а рыжий, оранжевый. «Кружево рыжее» — яркая метафора, использованная автором, рисующая следы недавно пролитой крови. Приметой времени стало и употребленное в тексте выражение «*волчьи ямы*»: оно было нарицательным, служило для обозначения мест, куда «скидывали только что расстрелянных» [4, с. 94].

Поскольку колоративная лексика в анализируемом тексте выполняет важную регулятивную нагрузку, необходимо прокомментировать доминирующие колоремы цветовой картины мира, отраженной в тексте (красный и оранжевый), с точки зрения символики.

**Красный** — «цвет жизни, огня, войны, энергии, агрессии, опасности, революции, импульса» [5, с. 167]. «Ассоциации: жар, огонь, кровь. Объективное впечатление: страстный, возбуждающий, активный». [6, с. 20]. Со знаком положительных или отрицательных эмоций красные цвета не связаны; они могут вызвать сильную активизацию эмоционального состояния независимо от того, позитивно оно или негативно [7, с. 29]. «Общее впечатление от **оранжевого цвета**: яркий, светоносный, пылающий; ассоциации: тёплый, металлический, осенний, весёлый, приятный, энергичный, избыточный, сытый» [6, с. 21]. Данный цвет соотносится с такими чертами человеческого характера, как отзывчивость, решительность, энергичность, напряжённость, суетливость, дружелюбие, уверенность, общительность, сила, обаяние, деятельность» [6, с. 21].

Чтобы выявить регулятивный потенциал цветообозначений, нами был проведен психолингвистический эксперимент, в котором приняло

участие 110 человек, преимущественно студенты разных специальностей. В задачи эксперимента, основанного на использовании методики шкалирования, входило установить характер воздействия на информантов колорем, эстетически актуализированных в тексте автором.

**До прочтения** текста участникам предлагалось описать эмоции, возникающие у них при упоминании в речи слов «красный» и «рыжий».

**После прочтения** стихотворения информанты должны были определить степень его эмоционального воздействия по 5-балльной шкале с учетом вариантов: *1. Не оказало никакого влияния; 2. Почти не оказало влияния; 3. Слабое влияние; 4. Сильное впечатление, но «быстро исчезает»; 5. Сильное впечатление, которое сохраняется в течение некоторого времени после прочтения.*

Затем информантам предлагалось прочесть текст, **исключая цветообозначения**, и определить степень его воздействия по той же шкале.

На последнем этапе осуществлялось озвучивание **биографического комментария** к тексту и предлагалось определить его воздействие. Чтобы установить, какие чувства испытывал автор стихотворения при его написании, читателям нужно было выделить в тексте слова, которые, по их мнению, помогали поэту передать те или иные чувства.

Результаты эксперимента показали, что при описании эмоций, стимулированных колоремами «красный» и «рыжий» вне контекста, 75 % информантов назвали *оптимистичность, жизнерадостность, удовлетворение, радость, позитивный настрой, настороженность, ожидание чуда, праздничное настроение.* Около 10 % отметили, что красный цвет, кроме *радости*, вызывает *страх* (объясняя это цветом крови), *чувство неопределённости, неустойчивости* в мире. Остальные испытуемые не указали никаких чувств. Эмоциональную тональность всего стихотворения участники эксперимента в основном оценили в 3-4 балла. При восприятии текста после исключения авторских цветообозначений информанты оценили текст в 2-3 балла.

Ознакомившись с биографическим комментарием к тексту, испытуемые отметили следующие эмоции: *гнев, ярость, надежда, возбуждение, злость, жалость, депрессивное состояние, состояние нервного возбуждения.* Кроме того, информанты указывали на *негативный настрой, раздражение, злость, эмоциональное возбуждение, желание действовать, желание радоваться и жить.*

Отвечая на **вопрос об эмоциях автора**, отраженных в произведении, участники эксперимента написали о том, что поэт испытывал

любовь к своей стране, ненависть к городу, желание исправить ситуацию, желание рассказать о происшедшем миру. По мнению 37 человек, автор стремился *подвигнуть людей на решительные действия*. Вместе с тем 40 информантов посчитали, что автор, наоборот, *расстроен и не видит никакого выхода из сложившейся ситуации*.

В качестве регулятивных средств, которые помогли автору передать эмоции, участники эксперимента выделили следующие: «*тихо тлеть*», «*пустоглазая девочка*», «*скалится девочка*», «*снег дымится кружесом рыжим, рыжим, рыжим, рыжей вина*», «*Пётр чугунный*», «*ямы волчи*».

В целом, результаты проведенного эксперимента позволяют сделать следующие выводы:

1) Цветообозначения в стихотворении З.Гиппиус «Лазарь» выполняют особую регулятивную функцию. Они являются эмоционально действенными и несут в себе эмоциональный заряд, влияя на восприятие целого текста. Без колоративной лексики текст заметно теряет свою регулятивную силу.

2) Эмоциональная окраска колорем «красный» и «рыжий» меняется в контексте стихотворения. Судя по преобладанию негативных эмоций в ответах информантов, считаем, что З. Н. Гиппиус использовала эти хроматизмы для того, чтобы усилить эмоциональность текста в целом. Принято считать, что красный цвет вызывает *раздражение, возбуждение, ярость*, что было подтверждено результатами эксперимента. Вместе с тем очевидно, что З. Н. Гиппиус привнесла в эмоциональный ореол слова «рыжий» нечто *зловещее, таинственное, мистическое*, о чём нет информации в словаре символов.

3) Судя по результатам эксперимента, большая насыщенность экспрессивно заряженных слов и оборотов (их 12) позволяет повысить прагматику всего произведения. Автор стремился с помощью различных средств, включая колоремы, усилить эффект воздействия всего стихотворения, донести мысли, волнующие его с самого начала революции в России.

Считаем, что для выявления регулятивного потенциала рассматриваемой лексики важны такие этапы эксперимента, как **дотекстовый вопрос**, который предшествует восприятию анализируемых лексем, позволяя в дальнейшем сконцентрировать внимание исследователя на объективных данных, касающихся влияния контекста на эстетический смысл ключевых слов. Столь же важен и **биографический комментарий**, позволяющий погрузиться в атмосферу создания произведения и лучше понять автора.

1. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. Томск: Издательство ТГПУ, 2006. 631 с.
2. Гиппиус З. Н. Забытая книга. М. : Художественная литература, 1991. 471 с.
3. Королёва Н. В. Гиппиус: Новые материалы. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 384 с.
4. Павлова М. Зинаида Гиппиус: вторая черная тетрадь // Наше наследие.1990. №6. С. 87-102.
5. Тресиддер, Д. Словарь символов. М.: Фаир, 1999. 430 с.
6. Яньшин П. В. Цвет как фактор психической регуляции // Прикладная психология. 2000. № 4. С. 14-27.
7. Измайлов Ч. А. Цветовая характеристика эмоций // Вестник МГУ.14. Психология.1995. №4. С. 27-35.

## **ОККАЗИОНАЛЬНОЕ СЛОВО КАК РЕГУЛЯТИВНОЕ СРЕДСТВО В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ В. ЛУГОВСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТА)**

*О. Максимкина*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: И. Н. Тюкова*

Данная статья выполнена в русле коммуникативной стилистики текста и посвящена рассмотрению окказиональных слов как лексических средств регулятивности в поэзии В. Луговского.

«Коммуникативная стилистика текста – одно из направлений современной функциональной стилистики, формирующееся на стыке с другими науками, комплексно изучающее целый текст (речевое произведение) как форму коммуникации и явление идиостиля» [1, с.58].

В задачи данного направления входит «разноаспектное рассмотрение художественного текста как формы коммуникации, в котором отражается как стилистический узус, так и идиостиль автора. То и другое определяется с новой, коммуникативно- деятельностной точки зрения, с учетом того, как текст устроен и ориентирован на адресата, как он действует, «работает» в процессе познавательной деятельности читателя, как разные авторы организуют эту деятельность средствами текста и его особой организацией» [1, с.58-59].

Теория регулятивности, разработанная Н.С. Болотновой [2], [3], основана на рассмотрении регулятивности как системного текстового качества, отражающего способность текста, воздействуя на читателя, направлять его интерпретационную деятельность. Идиостиль автора проявляется в выборе регулятивных средств и регулятивных струк-



тур, по-разному организующих интерпретационную деятельность адресата [4, с.31].

Цель нашего исследования – выявление регулятивных возможностей окказиональных слов в поэзии В. Луговского.

Мотивы, побуждающие художника слова к созданию индивидуально-

авторских образований, могут быть различными. Н.Г. Бабенко в своей работе «Окказиональное в художественном тексте» [5] отмечает следующие причины:

1) необходимость точно выразить мысль, так как узуальных слов может быть недостаточно;

2) стремление автора кратко выразить мысль, так как новообразование порой может заменить какое-либо словосочетание или даже целое предложение;

3) потребность автора подчеркнуть свое собственное отношение к предмету речи, дать ему свою характеристику, оценку;

4) стремление своеобразным обликом слова обратить внимание на его семантику, деавтоматизировать восприятие;

5) потребность избежать тавтологии;

6) необходимость сохранить ритм стиха, обеспечить рифму, добиться нужной инструментовки (свойственно только поэтической речи).

Первые три причины, приведенные выше, по мнению Н.Г. Бабенко, являются основными. Важно отметить и тот факт, что возникновение новообразования бывает вызвано не одной, а сразу несколькими причинами. Это связано прежде всего с намерениями художника воплотить в тексте свою идею, мысль, отношение к той или иной ситуации.

Порождение окказиональных слов автором текста связано с той картиной мира, которую он описывает. Появление новых лексических единиц, в том числе окказиональных, помогает читателю «вжиться» в реальность произведения.

Любое новообразование, созданное автором, отличается и привлекает к себе внимание, прежде всего, ненормативностью, необычностью и новизной. Подобные индивидуально-авторские единицы являются регулятивными средствами, которые приобщают читателя к авторскому видению мира.

Как показали исследования Р.Я. Тюриной, регулятивный потенциал окказионального слова во многом определяется его ролью в лексической структуре текста: оно может относиться к регулятивам-локативам или регулятивам-концептам [6, с.50]. Данные средства ре-

гулятивности дифференцируются Н.С. Болотновой [7, с. 5] по способности «актуализировать микроцель в рамках общей коммуникативной стратегии текста» (это регулятивы-локативы) или «макроцель в рамках общей коммуникативной стратегии текста» (регулятивы-концепты).

Окказиональные слова тесно связаны с породившим их контекстом, поэтому нередко они бывают непонятны вне его. Вот почему регулятивный потенциал лексических окказионализмов зависит также от их контекстуальной мотивированности: наличия в поэтическом тексте фонетических и семантических ассоциатов, от «прозрачности» внутренней формы новообразования.

Регулятивные возможности окказионального слова могут быть выявлены с помощью эксперимента. Для выявления регулятивной силы основных типов окказиональных единиц в поэтических текстах В. Луговского нами был проведен эксперимент, в котором участвовало 20 студентов-филологов V курса Томского государственного педагогического университета и 20 студентов II курса Томского индустриального техникума. За основу была взята методика, использованная Т.Е. Яцуга [8, с.161] и Н. Г. Петровой [9, с. 53].

В качестве материала исследования послужили 13 контекстов из различных стихотворений В. Луговского. Информантам были предложены следующие задания:

- 1) подчеркнуть окказиональные слова;
- 2) определить их актуальный смысл;
- 3) определить, какую оценку (положительную или отрицательную) имеют окказиональные слова;
- 4) оценить по пятибалльной шкале степень их эмоционального воздействия (от 0 до 5 – по возрастающей).

Результаты эксперимента представим в таблицах.

*Таблица 1*

**Данные эксперимента с участием студентов-филологов  
V курса Томского государственного педагогического университета**

<b>Окказиональные единицы</b>	<b>Количество случаев не - выделения единиц (20)</b>	<b>Оценка окказиональных слов (положительная / отрицательная)</b>	<b>Степень эмоционального воздействия окказионализмов по пятибалльной шкале</b>
1.Мак-кровянец	0	15(+)	4
2.Порешить-покончить	0	20(+)	4,0

3.Туча-рыба	2	15(+)	3,0
4.Тучеход	0	18(+)	3
5.Зашурганить	0	1(+)	3
6.Закогтится	1	0(+)	3
7.Круторебрый	0	18(+)	2,9
8.Хохлиться	1	17(-)	2,7
9.Медленнокрылый	0	20(+)	2,6
10.Перекрошиться	2	18(+)	2,5
11.Занедужить	1	1(+)	2,4
12.Выкинулся	4	16(+)	2,0
13.Огненно-синий	4	16 (+)	1,6

Таблица 2

**Данные эксперимента с участием студентов II курса  
Томского индустриального техникума**

<b>Окказиональные единицы</b>	<b>Количество случаев не - выделения единиц (20)</b>	<b>Оценка окказиональных слов (положительная / отрицательная)</b>	<b>Степень эмоционального воздействия окказионализмов по пяти-балльной шкале</b>
1. Порешить-покончить	3	1 (+)	3,5
2. Мак-кровянец	0	15(+)	3,1
3. Огненно-синий	8	11(+)	3,0
4. Занедужить	1	1(+)	2,8
5. Перекрошиться	13	5(+)	2,7
6. Выкинулся	8	5(+)	2,7
7. Хохлиться	6	8(+)	2,5
8. Круторебрый	10	9 (+)	2,4
9.Медленнокрылый	3	7(+)	2,4
10. Туча-рыба	12	6 (+)	2,4
11. Тучеход	0	17(+)	2,2
12. Закогтится	5	3(+)	2,2
13. Зашурганить	0	1 (+)	2,1

Результаты экспериментов, в которых участвовали филологи и нефилологи показали, что сильными регулятивами являются окказионализмы, образованные на основе узуальных слов, значение которых известно информантам. Например: *медленнокрылые, круторебрые, огненно-синий* и т.п.

Как мы и предполагали, наиболее трудными для интерпретации оказались окказионализмы, образованные на базе незнакомых информантам слов. Например: *зашурганить, хохлиться, тучеход* и др. Такие окказионализмы мы отнесли к слабым регулятивным средствам, по-

сколькx толкования их актуального смысла характеризуются значительной вариативностью. Интересно, что степень эмоционального воздействия этих окказионализмов достаточно высока.

Как видно из таблицы, студенты-филологи выделили в тексте почти все окказиональные единицы, а нефилологи справились с этим заданием хуже.

Таким образом, становится очевидным, что успех поэтической коммуникации связан не только с особенностями окказиональных слов, но и с такими субъективными факторами, как уровень филологической подготовки информантов.

Эксперимент также показал, что компонентный состав слова и способ словообразования влияет на восприятие текста. Например, окказиональное слово *медленнокрылые* студенты-филологи оценили как имеющее положительную окраску. А студенты техникума - как имеющее отрицательную окраску. Интерпретации этого слова тоже разные: «много туч», «медленно плывут», «маленькие тучи». Оценочность окказионального глагола *зашиурганить* (здесь изначально заложена отрицательная оценка) была определена как положительная только одним информантом.

Таким образом, проведенный нами эксперимент позволил уточнить регулятивную силу окказиональных средств в поэзии В. Луговского.

### *Литература*

---

1. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус. Томск: изд-во ТГПУ, 2008. 384с.
2. Болотнова Н.С. О соотношении прагмем и информем в поэтическом тексте как форме коммуникации (по данным экспериментов) / Н. С. Болотнова // Художественный текст и языковая личность: проблемы изучения и обучения: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 100-летию Томского государственного педагогического университета (11 – 12 октября 2001 г.). Томск: 2001. С. 16 – 27.
3. Болотнова Н.С. О теории регулятивности художественного текста / *Stylistyka Slowianska – Slawik Stylistics*. Вып. VII. Opole, 1998. 198с.
4. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика художественного текста: Лексическая структура и идиостиль / Н.С Болотнова, И. И. Бабенко[и др.]: под. ред. Н.С. Болотновой. Изд-во Том. гос. пед. ун-та. Томск. 2001. 331с.
5. Бабенко Н.Г. Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ. Калининград, 1997 // [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Linguist/Article/baben\\_okk.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Article/baben_okk.php)
6. Тюрина Р.Я. Индивидуально-авторское слово в лексической структуре художественного текста // Лингвосмысловый анализ художественного текста: Материалы VI регионального научно-практического семинара:

- под. ред. проф. Н.С. Болотновой. Томск: Томский государственный педагогический университет, 2003. С.50
7. Болотнова Н.С. Художественный текст как объект лингвосмыслового анализа в свете теории регулятивности // Лингвосмысловый анализ художественного текста: Материалы VI регионального научно-практического семинара: под. ред. проф. Н.С. Болотновой. Томск: Томский государственный педагогический университет, 2003. С.5
  8. Петрова Н.Г. Лексические регулятивные цепочки в аспекте читательского восприятия // Вестник Томского гос. пед. ун-та. Вып. 3. Сер.: Гуманитарные науки (Филология). Томск, 2005. С. 53-58.
  9. Яцуга Т. Е. Регулятивные возможности семантических окказионализмов в лексической структуре поэтических текстов З. Гиппиус // Семантика и прагматика слова в художественном и публицистическом дискурсах: Материалы IX Всероссийского научного семинара: под. ред. проф. Н.С. Болотновой. Томск: изд-во ЦНТИ, 2008. С. 161-167

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ МЕТОДИКИ В ИЗУЧЕНИИ РЕЧЕВОЙ АГРЕССИИ НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТ**

*Н.В. Маркитан*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Н.С. Болотнова*

Важной особенностью публицистических текстов является их способность «управлять» и воздействовать на познавательную деятельность читателей. Тексты современных газет, которые предлагаются читателям для восприятия и осмысления, совершенно разные по тематике, жанрам, отличающиеся оперативностью и актуальностью. Наиболее распространенным методом воздействия во многих газетно-публицистических текстах оказывается речевая агрессия в различных ее видах и формах.

Актуальность изучения данного феномена с помощью экспериментальной методики позволяет наглядно показать изменения, происходящие в речи носителей русского языка, особенности и специфику современных печатных СМИ. По словам М.В. Панова, одним из таких преобразований оказалось перерождение газетно-публицистического стиля, «который практически перестал быть книжным, как это принято считать, и максимально приблизился по форме к обиходному общению: устная речь радио и телевидения, и письменные тексты газетно-журнальных публикаций настойчиво имитируют сниженную бытовую коммуникацию» [1,с.27].

Цель статьи – описать экспериментальную методику, использованную нами в ходе исследования, проанализировать и дать оценку

полученным результатам. Для достижения этих целей были проведены:

1) анкетирование, которое позволило выявить: степень популярности газеты у жителей разного возраста г. Томска и г. Красноярска, наиболее актуальные темы, рубрики, определить отношение читателей к словам-агрессорам, использованным авторами газетных публикаций;

2) эксперимент на восприятие эмоциональной тональности публицистических текстов и выделение в них единиц, относящихся к категории слов-агрессоров;

3) ассоциативный эксперимент, в ходе которого информантам предлагалось зафиксировать ассоциации, возникшие в сознании после знакомства с газетным текстом небольшого объема.

Чтобы наглядно показать степень воздействия речевой агрессии на читателя и то, каким образом данный феномен реализуется на страницах печатных изданий СМИ, 100 респондентам в возрасте от 16 до 45 лет было предложено анкетирование и участие в двух экспериментах. В качестве материала были взяты публицистические тексты разной тематики с учетом частоты использования слов-агрессоров, встречающихся в разных газетных статьях.

Анкета включала вопросы:

1. Читаете ли вы газеты? Как часто?
2. Какая тематика вам интересна? Почему?
3. Обращали ли вы внимание на наличие жаргонных, грубых, просторечных слов? Если да, то в каких газетах и текстах каких жанров, по вашим наблюдениям, они употребляются?
4. Как часто, на ваш взгляд, присутствуют слова-агрессоры в текстах СМИ? Удачно ли они используются? С какой целью?

В результате анкетирования было установлено, что газеты читают лишь 62% респондентов (1 раз в неделю), 14% делают это редко, а 24% для получения информации используют другие источники. Наиболее популярны периодические издания: «Вакансии», «Телесемь», «АиФ», «Жизнь», «Комсомольская правда», «Из рук в руки», «Томский вестник», «Московский комсомолец», «Вечерний Томск», «Вечерний Красноярск», «Speed info», «Криминал», «Желтая газета».

Читателям интересны следующие темы: *новости* (на это указали 43% информантов), *развлечения* (18% ответов), *сфера образования, включая жизнь студентов, молодежи, школьников* (9% ответов), *информация о шоу-бизнесе* (9%), *темы искусства, культуры, будущего Томска*, а также рубрики: *криминал; трудоустройство; объявления;*

*психология; реклама; астрология; любовь; спорт; погода (12% полученных ответов), политика (9%).*

Данные темы вызывают интерес по нескольким причинам, которые были отмечены информантами: 1) *они наиболее актуальны на сегодняшний день;* 2) *хочется знать обо всем понемногу;* 3) *охота отвлечься от повседневной суеты и политической ситуации в стране;* 4) *читаю, чтобы узнать, как будем жить дальше, и что ждет моего ребенка в будущем;* 5) *чтобы знать, развивается ли искусство, кино, музыка, театр – культура в целом; делается ли для этого что-либо, или она переживает период «застоя»;* 6) *работаю в определенной сфере и хочу знать, какие нововведения, конкурсы для повышения квалификации проходят; чтобы в целом больше владеть информацией о своей профессии.*

54% участников опроса отметили наличие слов-агрессоров в газетных публикациях, 25% не обращали на это внимания, 21% информантов написали, что они встречаются редко. По мнению реципиентов, наиболее часто данные средства используются в газетах «АиФ», «Жизнь», «Комсомольская правда» и «Speed info».

На вопрос о том, в каких публицистических жанрах присутствует речевая агрессия, 51% опрошенных затруднились ответить по причине их незнания, 22% назвали такие жанры, как интервью, аналитическая статья, 16% указали на следующие жанры: новости, заметка, статья; 11% отметили корреспонденцию.

Что касается средств речевой агрессии, то 58 % респондентов указали на довольно частое их появление, 26% замечали их редко, 16% информантов на вопрос не ответили.

Таким образом, половина опрошенных признает наличие вербальной агрессии в современной прессе и относится к ним нейтрально. 61% респондентов считают, что слова-агрессоры используются журналистами для привлечения внимания, усиления воздействующей функции статьи, стимулируют к определенным действиям. По мнению 14% опрошенных, наличие таких слов в языке СМИ недопустимо, необходимо очищать русский язык от «грязи», а не засорять его. В ответах отмечалось, что это приводит к снижению грамотности и деградации населения.

Целью первого проведенного нами эксперимента было выяснить, осознаются ли информантами слова-агрессоры в предложенных фрагментах текстов из разных газет (приведем лишь небольшие отрывки).

1) «АиФ» № 44 2011г.

*«Мозги бы нам включить»*

*Лидер «ДДТ» Юрий Шевчук считает, что мы могли бы жить иначе*

*- Иначе, чем вся реклама по ящику, иначе, чем то, что нам навязывается официальной политикой. Иначе жить. Не тащить с собой в могилу всякую дрянь, мусор цивилизации, а быть внутренне свободным и задавать себе главные вопросы: кто ты? Что такое Россия? Зачем ты живешь? Что ты можешь сделать хорошего для идущих рядом? Иначе - это значит быть личностью, а не бараном в плешиивом стаде, которым легко управляют.*

Информанты указали на слова-агрессоры: *дрянь, бараном в плешиивом стаде, чудовищный, убивает, вонища, сдохли, из дерьма, жополизы.*

2) «Жизнь» № 45, 2011 г.

*«Я хотел, чтобы он видел, как мучается и умирает его семья»*

*На следственном эксперименте главарь банды Сергей Цапок рассказал о деталях жуткой резни, произошедшей 4 ноября прошлого года в станице Куцевской Краснодарского края.*

*- Я, Быков и Алексеев подождали, пока Серевер Аметов и Владимир Мироненко расслабятся в бане, и зашли туда. Они играли в бильярд. Серевер попытался отбиться кием. Я ударил несколько раз его ножом, завязалась борьба, затем, мы повалили его на пол и стали душить, - рассказал Цапок на допросе. - Мироненко зарезали на глазах Аметова.*

Информанты выделили практически все языковые средства-агрессоры, имеющиеся в данном тексте: *мучается и умирает, главарь банды, о деталях жуткой резни, борьба, душить, зарезали, изверги, стоны умирающих, задушил, расправа, убили.*

В ходе эксперимента реципиентами была достаточно полно выявлена группа слов-агрессоров, которые очень часто употребляются в средствах массовой информации. Дополним эту группу теми словами, которые были не замечены в анализируемых текстах и приведем данные о некоторых из них из толкового словаря С.И. Ожегова и Н.Ю Шведовой [2]: *дрянь* – разговорное; *баран в плешиивом стаде (стадо баранов)* – в переносном значении пренебрежительное; *чудовищный* – разговорное; *вонища* - просторечное; *сдохли (сдохнуть,дохнуть)* – разговорное и др.

Некоторые слова имеют помету *нейтральное*, но при этом содержат семантику агрессии. Докажем это, обратившись к толковому словарю С.И. Ожегова и Н.Ю Шведовой [2]. *Террорист - участник или сторонник актов индивидуального террора (террор - 1. Устрашение своих политических противников, выражающееся в физическом наси-*



лии, вплоть до уничтожения. *Политический т. Индивидуальный т. (единичные акты политических убийств). 2. Жесткое запугивание, насилие); теракт, террористический акт - особо тяжкое преступление против основ конституционного строя и безопасности государства, заключающееся в посягательстве на жизнь государственного или общественного деятеля, в целях прекращения его государственной или иной политической деятельности либо мести за такую деятельность (277 УК).*

Таким образом, в ходе проведенного нами эксперимента было установлено, что большая часть слов-агрессоров имеет пометы *разговорное, просторечное*. Другие же слова с пометой *нейтральное* имеют семантику агрессии.

По фрагментам, взятым из публицистических изданий разной направленности, можно говорить об определенных темах, проблемах, которые наиболее популярны, актуальны и волнуют не только журналиста, но и читателя (основного потребителя информации). Бесспорным лидером остаются темы, освещаемые в новостной ленте. Как правило, она рассказывает о событиях в стране и за рубежом, о политике, экономике, образовании, здравоохранении, культуре. На основе результатов, полученных нами с помощью этого эксперимента, можно судить о нарастании агрессии в обществе, о его позиции и отношении к происходящему. Все 5 изданий, проанализированных нами, включая газету «Криминал» в связи с ее спецификой, пишут об убийствах, насилии (как прямом, так и косвенном, как физическом, так и моральном), жутких терактах и издевательствах над людьми.

Еще один проведенный нами ассоциативный эксперимент был направлен на выявление фрагментов картины мира читателя публицистического текста, связанных с восприятием слов-агрессоров. В данном эксперименте информантам были предложены тексты, о которых уже шла речь. Объектом внимания стали слова, использованные в них: *мочить, звереть, теракт, террорист, взрыв, убийца, замочить, жертва, ужас, смерть, стадо, дрянь, чудовище (чудовищный), пытка (пытки)*. В эксперименте участвовало 50 человек в возрасте от 16 до 50 лет.

Ограничимся одним примером. Ассоциативное поле слова-стимула *мочить*, по данным эксперимента, включает 151 реакцию: *убить -31, кровь-12, смерть -12, страх -9, Путин -6, драка -6, бельё -6, уничтожить -5, конец -5, злоба -4, одежда -4, жалко -4, человек -4, грохнуть -3, зарезать -2, мокрые штаны -2, сортир -2, ударить -2, выборы -2, оскорблять -2, жестоко -2, стирка -2, меня -2; порвать, лексикон, тайна, прибить до смерти, сделать плохо, посмешище,*

*крушить, быть в ударе, жечь, делать больно, смех, запятнать репутацию, утопить, долбить, говорить, благодать, презирать, друзей, обида.*

Анализ этих и других полученных нами результатов позволяет судить о том, что доминантой, формирующей картину мира читателя современных газет, является тема насилия над человеком различными способами: от самых жестоких, приводящих к смерти, до мучительных (физических и моральных), оставляющих увечья разной степени тяжести. Насилие – одна из наиболее волнующих общество тем, вызывающих негативную реакцию в обществе.

Таким образом, с помощью экспериментальной методики можно выявлять определенные фрагменты картины мира читателя, определять характер авторской индивидуальности создателя текста и некоторые особенности печатного издания. Проведенный анализ подтвердил факт нарастания речевой агрессии в СМИ и в обществе в целом. Реакции на рассмотренные слова-стимулы дают возможность судить об особенностях сознания носителя современного русского языка, об эмоциях и оценках, которые вызывает современная газетно-публицистическая речь, и о самых волнующих социальных и политических вопросах жизни общества

### *Литература*

---

1. Панов, М.В. Из наблюдений над стилем сегодняшней периодики.// Язык современной публицистики. М., 1988.С.158
2. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. Электронный ресурс. Режим доступа: [www.ozhegov.ru](http://www.ozhegov.ru)

## **ОБРАЗ ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ И ЕГО ЛЕКСИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ЛИРИКЕ А. АХМАТОВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКОВ "ВЕЧЕР" И "ЧЕТКИ")**

*А. Пономарева.*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель Болотнова Н.С.*

Хотя творчество Анны Ахматовой являлось предметом изучения многих исследователей, таких как Гулова И.А, Пахнова Т.М, Сискевич А.Е, Ашукин Н.С. и др., образ лирической героини и его лексическое воплощение в стихотворениях автора изучен недостаточно.

По словам поэта, "...чтоб добраться до сути, надо изучать гнёзда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта - в них и таится

личность автора и дух его поэзии" (из разговора Анны Ахматовой с Лидией Чуковской.)

Для исследования нами были взяты первые два сборника Анны Ахматовой: «Вечер» и «Чётки». Именно они принесли ей громкую известность. В них представлена лирика любви. Стихотворения лишены словесного украшения, они кратко и ясно отображают замкнутый и узкий интимный мир автора. Сравним, например, строки:

Как соломинкой, пьешь мою душу.

Знаю, вкус её горек и хмелен.

Но я пытку мольбой не нарушу.

О, покой мой многонеделен.

(«Как соломинкой, пьешь мою душу»,  
10 февраля 1911)

Анна Ахматова – удивительная женщина, поэт, наполнившая свои стихотворения любовью. Лирическая героиня предстаёт в образе женщины, любящей мужа и сына, родные края и природу, любящей свой народ. Стоит отметить, что из-за актуальности затронутых автором тем и по сей день лирическая героиня А. Ахматовой остаётся по-прежнему удивительно близка, проста и понятна читателю.

Как правило, сложнейшее психологическое состояние любви в сборнике «Вечер» сюжетно не развито, но читатель может проследить любовный конфликт через жесты и эмоции лирической героини. Например, в стихотворениях: «И когда друг друга проклинали», «Сердце к сердцу не приковано», «Песня последней встречи», «Муж хлестал меня узорчатым...», «Сегодня мне письма не принесли...».

Так, хотя сюжет в стихотворении «И когда друг друга проклинали...» остаётся неконкретизированным, читатель чувствует «раскалённую добела» страсть вечной любви. Героиня проходит через эти чувства и пытается донести до нас, показать, как на самом деле трудно по-настоящему любящим друг друга людям жить в разлуке. В качестве доказательства приведём строки из стихотворения:

Оба мы ещё не понимали,

как земля для двух людей мала.

Для образной конкретизации лирической героини и ее возлюбленного особенно значимы лексемы «душа» и «неизбежные глаза»:

Смотрят в душу строго и упрямо

Те же неизбежные глаза.

В стихотворении «Сердце к сердцу не приковано» лирическая героиня показана в момент расставания с любимым. Анна Ахматова передаёт состояние героини простым, доступным для каждого читателя, языком. Образ лирической героини репрезентирован местоимениями

«я», «мне», «меня», что даёт повод предположить в определенной мере его связь с реальным автором, его чувствами и переживаниями, хотя не исключён и художественный вымысел:

Я не плачу, я не жалуясь,  
Мне счастливой не бывать.  
Не целуй меня, усталую, -  
Смерть придёт поцеловать.

Стихотворение «Песня последней встречи» начинается со строк, которые ярко подчеркивают горделивый нрав лирической героини, её смятение; передаваемые через движение, жесты, детали:

Так беспомощно грудь холодела,  
Но шаги мои были легки.  
Я на правую руку надела  
Перчатку с левой руки.

Драматизм женского чувства, женской любви передан скупой, что выразительно.

В стихотворении «Муж хлестал меня узорчатым...» лирическая героиня предстаёт в новом образе почти прирученной рабыни:

Муж хлестал меня узорчатым,  
Вдвое сложенным ремнем.  
Для тебя в окошке створчатом  
Я всю ночь сажу огнем.

Называя себя «печальной узницей», лирическая героиня Ахматовой говорит о несбывшейся, безнадежной любви. Сравним строки:

Рассветает. И под кузницей  
Подымается дымок.  
Ах, со мной, печальной узницей,  
Ты опять побыть не мог.

(«Муж хлестал меня узорчатым», 1911)

В следующем стихотворении - «Сегодня мне письма не принесли...» Анна Ахматова изображает любовную драму, где разрыв отношений уже произошёл:

Сегодня мне письма не принесли:  
Забыл он написать, или уехал...

Душевное состояние героини контрастирует с природой: время года – весна, но лирической героине «грусть весны отравна», несмотря на то, что всё вокруг спокойно:

Весна как трель серебряного смеха,  
Качаются в заливе корабли.

Как и в других стихах, средствами выражения образа лирической героини здесь являются личные и притяжательное местоимения: «я»,

«мне», «мною», «мою». В данном стихотворении в последней строфе перед нами не просто любящая, а страдающая женщина – сравним деталь: «трепетный смычок», который бьётся от предсмертной боли:

Я слышу: лёгкий трепетный смычок,  
Как от предсмертной боли, бьётся, бьётся,  
И страшно мне, что сердце разорвётся,  
Не допишу я этих нежных строк...

Таким образом, можно сделать вывод о том, что Анна Ахматова с великим мастерством могла сжато, в одном мгновении, показать нам всю жизнь (прошлое, настоящее, будущее) и описать удивительно полно и ярко чувства, переживаемые её лирической героиней. Лёгкий жест, движение или наличие «говорящей детали» довольно ясно описывают её душу, чувства и переживания - внутренний и внешний мир сливаются воедино и находят отклик у читателя.

Сборник «Чётки» хотя и продолжает тематику сборника «Вечер», но именно он приносит Анне Ахматовой подлинную известность. Главными темами в нём становятся вечные темы любви, гибели, разлуки и встреч. Для стихов характерна большая внутренняя сосредоточенность, лаконизм, разговорные интонации и сдержанные тона. Во многих стихотворениях даётся обобщение личных переживаний автора. На наш взгляд, «Чётки» отражают анализ душевного состояния лирической героини. Именно подробности и детали в этих стихах становятся ключевыми. В качестве примера рассмотрим стихотворения: «Я научилась просто, мудро жить...», «Ты знаешь, я томлюсь в неволе» и «Помолись о нищей, о потерянной».

В стихотворении «Я научилась просто, мудро жить...» лирическая героиня воплощает архетип бытийной, вечной женщины. Она ищет поддержки в очень простых вещах, окружающих её:

Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь  
Пушистый кот, мурлыкает умильней,  
И яркий загорается огонь  
На башенке озёрной лесопильни.  
Лишь изредка прорезывает тишь  
Крик аиста, слетевшего на крышу...

Отвлекаясь умиряющими тревогу звуками: «шуршат лопухи», «пушистый кот мурлыкает умильней», «прорезывает тишь крик аиста, слетевшего на крышу», она надеется, что никто не нарушит её тревожное спокойствие:

И если в дверь мою ты постучишь,  
Мне кажется, я даже не услышу.

Многokратный повтop личного местоимения «Я» позволяет лирической героине Ахматовой выразить своё мироощущение и кредo:

Я научилась просто, мудро жить...

Мудрость в простоте. И быть может, именно поэтому стихотворение лишено сложной символики и ориентировано на разговорную речь.

Спокойствию, умирющим звукам природы можно противопоставить тональность другого стихотворения «Ты знаешь, я томлюсь в неволе». В нём лирическая героиня заморожена своим чувством любви-неволи и томится, «о смерти Господа моля». Своё душевное состояние, тоску, она выражает, вспоминая о скудной тверской земле:

Журавль у ветхого колодца,  
Над ним, как кипень, облака,  
В полях скрипучие воротца,  
И запах хлеба, и тоска.

Детали пейзажа и описание окружающих передают переживания и беспокойство лирической героини:

И те неяркие просторы,  
Где даже голос ветра слаб,  
И осуждающие взоры  
Спокойных загорелых баб.

Другое стихотворение «Помолись о нищей, о потерянной...» из сборника «Чётки» - это исповедь лирической героини. Её образ реализуется не только на основе повтора местоимения «я», но и благодаря атрибутивной лексике: «нищая», «потерянная», «печально-благородная» и словосочетания «с живой душой». Считаю, что именно здесь можно наблюдать гамму тех душевных состояний, о которых упоминалось выше:

Помолись о нищей, о потерянной,  
О моей живой душе,  
Ты, в своих путях уверенный,  
Свет узревший в шалаше.  
И тебе, печально-благородная,  
Я за это расскажу потом,  
Как меня томила ночь угарная,  
Как дышало утро льдом.

Особого внимания заслуживает сложное прилагательное «печально-благородная». Мы можем только предполагать, в каком именно образе хотела предстать лирическая героиня: в образе женщины, происходящей из знатной семьи или в образе женщины, которая обладает

такими качествами, как высокая нравственность, добродетельность и честность.

Подведём итоги. Лирическая героиня в стихотворениях Анны Ахматовой отражает личность автора, строй его чувств и мыслей. Образ женщины, о котором пишет Анна Ахматова, прекрасен и печален. Чувство неразделённой любви пронизывает стихотворения, поэтому лирическая героиня по сути дела бездомна:

Ах, я дома, как не дома.

(«Чёрная вилась дорога», 1913)

Каждый дом, в котором она могла бы жить, создавать свой уют, становится потерянным:

Волюнки вдали замирают,  
Снег летит, как вишневый цвет.  
И видно, никто не знает,  
Что белого дома нет.

(«Белый дом», 1914)

В большинстве случаев лирическая героиня Ахматовой предстаёт в образе любящей женщины в различных жизненных ситуациях. В сборнике "Вечер" это кроткая дева, мудро созерцающая гармонию мира:

Я вижу всё, я всё запоминаю,  
Любовно-кротко в сердце берегу.

(«И мальчик, что играет на волынке», 1911)

Она только предвкушает чувство любви. Её счастье ассоциируется не только с возлюбленным, но и с домашним уютом:

Синий вечер. Ветры кротко стихли.  
Яркий свет зовет меня домой.  
Я гадаю: кто там? – не жених ли,  
Не жених ли это мой.

(«Синий вечер. Ветры кротко стихли», 1910)

В сборнике «Четки» героиня противоречива. Любовь становится нестерпимой страстью и мукой:

Слишком сладко земное питьё,  
Слишком плотны любовные сети.

(«Столько просьб у любимой всегда!», 1913)

Она больна своим возлюбленным:

Безвольно пощады просят  
Глаза. Что мне делать с ними,  
Когда при мне произносят  
Короткое, звонкое имя?

(«Безвольно пощады просят...», 1912)

Не только личные и притяжательные местоимения репрезентируют образ лирической героини Ахматовой. Автор использует яркие жесты, метафоры, сравнения, передавая своё мироощущение через этот образ. Недаром первые сборники поэтессы называют «лирическими дневниками». Главное отличие Анны Андреевны Ахматовой в том, что она, несмотря на драматизм событий в ее жизни, продолжала «просто, мудро жить» и слагать стихи «о жизни тленной, тленной и прекрасной». Её лирическое дарование тонко передаёт душевные состояния человека и чутко откликается на большие события общественной жизни. Анна Ахматова – один из замечательных поэтов не только XX века, но и нашего времени.

**НЕКОТОРЫЕ ВИДЫ СЕГМЕНТИРОВАННЫХ КОНСТРУКЦИЙ  
В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ «РОССИЙСКОЙ ГАЗЕТЫ »  
ЗА 2011–2012 ГГ.)**

*С. В. Савельева*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Т.Ф. Глебская, к.ф.н., доц.*

В синтаксисе современного русского языка активно проявляются явления, иллюстрирующие тенденции к аналитизму. Речь идет о расчлененных синтаксических конструкциях. Понятие сегментации является проявлением синтаксической расчлененности. Сегментированные конструкции стали предметом разностороннего анализа лингвистов, обративших внимание на данные явления со второй половины XX века [1, 2, 3, 4, 5 и др.]. Сегментированные конструкции выполняют в тексте определенные функции.

Цель нашей работы – изучить особенности функционирования сегментированных конструкций в газетно-публицистическом стиле на материале «Российской газеты» за 2011-2012 годы.

По определению А.С. Попова, «Сегментация – это расчленение высказывания на две отчетливо противостоящие друг другу и взаимосвязанные части, между которыми устанавливаются отношения темы и повода <...> – с обязательным выделением части, обозначающей тему, в синтаксически независимую позицию» [1, с. 303 - 304]. Е.А. Иванчикова отмечает, что в результате расчленения оба члена высказывания оказываются логически выделенными, актуализированными [2, с. 6]. В таких конструкциях строго присутствует две части. Первая



– тема высказывания, которая подготавливает читателя к тому, о чем будет говориться, вторая – рема, которая сообщает что-то о теме. Такие конструкции всегда будут двучленны. Например: *Земля. На ней никто не тронет... Лишь крепче прижимайся к ней* (Симонов).

В нашей работе рассматриваются лишь некоторые виды сегментированных конструкций, наиболее часто используемые в газетном тексте.

Как показали наблюдения, одной из таких конструкций является сегментированная конструкция **со сращением типа *вот что***. В создании такой конструкции большую роль играют указательные местоимения. Известно, что указательные местоимения обычно являются средством связи в тексте, но в случае сегментации они приводят к расчленению высказывания, поскольку в данном случае они становятся избыточными компонентами. В сочетании с частицей *вот* указательные местоимения *такой, так, там* выделяются логически. Например: *В условиях мировых экономических и прочих потрясений всегда есть соблазн решить свои проблемы за чужой счет, путем силового давления. Не случайно уже сегодня раздаются голоса, что, мол, скоро "объективно" встанет вопрос о том, что национальный суверенитет не должен распространяться на ресурсы глобального значения.*

**Вот таких** даже гипотетических возможностей в отношении России быть не должно (РГ, 20.02.2012).

*На Западе гораздо больше индивидуалистов, и иногда кажется, что ты работаешь вообще один. Вот такая специфика.* (РГ, 08.02.2012).

*Когда стали исследовать этих больных (с алкогольными психозами – прим. автора), оказалось, что алкоголизм нередко начинается с появлением психических нарушений. У человека возникает депрессия, и он начинает пить, сегодня – рюмку, завтра две, потом три... Бывают больные, которые пьют по бредовым мотивам. Человек, например, уверяет, что его поселили в квартире, где обои приклеены ядовитым клеем. Он утверждает, что если выпьет, то яд нейтрализуется. Вот так и развивается алкоголизм, сопряженный с психозом* (РГ, 03.11.2011).

*...В молодежной культуре вообще ведущая деятельность – общение. Им нужно тусоваться, что-то про себя узнавать. Но когда это переходит в Интернет, человек не выполняет функцию самопознания. А там, где нарциссизм и самодемонстрация, есть риск изоляции, потому что я-то могу вообразить себе всё что угодно. Я могу сказать, что я миллионерша, соберу кучу альфонсов, бизнесменов, но*

что я буду с этим делать? Я могу в эту игру играть только в пространстве Интернета. Потому что как только я отошла от компьютера, я снова, например, пенсионерка великовозрастная. Пошла потихонечку, купила там хлебчика, молочка. **Вот такой** разрыв может быть (РГ, 12.10.2011). В таких конструкциях четко прослеживается итоговый смысл относительно предыдущего контекста.

По наблюдениям исследователей, данная конструкция перешла в письменную литературную речь из устной. Как известно, публицистический стиль более других отражает особенности разговорной речи.

Конструкции со сращением *вот почему* придают высказыванию пояснительный характер. Это можно наблюдать в следующих примерах: *У меня была книга на английском языке – сборник русских сказок... эта книга была переведена на английский язык, и сказки были прекрасно иллюстрированы Билибиным. В моей жизни случилось впервые, что иллюстрации были настолько понятными. Они были очень простыми. Вот почему я так любила эту книгу...*(РГ, 06.09.2011)

*В нашей стране все официальные мероприятия тогда проводились в Большом Кремлевском дворце, Колонном зале и в зале Большого театра. Надо признать, что требованиям для проведения масштабных собраний эти залы не соответствовали - не по вместимости, не по техническому оснащению. Вот почему в 1959 году было принято решение о создании такого зала. Это не легенда, а истинный факт* (РГ, 14.12.2011).

В публицистическом тексте употребление конструкций со сращением типа *вот что* разнообразно, следовательно, функции их будут разные.

*...Сделать все, чтобы наш народ скорее наслаждался зажиточной жизнью, не завидуя другим, - вот что мое самое сокровенное желание. Для его реализации в жизни делить со своим народом горе и радость, энергично трудиться - вот что для меня самое большое счастье* (РГ, 20.10.2011). С помощью конструкции *вот что* говорящий обозначает значимость действий, событий, явлений, о которых он говорит, логически их выделяет.

При помощи конструкции со сращением *вот в чем* говорящий указывает на важность мысли в предшествующем контексте и усиливает ее тем самым, например: *Руководствуясь идеалами самостоятельности, мира и дружбы, доброжелательно развивать отношения со всеми странами, дружелюбно относящимися к нашей стране, -*

*вот в чем* неизменная внешняя политика нашей республики (РГ, 20.10.2011).

*Тут вопрос в том, как устроена система, кого она выводит наверх. Потому что люди есть всякие, есть хорошие, есть плохие, есть более эффективные, есть менее эффективные. Есть мудрые, молодые, энергичные. Кто в конечном счете отбирается и оказывается наверху? Вот в чем вопрос!* (РГ, 28.10.2011)

Одно из основных функциональных предназначений расчлененности – снятие глубины усложненного высказывания и облегчение его восприятия.

При поиске конструкций было обнаружено сращение *вот такой* в заголовке газеты: *Вот такой Кулиш* (РГ, 16.02.2012). Тема интервью – выход в свет первого номера электронного научно-педагогического и культурно-просветительного журнала "Начальная медиашкола". Использование данной конструкции в заголовке необходимо автору для того, чтобы заинтриговать читателя. В то же время данная конструкция выступает здесь элементом языковой игры, что стало частым явлением на страницах газет.

Именительный представления и именительный темы, также часто встречающиеся на страницах газеты, представляют особый интерес. Сложность в их выделении и разграничении состоит в том, что они являются конструкциями, сходными по форме с номинативным предложением. Однако номинативные конструкции выполняют иные функции и имеют другую семантику. Именительный представления и именительный темы называют изолированными номинативами [6, с. 181]. Это слова в именительном падеже или именные словосочетания с главным словом в форме именительного падежа. В отличие от номинативных предложений они лишены значения бытия и интонационной завершенности. Отдельно взятые, они не выполняют коммуникативной функции, всегда стоят только при другом предложении, связываются с ним логически и интонационно. Соотносясь с другим предложением, они сохраняют свою форму неизменной.

Названные конструкции не все ученые разграничивают, однако их функции в большинстве случаев можно дифференцировать, что является, по нашему мнению, основанием для их различения.

Функциональная направленность именительного представления определена в значительной степени еще А.М. Пешковским [7]. По замечанию Г.Н. Акимовой, экспрессивная и эстетическая функции именительного представления отражают прагматическую сторону высказывания, ее воздействующее начало. Стилистическое выделение данной конструкции является намеренным. Для именительного пред-

ставления характерно выражение и философского размышления, и «приглашение» к воспоминанию [3, с. 112]. Например: *Для меня невозможно это разделить. Ведь в чём смысл веры? Главный принцип - возлюби ближнего, как самого себя. Любовь. Другое дело - живём ли мы по вере, по её элементарным предписаниям?* (РГ, 10.03.2011); *Дом, семья. У каждого в семье своя роль, и всегда связи более сильные. А на сцене самое главное, чтобы люди друг друга чувствовали. Может быть, когда слишком хорошо знаешь друг друга, исчезает элемент неожиданности?* (РГ, 06.03.2012)

Очень показателен в этом плане отрывок из интервью с актером Александром Филиппенко. Он многократно использует именительный представления в небольшом по объему тексте: *Театральные и концертные площадки для меня – это своеобразные знаки времени. Это встреча с теми, кто был моим эталоном, маяком, учителем или «точкой отсчета». Их дух, их тени всегда меня направляли и оберегали. Сцена БДТ. «Гамлет», постановка Роберта Стурра. Гастроли «Сатирикона». Я играю и Клавдия и Тень отца Гамлета. Лежу убитый на великих подмостках и слышу: «Браво!» Чего еще может желать актер? И опять БДТ. Юрский на сцене. Гастроли театра Моссовета. Я тоже на сцене. Поклоны. Юрскому - цветы. И мне - цветы. Лето. Питер. Белые ночи. Театр Эстрады. В афише – «Ночной театр Александра Филиппенко». Я сижу в гримерной на том же диванчике, где сидел Аркадий Исаакович Райкин. Что еще может желать артист?* (РГ, 21.04.2011). Такие конструкции помогают автору быстро, лаконично, точно обрисовать обстановку, важную для него, вызвать определенные представления у читателя (слушателя) [8, с. 216].

Именительный темы – термин, предложенный А.С. Поповым. По мнению исследователя, особое назначение именительного темы состоит в обозначении темы дальнейшего высказывания [9, с. 304]. Именительный темы подготавливает читателя к восприятию последующего материала, непосредственно связанного с заявленной темой. Например: *Воровство времени. Это самый частый и опасный вид воровства. Хронофагией обычно занимаются застенчивые люди, которые, к примеру, стесняются задать вопрос на лекции, зато потом атакуют лектора и долго его не отпускают, требуя внимания* (РГ, 09.09.2011).

*Встречная полоса. Сколько аварий происходит из-за выезда на нее* (РГ, 17.02.2012).

**Звягинцев, Попогребский, Мизгирев, Федорченко...** Это сегодня, по сути, единственное поколение российских режиссеров, кото-

рому есть что предъявить для показа в Каннах, Венеции, Берлине, Торонто, Локарно (РГ, 27.01.2011).

Участвуя в речевой организации текста, номинативные конструкции воздействуют на структурирование его частей: в контексте они обладают семантическим радиусом действия, обуславливая экспрессивно-семантическую роль как препозитивных, так и постпозитивных предикативных единиц в структурах сложного целого: *До Бенгази отсюда еще 600 км. Слегка поторговавшись, нанимаю пыльный "Лансер" с молодым парнем за рулем, поехали. За окном все та же скучная пустыня, и лишь изредка справа видишь пенные гребни волн Средиземного моря. Утомительное, словом, путешествие. Безрадостное. Песчаные смерчи. Редкие городки. Никаких положительных эмоции* (РГ, 20.04.2011).

Таким образом, наше исследование показало, что явления расчлененности в современном синтаксисе активно проявляются в газетном тексте. Использование сегментированных конструкций делает высказывания более динамичными и экспрессивными. Именно эти конструкции используются для передачи спонтанной мысли. В связи с этим использование их в газете ограничено: они употребляются в основном в жанрах интервью, беседы, репортажа. Именно в этих жанрах более всего отражаются особенности разговорной речи. Публицистика же, активно развиваясь, отражает все изменения, происходящие в современном русском языке, в том числе и в устной речи.

### *Литература*

---

1. Попов А.С. Именительный темы и другие сегментированные конструкции в современном русском языке // Развитие грамматики и лексики современного русского языка. М.: Наука, 1964. С. 256-274
2. Иванчикова Е.А. О развитии синтаксиса современного русского языка в советскую эпоху // Развитие синтаксиса современного русского языка. М., 1966. С. 6-15
3. Акимова Г.Н. Новое в синтаксисе современного русского языка / Г.Н. Акимова. М.: Высш. шк., 1990. 168 с.
4. Липская О.В. Сегментированные конструкции в аспекте актуального членения // Человек. Природа. Общество. Актуальные проблемы: материалы 13-й международной конференции молодых ученых СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2002. 197 с.
5. Ишмекеева Т.Н. Сегментированные конструкции в современном русском языке (на материале газетных заголовков): Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Волгоград, 2006. 32 с.
6. Валгина Н.С. Синтаксис современного русского языка. М., 1991. 532 с.
7. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956. 512 с.
8. Глебская Т.Ф., Савельева С.В. «Использование номинативных конструкций в современной периодике (на материале «Российской газеты» 2010-2011)» // Материалы XV Всероссийской конференции студентов, аспи-

рантов и молодых ученых «Наука и образование» (25 – 29 апреля 2011 г.) : в 6 т. – Том II : Филология. – Ч. 1 : Русский язык и литература. Томск : Издательство ТГПУ, 2011. С. 213 - 217

9. Попов А.С. Сегментация высказывания // Русский язык и советское общество. Морфология и синтаксис современного русского литературного языка. М., 1968. 304 с.
10. Валгина Н.С. Активные процессы в современном русском языке. М. : Логос, 2003. 304 с.
11. Омаева З.Я. Синтаксические конструкции экспрессивного типа как средство выражения авторских интенций (на материале художественных произведений В.В. Набокова): Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Махачкала, 2006. 176 с.

# АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДИАЛОГА В СОВМЕСТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В НОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УСЛОВИЯХ (ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ)

*А. В. Гайворонская*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е.Н. Ковалевская, к.п.н., доцент*

Современное образовательное пространство, которое принято называть открытым, претерпевает изменения. И это, в первую очередь, связано с внедрением ФГОС нового поколения. С одной стороны, стандарт устанавливает требования к результатам обучающихся, освоивших основную образовательную программу среднего образования. Это требования к личностным результатам, под которыми понимается способность к саморазвитию, личностному самоопределению. К предметным результатам относятся следующие характеристики: формирование в ходе изучения предмета знаний, связанных с природой художественного текста, развитие умений освоения, применения этих знаний в процессе анализа этих произведений. Метапредметные результаты представляют собой комплекс позиций: освоение культурологических понятий, феноменов, овладение универсальными учебными действиями, связанными с гуманитарной природой изучаемого предмета.

Это с одной стороны. С другой – реальная школа, традиционный урок, в рамках которого достигаются прежде всего предметные результаты. То есть происходит освоение определенного учебного материала. Личностные и метапредметные результаты не являются целью деятельности педагога. Отсюда возникает потребность в иной образовательной практике, которой в нашем случае выступает совместная деятельность. Совместная деятельность возникает, когда человек начинает относиться по-новому к своему личному опыту. Личный опыт

одного субъекта в совместной деятельности (учителя), то есть то, что он сознает, чем может пользоваться и переводить в действие, воздействуя на другого субъекта (ученика или учеников) активизирует, включает в ситуацию общения тот пласт их личного опыта, который оказался востребованным. Отношения в совместной деятельности по своей природе являются диалогическими, которые по М.М. Бахтину, «единственная форма отношений к человеку-личности, сохраняющая его свободу и независимость» [1,с.317], и условие актуализации смысла, который может актуализироваться, «лишь соприкоснувшись с другим смыслом» [1, с.350].

Не трансляция и передача информации, а погружение в ситуацию совместности, сопереживания участников совместной деятельности отличает образовательное пространство диалога от традиционного урока. Содержанием же диалога выступает не норма, а смысл. Здесь цель носит субъектный, личностный характер.

Исследователи Школы Совместной деятельности Г.Н. Прозуменова и Е.Н. Ковалевская, опираясь на труды В. Франкла, выделяют следующие характеристики смысла:

- 1) субъектность – смысл стремится себя проявить, прописать, обнаружить в жизнедеятельности субъекта;
- 2) предметность – смысл возникает по отношению к кому-либо или чему-либо (на фоне действительности);
- 3) феноменологический характер – возникновение, порождение смысла в конкретной ситуации;
- 4) трансформируемость – возможность перехода смысла из бытийного, случайного явления в культурную норму [2,с. 42].

Конкретным содержанием совместной деятельности в диалоге выступает смыслодеятельность, а учитель, работающий с диалогом, занимается образованием смыслодеятельности, то есть делает предмет своих профессиональных усилий ее порождение. Диалог как способ организации совместной деятельности обнаруживает себя в смыслопорождении. Смыслопорождение проходит в несколько этапов.

1. Факт актуализации сопереживания педагога и ребенка в совместной деятельности, так как именно через переживание, через эту глубинную и глубоко человеческую форму деятельности опыт учителя и ученика оказывается явленным, включенным в общение. В практической деятельности это происходит следующим образом: педагог дает возможность детям что-то прожить, при этом, читая текст, просматривая фильм, дети должны чувствовать себя свободными от всякого



давления. Затем учитель интересуется тем, что с ними случилось после прочитанного, увиденного, при этом акцент делается на индивидуальные особенности переживания.

2. Осознание ребенком своего переживания и перевод его из внутреннего состояния в пространство совместной деятельности. Учитель в этой ситуации помогает в оформлении устного или письменного высказывания посредством выделения ключевых слов, в которых заключены мысль и переживания ребенка.

3. Соорганизация смыслов. Деятельность на этом этапе может заключаться в составлении карты первичных смыслов, оформлении проблемного смыслового поля. Результатом соорганизации должно стать составление общего «смыслового пространства», где общие смыслы – предмет дальнейших обсуждений, переживаний.

4. Развитие появившихся в общем смысловом пространстве смыслов в нечто авторское, индивидуальное («Я-пространство» в совместной деятельности). Ребенок в этой ситуации идет по пути постоянного переопределения своего смысла рефлексии и уточнения его содержания и границ. Работа при этом строится в логике «я как другой». Соотнося свое «Я» с «Я» Другого, ученик самоопределяется. Учитель помогает, предлагая работать в логике экспертного, рефлексивно-аналитического характера.

5. Предъявление ребенком своего «Я - пространства» как культурной нормы [3,с.64].

При этом учитель, занимающий амбивалентную позицию, то есть выступая как участником совместной деятельности, так и ее организатором должен соблюдать определенные педагогические условия:

1. Идеологические (понимать диалог как содержание и форму педагогической деятельности, где разворачиваются смыслы; рассматривать эту деятельность как порождение, развитие, соорганизацию и оформление смыслов)
2. Организационные условия (использовать различные формы диалога для развития смысла, для создания этих форм применять определенные приемы КПС, понятийно-ассоциативный ряд, ролевые позиции, графический маркер, метаплан в разных видах)
3. Проектные (создавать, используя эти формы и приемы, авторский проект, направленный на решение конкретной образовательной задачи – в нашем случае это развитие личностных и метапредметных компетенций: умение продуктивно общаться с коллегами по совместной деятельности, учиты-

вать позиции другого, учиться целеполаганию, навыкам познавательной рефлексии).

### *Литература*

---

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 444 с.
2. Школа Совместной деятельности: Концепция, проекты, практика развития. Кн. 2. / под ред. Г. Н. Прокументовой. – Томск: Изд-во ТГПУ, 1997. 91 с.
3. Школа Совместной деятельности: изменение содержания образования в развивающейся школе. Кн. 3. / под ред. Г. Н. Прокументовой, Е. Н. Ковалевской. – Томск: UFO-press, 2001. 136 с.

## **РАЗВИТИЕ СОВМЕСТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЕКТЕ: ПОЗИЦИИ УЧАСТНИКОВ, ИХ СОДЕРЖАНИЕ**

*Е. В. Кузьменко*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е. Н. Ковалевская, к. п. н., доц.*

Дефицит коммуникативных компетенций школьников и студентов. Таково содержание проблемной ситуации, которая стала базовой для создания образовательного проекта в совместной деятельности студентов IV курса ИФФ и учащихся 10 А класса школы № 14.

В своем понимании совместной деятельности мы исходили из концептуальных установок, представленных в работах педагогов Школы Совместной деятельности [1; 2]. Согласно их логике, существует несколько типов организации совместной деятельности, которые выделяются на основании активности, субъективности участников (авторитарная, лидерская, партнерская). Не останавливаясь на первых двух типах, подчеркнем, что для нас принципиально было понятие совместной деятельности, которое возникло в диалоге. Как полагает Е. Н. Ковалевская, – это деятельность по рождению, развитию, самоорганизации смыслов участников [3].

В процессе диалога человек способен осознать себя и других, представить свою точку зрения, позицию и выслушать другие точки зрения, то есть в процессе диалога происходит обмен смыслами между субъектами – посредством обмена смыслами учащиеся могут по-иному взглянуть на свои смыслы, оценить, откорректировать, оформить их.

В рамках нормативного урока в школе невозможно в полном объеме заниматься смыслодеятельностью, главной чертой которой можно

считать индивидуальное смыслопорождение. Оно возможно только при взаимодействии различных позиций субъектов совместной деятельности.

Для реализации смыслодеятельности была взята технология «Дебаты», для которой характерно

- 1) формирование умений самопроявления, самопрезентации;
- 2) развитие навыков текстодеятельности;
- 3) формирование навыков публичных выступлений.

В контексте дебатов могут сосуществовать несколько совершенно разных субъектов и позиций, которые им принадлежат.

В осмыслении содержания позиции участников образовательного проекта мы использовали в качестве методологических ориентиров диссертационное исследование И. Ю. Малковой [4], которая, взяв за идею качества проектного действия как доминирующую, выделяет четыре субъектные позиции:

- ✓ организатор проектной деятельности;
- ✓ разработчик проекта;
- ✓ разработчик проектных задач;
- ✓ исполнитель проектных заданий.

Первая субъектная позиция, которую мы рассмотрим, – «организатор проектной деятельности». Работа субъектов деятельности строится на опыте руководителя и расширяет его идеи в иных условиях. Организатор проектной работы помогает учащимся в формировании собственных смыслов.

Смыслопорождение – это особое качество совместной деятельности в диалоге, предполагающее определенную деятельность по выраживанию, разворачиванию и взаимодействию личностных смыслов.

Организатор проектной деятельности помогает учащимся работать в определенном сюжете смыслодвижения:

- 1) погружение в ситуацию (просмотр фильма учащимися и студентами);
- 2) оформление смысловых позиций участниками;
- 3) формирование смешанных групп для разработки выбранной темы, рефлексия;
- 4) обсуждение результатов работы в образовательном проекте.

По мнению Г.Н. Прокументовой и Е.Н. Ковалевской [5], смыслы могут рождаться и проявляться в определенных условиях. Таким образом, организатор проектной деятельности создает ситуацию взаимодействия студентов и учащихся, формирует объект, предмет для обсуждения. Происходит обмен смыслами, составление собственных текстов, их презентация.

Вторая субъектная позиция – «разработчик проекта». В нашем случае разработчиками выступали студенты, которые продумывали концепцию представления смыслов.

Работая в группах, студенты должны были овладеть компетенциями постановки проблемы и обосновать позиции, необходимые для реализации проекта. Разработчик проекта представляет способ реализации проекта, опираясь на стратегические ориентиры проектной деятельности. В нашем случае это были тексты-видеоролики, тексты-performanse, графические тексты. Такое разнообразие способов презентаций говорит о самостоятельности мышления разработчиков проекта: формировании собственного замысла, его развитии и видении проблемы. Формы презентации были различны, но каждая отражала заявленную тему, индивидуальную позицию в ее рассмотрении.

Третья субъектная позиция – «разработчик проектных задач», осуществляемая учащимися, которые способны на составление собственных текстов. В ходе работы проекта студенты старались развить и оформить их смыслы. Как оказалось, самыми важными были первичные смыслы после просмотра фильма, которые выражаются в переживаниях и высказываниях. Сначала учащиеся оформили свои мысли в виде сочинения, затем после обсуждения со студентами (совместное выявление целей проекта и достижение их в процессе текстодеятельности). Учащиеся писали тексты, которые впоследствии редактировались вместе со студентами.

Разработчик проектных задач обладал своим образовательным ресурсом, который проявлялся в характере текстопорождения: объеме текста, сложности содержания текста, эмоциональной окраске. Учащиеся, существующие в этой позиции, свободно пользовались текстом, были способны отвечать на вопросы аудитории.

В результате совместной деятельности не только студенты помогали учащимся, но и наоборот. Некоторые разработчики проектных задач способны привнести свои идеи в способ презентации проекта. Так случилось в процессе работы группы «Судьба», в которой инициативные учащиеся помогали студентам в разработке проекта.

Четвертая субъектная позиция – «исполнитель проектных заданий». Учащиеся, пребывающие в ней, принимают и ответственно исполняют возложенную на них студентами функцию в осуществлении проектной деятельности.

В зависимости от уровня сформированности текстодеятельности «исполнитель проектных заданий» может

- действовать по образцу;
- воспроизводить текст полностью или частично;

– воспроизводить текст по памяти, читать его.

Здесь важен характер интонации, свободное ориентирование в тексте.

Также учащиеся, занимающие эту субъектную позицию, были участниками презентации проекта, например, при представлении смыслового поля с помощью текста- performance.

В ходе работы мы пришли к следующим выводам.

1. Совместная деятельность подразумевает обмен смыслами между студентами и учащимися, которые занимают разные субъектные позиции.

2. Границы между этими субъектными позициями могут быть сдвинуты: так участники одной позиции могут переходить в другую, развивая свои образовательные возможности. Некоторые учащиеся могли развивать свои способности, находясь в пределах обозначенных проектных позиций.

Такое развитие смыслов, позиций и есть критерий успешности участников совместной деятельности. Результатом образовательного проекта является

- 1) наличие разных позиций;
- 2) динамика (смена, коррекция позиции в проекте);
- 3) осуществление позиции (артикуляция, театрализация текста, обсуждение позиций).

### *Литература*

---

1. Школа Совместной деятельности: Концепция, проекты, практика развития. Кн. 1. / под ред. Г. Н. Прокументовой. – Томск: Изд-во ТГПУ, 1997. – 79 с.
2. Школа Совместной деятельности: Концепция, проекты, практика развития. Кн. 2. / под ред. Г. Н. Прокументовой. – Томск: Изд-во ТГПУ, 1997. – 91 с.
3. Ковалевская Е. Н. Что такое урок-диалог? / Е. Н. Ковалевская // Шамаховские чтения: материалы конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Ф. Ф. Шахматова. Томск, 24-25 октября 2000 г. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2000. – С. 210-214.
4. Малкова И. Ю. Концепция и практика организации образовательного проектирования в инновационной школе: дис. д-ра пед. наук / И. Ю. Малкова. – Томск, 2008. – 286 с.
5. Школа Совместной деятельности: изменение содержания образования в развивающейся школе. Кн. 3. / под ред. Г. Н. Прокументовой, Е. Н. Ковалевской. – Томск: UFO-press, 2001. – 136 с.

## **ПРЕПОДАВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА: РЕЗУЛЬТАТЫ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

*К. И. Лязгина*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е. Н. Ковалевская*

Язык и литература неразрывно связаны между собой, и сегодня мы наблюдаем закат пушкинской эпохи, как в литературе, так и в «великом и могучем». И в современном обществе все чаще можно услышать из различных источников, даже из вполне авторитетных, вопрос: а зачем она нужна – литература? Вопрос сам по себе может показаться странным, но в средствах массовой информации, особенно в Интернете, его можно встретить довольно часто.

Как воспринять такой вопрос? Что это – просто нежелание читать или же тревожный знак о том, что сама литература или ее преподавание идет по неверному пути?

В современной образовательной ситуации остро стоит проблема преподавания литературы в школе. На сегодняшний день место литературы и её роль как предмета в школе представляется довольно смутно. Многие преподаватели считают, что образовательный статус литературы сегодня утерян. Учащиеся всё чаще показывают свою незаинтересованность в данном предмете, большинство детей просто не заставляют читать произведения литературы. Но, судя по популярности аудиокниг, интерес к литературе все же есть.

Выглядит поразительным то, что литература всё-таки выдержала испытание временем и по-прежнему необходима человечеству. Что же в ней такого, что не позволяет ей погибнуть даже в наше время, когда количество пишущих (если считать интернет-блоггеров) больше, чем количество читающих?

Для того, чтобы разобраться в сложившейся ситуации, определить причины не востребоваемости литературы, преподавателями и студентами историко-филологического факультета ТГПУ было проведено социологическое исследование «Литература и Я».

Потребность в исследовании возникла под влиянием двух факторов:

- 1) социально-образовательного: не востребоваемость литературы как школьного предмета, что проявляется в отсутствии культурных действий субъектов в этой сфере современной жизни;

- 2) наличие социального заказа: в содержании ФГОС, где присутствуют новые требования к результатам обучения (личностные, метарезультаты, предметные результаты).

Работа строилась на основе опыта проведения исследования такого типа, представленного в статье Е. Н. Ковалевской [1].

Базой исследования явились школы г. Томска № 14, 22, 30, 4, гимназия №13.

При проведении исследования ставились следующие задачи:

- 1) выявить, как в практике обучения литературе реализуются цели нравственной коммуникации в совместной деятельности учителя и ученика;
- 2) установить наличие/отсутствие зависимости между формами совместной деятельности ученика и учителя и присутствием читательской потребности у детей.

В качестве респондентов выступали учащиеся 7-8; 9-11 классов.

Социологическое исследование включало в себя проведение анкетирования, обработку его результатов. Анкетирование проводилось с использованием методики неоконченных предложений. Участникам его предлагалось подумать над следующими вопросами:

1. *Литература нужна человеку для того, чтобы ...*
2. *Литература в школе нужна для того, чтобы ...*
3. *Мне нравится урок литературы, на котором я ...*
4. *Мне не нравится урок литературы, на котором я ...*
5. *Учитель литературы на уроке должен ...*
6. *Учитель литературы на уроке не должен ...*

Вопросы 1 группы были ориентированы на то, чтобы выявить у школьников, выступающих читателями, представление о литературе. Важно было зафиксировать наличие читательской потребности, мотивации у опрашиваемых.

Для этого в 1 блоке вопросов предлагалось закончить такие предложения, как: «Литература нужна человеку для того, чтобы...», «Литература в школе нужна человеку для того, чтобы...».

Результаты опроса по 1 вопросу показали следующую статистику:

- 77% отвечающих респондентов-детей 13-17 лет воспринимают литературу как нечто существенное для них. Это формулировки типа «литература помогает духовно развиваться», «литература нужна для того, чтобы быть образованным, расширять кругозор, развивать мышление», «она нас многому учит»;
- 23% опрошенных детей трактовали цели общения с литературой достаточно нейтрально, бессубъектно. Эти ребята ус-

матривали в знаниях о литературе самоцель образования. Литература нужна, чтобы «знать писателей»,

- «авторов произведений», «читать стихи, пополнять словарный запас», - писали дети этой группы.

Второй вопрос был направлен на то, чтобы посмотреть и проанализировать, как в плане целеосмысления воспринимается детьми литература – учебный предмет. Респондентам предлагалось в этой логике закончить следующее предложение: «Литература как предмет в школе нужна для того, чтобы...». На этом этапе исследования с помощью описанного вопроса-предложения предполагалось пронаблюдать наличие или отсутствие у детей целей нравственного общения с литературой в учебной обстановке; соотнести полученные данные с уже выявленными показателями, полученными по первому вопросу.

Анализ ответов дал основание говорить о том, что у значительной части детей 13-17 лет меняются ценностно-мотивационные ориентиры в понимании, трактовке своих связей с литературой как учебным предметом. Из 100% опрошенных только 26% обнаружили размышления на тему о том, что в статусе учебного предмета литература существует для них как форма изучения себя, помогающая формировать в себе личность, форма, расширяющая кругозор и развивающая духовный мир читателя, «литература показывает те или иные стороны жизни, дает первые уроки». 68% детей оказались «переориентированными», оставив цели смыслового наполнения для личного, тайного пользования; они писали опять же о самоцели образования, т.е. о базовых знаниях, авторах, произведениях, рассматривая эти позиции в качестве целевых.

6% опрошенных проявили неспособность ответить на вопрос «Литература в школе нужна для того, чтобы...», ими был дан ответ: «Не знаю». Описанное выше несовпадение позиций детей было зафиксировано нами как очень интересное с точки зрения педагогики феноменальное явление «запараллеленности целей».

Вопросы второй и третьей групп были направлены на то, чтобы посмотреть, существует ли зависимость между формами совместной деятельности ученика и учителя и теми ценностно-целевыми установками, которые они заявляли в своих размышлениях о литературе в ответах на вопросы I группы. Поэтому достоверность ответов детей требовала подтверждения. В качестве такого были использованы задания, в которых предлагалось обозначить свои положительные и отрицательные представления о формах, способах совместной деятельности на уроках литературы. В ходе исследования учащиеся должны были продолжить следующие предложения: «Мне (не) нравится урок



литературы, на котором я...», «Учитель литературы на уроке (не) должен...».

Дети-респонденты, рефлексировавшие свою деятельность на уроках, в большинстве своем (67%) обнаружили потребность в формах совместной деятельности, которые позволяли бы им заявлять свою субъектность. «Мне нравятся уроки, на которых я могу узнать мнение учителя и одноклассников и высказать свое», «отвечаю на вопросы», «анализирую», - вот типичные высказывания опрошенных. Эти же моменты потребности в диалоговых формах фиксировались в ответах, где дети как бы «от противного» описывали совместную деятельность на уроках. Размышляя так, ученики тем самым еще раз подчеркнули свои приоритетные ценности в сфере совместной деятельности. Не нравятся ребятам уроки, где они не могут высказать свое мнение; уроки, «когда учитель навязывает свое мнение или оскорбляет», «заставляет много писать», на которых они «занимаются только чтением», «много отвечают», в то время как форма урока должна иметь, по их мнению, диалоговый характер, учитель должен рассказывать, но не рассуждать слишком долго об одном и том же или уходить от темы.

В ходе исследования была выявлена также группа детей (19%), которые склонны усматривать ценность совместной деятельности в своеобразном «изыпании себя» из пространства урока. Это были высказывания типа: «Мне нравится урок, на котором я пишу», «... слушаю», «... мечтаю».

В 14% анкет ответы на эти вопросы отсутствовали.

**Выводы:**

Анализ практики изучения литературы в школе с точки зрения нравственной коммуникации позволяет обозначить следующие моменты:

1. Лишь меньшинство учащихся воспринимают литературу как способ развития себя, самопознания, приобретения общелингвистических компетенций, отмечая значимость нравственного и поучительного аспекта литературы. Для них литература интересна, увлекательна. Дети считают, что литература обогащает человека духовно, наполняя его жизнь смыслом, развивает культуру. Видимо, поэтому их ответы имеют позитивно-мотивированное содержание.
2. Большинство же опрошенных трактовали цели общения с литературой достаточно нейтрально, бессубъектно. Эти ребята усматривали в знаниях о литературе самоцель образования. Литература нужна, чтобы «знать писателей», «авто-

ров произведений», «читать стихи, пополнять словарный запас», - писали дети этой группы.

На основании вышесказанного представляется, что проблемная ситуация заключается в том, чтобы найти основания для конструирования литературного образования, в котором цели нравственной коммуникации ребенка и учителя с художественным текстом выступают как общая идея, организующая их совместную деятельность; и педагогически последовательно в логике этой цели моделируется деятельность целеполагания учителя и ученика; то есть цель реализует себя в адекватных ей формах, способах совместной деятельности педагога и ребенка.

### *Литература*

---

1. Ковалевская Е.Н. Феноменологические основания в литературном образовании в инновационной школе / Инновационные процессы в педагогической практике и образовании. Под ред. Г.Н. Прокументовой. – Барнаул-Томск, Алтайская Академия экономики и права, 1997. – с. 64-74 .

## **ИНТИМИЗАЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ КАК СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗА НЕФТЕГРАДА (НА ПРИМЕРЕ СТАТЬИ А. ШУЛБАЕВОЙ «ГЛУБИН ЗЕМНЫХ ПЕРВОПРОХОДЦЫ»)**

*Д. Н. Никитина*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: О.В. Орлова, к. филол. н., доцент*

Как отмечают исследователи [1, 2, 3], для современного медиадискурса в целом и особенно для дискурса региональной прессы характерно употребление приёмов интимизации повествования. Попробуем продемонстрировать это, проанализировав одну из статей Аси Шулбаевой – журналиста издающейся в г. Стрежевом Томской области газеты «Томская нефть».

Ася Шулбаева – известная не только в Томске и области, но и далеко за её пределами журналистка, не раз становившаяся лауреатом разнообразных профессиональных конкурсов и премий. В анализируемой статье, как и во всем творчестве Аси Шулбаевой, основной темой является труд нефтяников как фундаментальная основа благополучия города. Поэтому ключевыми концептами становятся концепты *нефть* и *город Стрежевой*. Воплощение этих социально маркированных концептов, в отличие от эмоциональных концептов типа

любовь, ненависть и т.п., требуют от журналиста мобилизации особых лингвокреативных усилий для вовлечения читателя в единое с автором смысловое и ассоциативное пространство. Один из таких приёмов – приём интимизации повествования

В анализируемом материале автор описывает жизнь и профессиональную деятельность буровика Марса Закеева. Журналист пытается создать атмосферу доверительного близкого знакомства, когда читатель и автор беседуют друг с другом, знакомясь с личностью героя статьи.

Одним из часто используемых способов интимизации повествования является стилизация под сказовую или разговорную тональность. Первые же строки статьи знакомят нас с жизнью работников Томскнефти в сказовой форме, будто продолжая одну из тех бесед, которые постоянно ведутся между А. Шульбаевой и читателем, незаметно втягивая в «разговор» каждого потенциального собеседника: *Когда в конце декабря в Томске объявляли номинантов... Свой 44-й день рождения буровой мастер Марс Закеев встретил 11 января в вагончике на работе. Как, впрочем, и Новый год тоже...*

Включение разговорных слов и фраз свидетельствует об отсутствии дистанции между собеседниками, задушевности разговора: *мало кто верил..., что работага...; ой как непросто; слаженная бригада; выполнить программу; Но если говорить о том, что в ССК все мастера – хороши, почему тогда на конкурс «Человек года» выдвинули именно Закеева? Ведь бригада, способная... Дело в том, что... А вот уже по пласту...* Конечно, употребление подобной лексики, часто эмоционально окрашенной, позволяет автору акцентировать внимание реципиента на важных смысловых узлах текста, создавать доступное и живое изложение о достаточно сложных реалиях, относящихся к технической сфере.

Сочетание разговорных и типично публицистических средств выравнивает стиль повествования, создавая легкий, необременительный тон беседы между давними знакомыми – автором и читателем: *мало кто верил... именно в лице бурового мастера Марса Закеева были признаны заслуги одного из столпов эксплуатационного и промышленного бурения на Томском Севере; одним из славной плеяды мастеров. Комбинация коллоквиализмов и газетных клише, часто принадлежащих высокому стилю (были признаны заслуги одного из столпов бурения; из славной плеяды мастеров), служит общепонятным фоном для узкоспециальных профессионализмов и терминологии, специфической образности «нефтяного мира». При этом подробности не перегружают текст ненужной, тяжелой для восприятия несведущего обы-*

вателя информацией. Читатель невольно проникается доверием к автору и тексту, начинает интересоваться судьбой «обычного» нефтяника Марса Закеева, автору удаётся пробудить сочувствие к трудностям судьбы героя статьи и радость за его успехи.

Идиомы и метафоры, включённые в языковую ткань текста, (*такова жизнь, как на ладони, его слово на буровой – закон, «шумное» дыхание буровой*) в синтезе с цитированием прецедентного текста русской культуры (*«слуга царю (то есть своему делу), отец солдатам»*) – автор в тексте отсылает читателя к стихотворению М.Ю. Лермонтова «Бородино») придают возвышенное звучание обыденным вещам, наполняющим жизнь нефтяников. Примечательно, что создавая образ буровика на примере описания жизни Марса Закеева, Ася Шульбаева прибегает и к словам коллеги Марса, которые красноречиво характеризуют каждого из «парней бригады»: *«Я о них больше знаю, чем даже их жены»*. Тем самым журналист подчеркивает то, что образ нефтяника достоин осмысления на одном из самых высоких уровней – художественном, но вырастает это осмысление из личностного заинтересованного и уважительного отношения в коллективе.

Термины, профессиональная лексика, аббревиатуры и преобразованные топонимы в тексте помогают автору углубиться в тематику статьи, достигая эффекта приобщения читателя к точке зрения А. Шульбаевой, создавая доверительную обстановку разговора «тет-тет» с читателем: *«ночники»* (работники ночной смены), *Нюролька* (название нефтяного месторождения и реки), *куст* (скопление нескольких скважин в одном месте), *горизонтальные скважины*, *кондуктор* (составная часть буровой установки), *продуктивный пласт*, *проводка скважины* (прокладывание новой скважины), *проходка* (разработка скважины в определённом направлении), *прихват инструмента* (авария в скважине, характеризующаяся частичным или полным прекращением движения бурового снаряда), *у «науки»* (так уважительно буровики называют томских специалистов), *стравливается пар* (пар выпускается, понижая давление), *рычаг-«палка»*, *«ССК»* (Сибирская Сервисная Компания), *КУБы* (комплекс управления бурением). Причем значение непонятных для обывателя слов не всегда объясняется, чаще всего в тех случаях, когда читатели – жители нефтяного края – не нуждаются в толковании реалий, близких им.

Использование подобных слов, несомненно, делает честь Асе Шульбаевой, ведь таким образом она демонстрирует свою глубинную связь с нефтяным ремеслом, собственные широкие познания в этом деле (а это характеризует её как профессионала), что, в свою очередь, положительно влияет на восприятие текста читателем, способствует

установлению более тесного и полноценного взаимодействия между автором и реципиентом.

Достаточно подробное описание буровых работ, с одной стороны, служит популяризаторской задаче: всё в городе нефтяников начинается с нефти и ею заканчивается, а районная пресса функционирует в том числе и как созидатель всех ценностей населения [4, с.6], а с другой, – воздаёт дань основному, фундаментальному для Стрежевого звену – нефтяному промыслу: *Начинаются-то они, как обычно: бурится так называемый кондуктор, потом – до продуктивного пласта – скважина идет вниз с заданным отклонением. А вот уже по пласту, находящемуся на глубине без малого три тысячи метров, ее участок проходит горизонтально. Такая скважина в будущем позволит отобрать больше нефти, будет более продуктивной.*

Каждому местному жителю понятно, о каком именно городе идет речь в такой фразе, как: *когда находится в городе, каждый день в контору приходит.* Очевидно, что городов в описываемой местности мало, точнее, один – Стрежевой. Все остальные города Томской области и других регионов Западной Сибири просто находятся слишком далеко. Таким образом, для рядового читателя статьи – стржевчанина – весь мир сосредотачивается на одном-единственном топосе – его «нефтеграде», все события и новости, зацикленные на одной миро-моделирующей теме или на нескольких мелких, развёртываются только вокруг Стрежевого, превращая его в «центр земли». События государственного и областного масштаба часто не находят отражения в региональной прессе или описываются косвенно, в соответствии с местными интересами. Именно поэтому история нефтепромысла разворачивается через частные судьбы простых людей; население сибирского города небольшое – каждый является специалистом и представляет собой ценность.

С большой уверенностью можно говорить о том, что такая концепция моноцентрично организованной системы жизни характерна для многих провинциальных городов, тем более, если организующим началом в таком городе будет выступать достаточно крупное и развитое предприятие, обеспечивающее всех единообразной схемой существования. Кроме того, подобная презентация города приобщает даже непосвященного читателя к описываемым реалиям, сближает автора и реципиента, организует единое пространство коммуникации между автором и адресатом.

С помощью всех этих приёмов автору удивительно достоверно удаётся воссоздать картину бурения: читая незамысловатые строчки,

мы будто перемещаемся в события, описываемые в статье, подключаюсь к общему для стрележечан дискурсу.

Автор формирует безусловно положительную оценку всех составляющих хода бурения, предстающего перед читателем в виде чего-то совершенно обособленного от окружающего мира, подчиняющегося каким-то своим законам и подчиняющего себе всё: *Такая скважина в будущем позволит отобрать больше нефти, будет более продуктивной. Но проводку ее вести ой как непросто! Такое бурение обходится дороже, идет медленнее. Здесь требуется гораздо больше внимания со стороны технологов, жесткое соблюдение параметров проходки, чтобы не допустить аварийных ситуаций, прихватов инструмента. Естественно, что на выполнение такого заказа стараются ставить самую опытную, слаженную бригаду. Коллектив Закеева выполняет программу с честью.* Ясно, что от успехов нефтяника в профессиональной сфере зависит не только его личное благополучие, но и благополучие всего города и даже целого региона – Томской области.

*Буровая светила как ёлка.* Подобное сравнение наводит на мысль о том, как воспринимают и чувствуют нефтяники свою работу, которая становится для них полноценной жизнью, а коллектив – семьёй.

*Прогресс, что и говорить...*

*Но как бы далеко не шагнули технологии, главное – человек, его квалификация, его опыт, его любовь к делу.*

Подчёркивается вневременное, константное состояние «нефтяного мира», неизменность раз и навсегда устроенной «нефтяной вселенной» как для одного отдельно взятого человека, так и для всей системы Томскнефти: *Хотя Марс Галияскарлович вырос в семье нефтяников, свой выбор он сделал лишь после армии. И с тех пор вся его жизнь связана с бурением на томской и тюменской земле, с одним предприятием, которое только названия изменяло – СУБР (Стрележское управление буровых работ), «Томскбурнефть», «Бурение-1», Сибирская Сервисная компания.*

Как мы видим, такие приёмы интимизации повествования, как приобщение читателя к авторскому мировидению путём использования аббревиатур, профессионализмов, разговорной лексики, фразеологизмов, путём вовлечения реципиента в единую пространственно-временную сферу рассказа об одном герое (противопоставленного директорам и ведущим инженерам как раз тем, что он «из народа», по сути, этот герой – просто один из читателей-стрележечан), достигают своей цели: создаётся впечатление доверительной беседы с читателем, беседы «на равных». Создавая образ достойного и добросовестного

нефтяника, Шулбаева и сама смотрит на всё происходящее с любовью и восхищением. Без такого отношения едва ли возможно столь подробное и реалистичное изображение покорения «земных глубин».

### *Литература*

---

1. Антонова Л. Г., 2011 Медиатексты в современной массовой коммуникации // Ярославский педагогический вестник. № 2. Том I (Гуманитарные науки). Ярославль, 2011. – 275 с.
2. Строева Ю. Ю. Жанрово-стилистические характеристики англоязычного научно-популярного дискурса (на материале периодических изданий по авиации) Автореф. дис. ... на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Самара, 2009. – 27 с.
3. Подосинникова Р. В. Риторика журналистского дискурса (муниципальная сласть в образах и оценках местной прессы). Курск, 2009. – 9 с.
4. Кислая, Л. Н. Редакционная политика районной прессы (на примере газет новосибирской области): Автореферат дис. ...канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. – 23 с.

## **КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ ДИСКРЕДИТАЦИИ И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПРОГРАММЫ В СОЛОВЬЕВА «ПОЕДИНОК»)**

*А. Оразнепесова*

Томский государственный педагогический университет

Данная работа посвящена рассмотрению реализации коммуникативной стратегии дискредитации в рамках политических дебатов между двумя кандидатами в президенты: М.В. Прохоровым и Г.А. Зюгановым. В качестве источника материала используется программа В. Соловьева «Поединок».

Ключевыми понятиями исследования являются понятия стратегия и тактика. По мнению О.С. Иссерс, «речевая стратегия представляет собой комплекс речевых действий, направленных на достижение коммуникативной цели [2, с. ?], «речевой тактикой следует считать одно или несколько действий, которые способствуют реализации стратегии» [там же]. По мнению О.С. Иссерс, «участники диалога корректируют свои действия в зависимости от сложившейся ситуации, оставаясь в рамках единой сверхзадачи. Сверхзадача и коммуникативные ходы соотносятся с понятиями стратегии и тактики.

По мнению О.С. Иссерс, речевые стратегии делятся на два типа: основные и вспомогательные. К основным относятся стратегия дискредитации и подчинения, а к вспомогательным типам относятся прагматические, диалоговые и риторические стратегии. В любых ви-

дах общения, особенно в споре, говорящий использует одну из вышеперечисленных стратегий и имеет свои тактики. Например, стратегия дискредитации может быть реализована с помощью оскорбления, обвинения и издевки. «Обвинение отличается от оскорбления и издевки тем, что не предполагает унизить, уязвить, выставить в смешном виде». Рассмотрим основные положения, связанные с понятием спор.

Спор определяется как обсуждение того или иного вопроса, словесное состязание, в котором каждый отстаивает свое мнение, а также как разногласие, разрешаемое судом. Существует большое количество мнений о понятии спор, каждое из них выражено по-разному, но имеет некие точки соприкосновения с другими. В данной работе мы придерживаемся определения, которое было сформулировано А.А. Ивиным: «спор представляет собой столкновение мнений или позиций, в ходе которого стороны приводят аргументы в поддержку своих убеждений и критикуют несовместимые с последними представлениями другой стороны». В русском языке имеется несколько слов, обозначающих столкновение противоположных или просто разных убеждений - дискуссия, полемика, спор, дебаты. Поиск выявления истины - это главная задача спора. Участники спора делятся на проponentа - тот, кто выдвигает и отстаивает некоторый тезис, он должен иметь максимально возможную степень фактов для ее обоснования. Второй участник спора - оппонент - тот, кто оспаривает тезис. Оппоненту необходимо заранее ознакомиться с тезисом противника для того, чтобы продумать слабые места и подобрать опровергающие доводы.

Рассмотрим, какие тактики и стратегии используют кандидаты для достижения цели в рамках данной коммуникативной ситуации. «В речевой тактике используются различные приемы языковой манипуляции и языковые средства разных уровней». Подобную речевую тактику можно наблюдать в словах кандидатов. Начнем с рассмотрения стратегии дискредитации, используемой М.В. Прохоровым. По словам М.В. Прохорова, *«Безграмотные в Думе сидят, протирают штаны. Своими руками не умеете работать?»*. В этих словах М.В. Прохорова присутствуют, в большей степени, тактики оскорбления и издевки, которые распространяют стратегию дискредитации. Стратегия дискредитации в словах М.В. Прохорова выражается косвенно. «Дискредитация может быть рассмотрена в рамках глобальной стратегии в области речевого воздействия, которую можно обозначить как «игру на понижение». *«Вы знаете, удивительная вещь, почему вы все время приватизируете нашу победу? Она всем принадлежит. Это вы не подготовились к войне, вы 70 лет были у власти, вы развалили*



великую страну. До вас это сделал только Николай II. Он еще больше уменьшил территорию. И те 20 лет, которые мы пытаемся, наше поколение, вывести эту страну из кризиса, хотя вы нам мешаете, продавая голоса и сидя в Думе, регулярно торгуя, мы сталкиваемся постоянно с этой проблемой. Но, тем не менее, мы это сделаем все равно». Стратегической целью М.В. Прохорова является искоренение доводов своего противника, доказательство своей правоты, привлечение сторонников.

В качестве проponenta выступает Геннадий Андреевич Зюганов. В словах Г.А. Зюганова: *«Куда как интереснее было посмотреть на Прохорова, который на моей памяти впервые добрался до дебатов такого масштаба. Его по-прежнему продолжают недооценивать, и это понятно, так как политическая деятельность Прохорова и его систематические ошибки указывают на то, что он в политике пока любитель, но любитель перспективный. Не случайно именно Прохоров и Кудрин рассматриваются Кремлем в качестве лидеров системной либеральной партии, которая будет встроена во власть взамен давно дискредитированных игроков - "Яблока" и "Правого дела". Так что при любых раскладах в ближайшие годы фамилию Прохорова в политическом контексте мы будем слышать частенько. Как нетрудно заметить, при "замшелой программе КПРФ", основанной на национализации и пересмотре итогов приватизации, Прохоров представляет интересы крупного и отчасти среднего капитала, в экономическом плане это полный антипод Зюганова и прочих левых. Он по своим взглядам, безусловно, правее Путина, и именно этим он будет интересен разобщенному либеральному электорату»*. Главной задачей Геннадия Андреевича Зюганова является привлечение аргументации против убеждений Михаила Прохорова. Но, нельзя не заметить, что в его речи присутствуют и другие стратегии и тактики. Например, можно заметить, что именно в словах Г.А. Зюганова присутствует эмоционально-настраивающая стратегия, тактика похвалы и т.д. В стратегии дискредитации присутствуют следующие тактики: тактика оскорбления, издевки и обвинения. Эти виды тактик отражаются в следующем диалоге:

Прохоров: Ваша партия бросила заводы, бросила фабрики, бросила целые города, бросила наших граждан. И все это валялось.

Зюганов: А вы их просто так подобрали.

В этих словах М.В. Прохорова отражается косвенная тактика обвинения. Косвенно, потому что данное обвинение адресовано не конкретно Г.А. Зюганову. Нельзя с уверенностью сказать, что именно он

виновен в том, что у него была такая жизнь. Дальнейшие Слова Г.А. Зюганова прозвучали как издёвка.

Дальнейшее рассмотрение диалога М.В. Прохорова и Г.А. Зюганова подтверждает следующие выводы.

В стратегии дискредитации различают тактику оскорбления, обвинения и издевки. Каждая из этих тактик отражается в программе В. Соловьева «Поединок». В данном случае в «поединке» М.В. Прохорова и Г.А. Зюганова не обошлось без оскорблений и обвинений.

### *Литература*

---

1. Виноградов С.И., Платонова О.В. Культура русской речи // название книги. - 1999.
2. Иссерс О.С Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М.: Ком Книга, 2006-288 с.
3. Павлова Л.Г. Спор, дискуссия, полемика. М., 1991, 5-50 с.
4. Режим доступа: <http://www.pslog.net/study-22-1.html>
5. Ивин А.А.-Логика, М. Высшая школа, 2004 года. Режим доступа: <http://www.verigi.ru/?book=2&chapter=0>

## **РЕЧЕВЫЕ АКТЫ С НОМИНАЦИЕЙ БОГА (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX В.)**

*Т. Н. Потапова*

Томский государственный университет систем управления  
и радиоэлектроники

В данной статье рассматривается типология специфических речевых действий — речевых актов, содержащих номинацию Бога в светском дискурсе XX в. Задача исследования – рассмотреть и классифицировать речевые акты с номинацией Бога в рамках данного периода, а также рассмотреть особенности их употребления. Материалом исследования послужили 20 произведений немецкоязычных авторов и около двухсот различных речевых актов.

Примеры речевых актов с номинацией Бога в исследуемом материале позволяют проследить широкий спектр их типов и разновидностей. Среди них наиболее частотны эмоционально-оценочные выражения, несколько менее употребительны благословения-пожелания, констативы; а также концепт «Бог» выступает как носитель различных признаков.

Одни и те же речевые акты с номинацией Бога могут выступать как в прямом, так и в переносном смысле. Понимание таких высказы-

ваний зависит от картины мира говорящего. Высказывание, которое неверующим человеком воспринимается как фразеологизм, верующий трактует буквально, в следующем примере говорящий является священником, поэтому в его благословении «Бог» выступает в прямом значении:

1. «Wäre mir ein Vergnügen, aber da ist die junge Dame, auf die ich gewartet habe. Adieu. **Gott schütze Sie und Ihre Liebe.**» [13,140с]
2. «Fallen wir immer mal wieder auf die Knie und **beten wir zu Gott und danken wir dem Jesus.**» [15, 19с]

Речевые акты с номинацией Бога в прямом значении являются чаще всего констативами по терминологии Серля, так как в большинстве случаев речь идет о вере, то есть подтверждается либо отрицается, верит ли человек в Бога:

3. «Natürlich **glaube ich nicht an Gott.** Der übliche Schwindel, das Volk zu verdummen. Die einzige, an die ich glaube, ist die Jungfrau Maria. Deshalb werde ich auch nicht heiraten.» [10, 85с]

Также речь может идти не только о христианском Боге, но и о античных богах, идолах, и божествах, но имена языческих богов не встречались в связи с какими-либо перформативными глаголами:

4. «**Ares?**» - «**Der Kriegsgott der Griechen**», erklärte Passap. [5, 46с]

Высказывания с номинацией Бога служат средством выражения эмоций и оценок. Такие речевые акты, экспрессивы наиболее частотны среди исследуемого материала и употребляются независимо от пола и возраста, хотя просторечных высказываний среди них больше. В большинстве случаев они лишены своего первоначального смысла и используются в качестве междометий:

1. Dann und wann sagte er leise vorsieh hin: «**Mein Gott! Mein Gott!**» [11,10с]
2. «**Aber um Gottes willen!**» Die Stimme des Feuerwehrmannes überschlug sich. «Die Bombe kann doch jeden Augenblick explodieren!» [7, 19с]

Отдельного внимания заслуживают более «сильные» экспрессивные выражения с номинацией Бога. Как правило, такие высказывания выражают недовольство, злость, досаду, и используются в ситуациях неофициального общения и нередко воспринимаются как оскорбительные или грубые, но они, несомненно, являются эвфемизмами, поскольку более жесткие выражения неупотребительны в литературе. Употребляют их в основном лица мужского пола любого возраста, как

и другие подобные выражения, в репликах женщин, как правило, более молодых, данное выражение тоже встречается, хотя и редко. Наблюдается также сочетание имен христианского (Gott) и языческих богов (Donner или Himmel), что указывает на древние корни таких высказываний и связь их с языческой религией. В экспрессивных выражениях проявляется склонность немцев нанизывать одну основу за другой, и иллокутивная сила представлена отчасти количеством таких основ (чем сильнее эмоция, тем длиннее слово), отчасти интонацией:

1. «**Herrgott**», sagt sie, «ich komme zu spat.» [8, 70c]
2. «Diese dämliche Person», schimpfte ich vor mich hin. «Man muß doch das Gör da herauskriegen! **Himmelhergotttdonner...**» [16, 68c]
3. «Nationalrat von Schwendi, Mano, Oberst von Schwendi. **Herrgottsdonnernocheimal**, was fällt Ihnen ein, hier herumzuschießen?» [6, 36c]

В первом примере речь идет о небольшом опоздании на встречу, в последней цитате представлена реакция на вторжение неизвестных на территорию поместья, которые к тому же застрелили сторожевого пса.

Просьбы, обращенные к Богу, представляют собой специфичный тип речевой деятельности, подобные высказывания довольно часто встречаются в немецком языке, преимущественно их употребляют независимо от пола в адрес близких людей. Для них характерна форма сослагательного наклонения, которое выражает вежливую просьбу или пожелание. Такие речевые акты могут быть представлены перформативными глаголами *wenden*, *beten*, *fragen*. В пропозиции таких речевых актов содержится указание на Бога как исполнителя интендируемого действия и на желаемое действие. При этом область таких действий ограничена их положительными, благоприятными для человека последствиями (отпущение грехов, ниспослание благодати), что позволяет обозначить эти речевые акты как пожелания-благословения в отличие от действий с отрицательными, неблагоприятными последствиями, которые образуют особый тип деятельности и речевых актов – проклятия (см. ниже).

В роли коммуникантов речевых актов пожелания-благословения выступают земной адресант и Всевышний — адресат. В роли бенефицианта предполагаемого действия может выступать третье лицо, отсутствующий бенефициант или так называемый «санкционированный слушающий» (термин Г.Г. Почепцова), или слушающий (слушающие):

1. «Leben Sie wohl», sagte Archilochos. «**Gott segne Sie**, und in der altneupresbyterianischen Kirche will ich für Sie beten.» [5, 21c]
2. «Junge», sagte sie plötzlich. «Es ist ganz schrecklich aber ich bin noch nicht hier. **Gott segne diese Berliner Arbeit**. In meinem Kopf macht es noch immer: Burrburr... Der Alte und all das Zeugs...» [16, 19c]

Насколько нам известно, речевых актов пожеланий-благословений, где бенефициантом является сам говорящий, нет.

В немецком языке также есть выражение, где бенефициантом является Бог, но в современном языке оно уже перешло во фразеологизм и является скорее вздохом облегчения:

1. «Ich hoffe, er schleppt nicht den Keiler auf dem Rücken an? Nein? **Gott sei Dank**» [4, 305c]

Однако с течением времени многие благословения-пожелания приобрели новое или частично изменили свое значение, не изменяя формы. Фразеологический словарь приводит несколько таких примеров:

2. «Von mir!» schreit ihn der Clown an, «sagt diesen **gottverdammten** Narren, der Befehl kommt von dem Mann mit der Peitsche! Ich hoffe, daß die besser informiert sind als Ihr beide, **sonst gnade ihnen Gott**. Worauf wartet Ihr noch? Beeilt euch, hopp!» [7, 84c]

В этом примере слова «gnade ihnen Gott» означают вовсе не просьбу о помиловании, а имеют коннотацию угрозы, таким образом, в данном контексте значение выражения изменилось.

3. «Du hast ein bisschen viel gewagt, aber du warst wunderbar. Ich habe dich geliebt.» - «Und nun liebst du mich nicht mehr?» - «**So wahr mir Gott helfe** - nie will ich damit aufhören. Eigentlich ein schöner Satz: So wahr mir Gott helfe...» [15,71c]

Слова «So wahr mir Gott helfe» означают клятву, следовательно данный речевой акт по терминологии Серля - Вандервекена является комиссивом.

Пожелания-благословения отличаются между собой способом представления иллокутивной силы: обращение к Богу с просьбой о благословении, прощении, помощи может быть выражено простым речевым актом — конструкцией с номинацией адресата - Всевышнего в третьем лице, как в либо сложным речевым актом, в котором к Богу обращаются во втором лице, ему также приписываются некоторые качества (милоседный, всепрощающий).

4. «**Lieber Gott, wo bist du...?** Und wo ist die Welt geblieben ...?» [7, 18с]
5. «Er hat nicht an Dich geglaubt, **lieber Gott**, und er hat viel gesündigt.» [12,268с]

В различных классификациях прагматический тип анализируемых речевых актов определяется по-разному. В системе Дж. Остина речевые действия, соответствующие глаголам благодарить, желать, извиняться, поздравлять и др. отнесены к категории бехабитивов — реакций на поведение людей, связанных с их социальными взаимоотношениями [1,75с], тем самым акцентируется ликоповышающий характер обращения адресанта к адресату.

В речеактовой типологии Дж. Серля анализируемые речевые акты попадают в число директивов в соответствии с их ведущей иллокутивной силой, причем отмечается, что значения глагола «желать» выражают различные психологические состояния: приказы, просьбы, ходатайства, мольбы, прошения и др. [2,182с].

Выражения, которые предполагают действия с отрицательными, неблагоприятными последствиями, в частности проклятие (*verdammten*), которые образуют особый тип деятельности и речевых актов, в немецком языке имеют форму экспрессивного выражения и могут звучать довольно грубо. Употребляют их также как и экспрессивы. Действие таких проклятий в большинстве случаев направлено на говорящего, а если раздражение вызвано посторонним человеком или предметом, то выражение имеет форму атрибута, выраженного причастным оборотом, то есть проклятие совершилось:

1. «Ich hab' das Ensemble doch, **Gott verdamm' mich**, für Hakennasen und nicht für Himmelfahrtsnasen gemacht!» [3,43с]
2. «Von mir!» schreit ihn der Clown an, «sagt diesen **gottverdammten** Narren, der Befehl kommt von dem Mann mit der Peitsche! Ich hoffe, daß die besser informiert sind als Ihr beide, sonst gnade ihnen Gott. Worauf wartet Ihr noch? Beeilt euch, hopp!» [7, 84с]

Речевые акты с номинацией Бога также реализуют функции обеспечения речевого контакта, то есть используются как приветствие либо прощание. На стадии установления контакта они служат стимулом либо ответной реакцией на приветствие, причем употребляют их люди преимущественно старшего возраста. На стадии размыкания контакта, при прощании, используют в основном пожелания-благословения:

1. «Ja, **grüß Gott**, meine Damen und Herren, wir haben heute ein wirklich herrliches Wettkampfwetter, die Sonne scheint, die

- Plätze sind herrlich präpariert, es könnte einfach nicht herrlicher sein.» [9, 3c]
2. Kammhuber meldete sich: «Hier Professor Kammhuber. **Grüß Gott**. Kann ich bitte den Herrn Doktor sprechen? Danke. (...)» [14, 19c]
  3. «Wäre mir ein Vergnügen, aber da ist die junge Dame, auf die ich gewartet habe. Adieu. **Gott schütze Sie und Ihre Liebe.**» [13, 143c]

Итак, в исследуемом материале встречаются следующие типы речевых актов (по типологии Серля): наиболее частотны экспрессивы, далее следуют директивы, наблюдается небольшое количество констативов. Репрезентативов не наблюдается вовсе, а декларативы принадлежат к области общения человека с церковью, и в светской литературе фиксируются довольно редко. Что касается употребления, то здесь также распределение неравномерно - более мягкие экспрессивы в функции междометий употребляют все, независимо от возраста и пола, более сильные выражения типа «Herrgottsdonner», а также проклятия употребляют в основном мужчины, независимо от возраста. Речевые акты с номинацией Бога в функции приветствия или прощания отмирают, их употребляют только пожилые люди. В классе директивов можно выделить по цели употребления следующие подклассы: пожелания-благословения и молитвы, или обращения к Богу.

### *Литература*

---

6. Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 17: Теория речевых актов. — М., 1986. — С. 22—130.
7. Сёрль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 17: Теория речевых актов. — М., 1986. — С. 170—194.
8. Ball H. Flametti oder Vom Dandysmus der Armen. Ullstein Buch Berlin, 1997
9. Böll H. Billard um halbzehn. - 17. Aufl. - München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988
10. Dürrenmatt F. Grieche sucht Griechin. Zürich Diogenes, 2000
11. Dürrenmatt F. Richter und sein Henker. Verlag Diogenes. Zürich, 1985
12. Ende M. Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth. Verlag Neuwied Berlin, 1989.
13. Frisch M. Mein Name sei Gantenbein. Verlag Suhrkamp. Berlin, 1970
14. Frisch M. Satire. Frankfurt am Mein, 1997
15. Grass G. Katz und Maus. Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied/Berlin 1961
16. Mann T. Der kleine Herr Friedemann // Der Tod in Venedig. Leipzig, 1989
17. Mann K. Mephisto. Roman einer Karriere. Berlin, 1956
18. Podehl P. Du hast mir die Stadt belebt. - Berlin, 2002
19. Podehl P. Es ist Alles eine Frage der Liebe. - Berlin, 2003
20. Podehl P. Wir sind ein Gespräch. - Berlin, 2004
21. Tucholsky K. Schloß Gripsholm. Verlag Volk und Werk. Berlin, 1993

## **ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЕКТЕ**

*А. С. Сафонов*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е.Н. Ковалевская, д.п.н., доцент*

Развитие IT-технологий имеет большое влияние на становление современного общества и затрагивает все его сферы. Свободный доступ к информации, открытое диалогическое пространство имеют значительное влияние на социальную и информационно-коммуникативную среду, в которой существуют и получают образование современные подростки. Мы считаем, что использование информационно-коммуникационных технологий (далее ИКТ) открывает широкие возможности для усвоения изучаемого материала за счет привлечения дополнительных носителей информации.

Под ИКТ мы вслед за исследователями [1,2] понимаем систему педагогических действий и применяемых средств, пригодных для достижения педагогических и образовательных целей, достаточно легко осуществляемых и воспроизводимых любым педагогом, подготовленным к такой работе.

Актуальность данной статьи обусловлена следующими факторами:

- 1) требованиями современного общества к содержанию образования учащихся;
- 2) повышением эффективности учебного процесса;
- 3) положительной мотивацией учащихся за счет комфортной для них информационно-коммуникативной среды;
- 4) развитием коммуникативной компетенции участников образовательного процесса.

Изучением внедрения ИКТ в образовательный процесс занимались такие исследователи, как: Е.С. Азарова, Л.П. Панкратова [3], М.А. Горюнова, А.Г. Клименков [4] и другие.

Использование ИКТ в образовательном проекте значительно обогащает педагогический инструментарий учителя, создавая оптимальные условия для взаимодействия между информацией и учениками. Мультимедиа технологии – перспективное направление, при помощи которого можно создавать информационные продукты различного рода сложности, например: изображения, слайды, тексты и данные, сопровождающиеся звуком, видеоролики и другие визуальные эффекты.



Информационно-коммуникационная образовательная технология – это формирующаяся культура. Многие преподаватели делают попытки внедрения ИКТ в процесс обучения, ориентируясь на свои невысокие знания в области использования программного обеспечения, что в конечном итоге ведет к получению некачественного продукта, который не производит должного эффекта на учеников. Использование ИКТ в качестве дополнительного образовательного инструмента, обладающего специфическими функциями, позволяет оптимизировать образовательный процесс. Мультимедийное обучение имеет преимущество перед традиционными формами ведения урока. ИКТ позволяют предоставить ученику информацию в качестве объективной картины мира, включить в учебный процесс не только научные факты, но и рефлексию познающего, исключить субъективность учителя.

Применение ИКТ в обучении литературе в современной школе обладает технологичной способностью сохранения, трансляции и накопления знаний о природе, обществе и человеке, соответствует специфике и задачам изучаемого предмета. Технологии мультимедиа позволяют переводить образ в мысль, слово в мотив, социальный и личный опыт приводить к единым ценностным основаниям. Работа с художественным текстом с использованием ИКТ есть процесс познания текста и мира и одновременно самопознания учащегося. В связи с этим можно говорить о том, что качество образования зависит не только от содержания, но и от способа интерпретации информации.

Рассмотрим способы использования ИКТ на примере опыта работы автора в образовательном проекте «Дебаты». В его осуществлении принимали участие студенты ИФФ в рамках курса «Методика преподавания русского языка и литературы» и учащиеся гуманитарного 10А класса МБОУ СОШ № 14. Ученикам и студентам был представлен фильм режиссера Кирилла Серебренникова «Юрьев День». После просмотра картины по результатам письменных работ и освещенных в них проблемах класс был разделен на группы, каждую из которых курировали студенты. Перед каждой группой стояла задача презентации своей позиции при помощи средств мультимедиа.

Проблемная ситуация возникла на начальном этапе работы: было необходимо помочь учащимся перевести дискурс, сложившийся по поводу той или иной темы обсуждения (в нашем случае тема «Судьба»). Возникла необходимость

- актуализировать и понять имеющийся интеллектуально-информационный ресурс в рамках обозначенной темы;
- осуществить выбор форм деятельности для перевода этого ресурса в презентационный формат.

В рамках обозначенных позиций на этом этапе были проявлены следующие смысловые топоры дискурсивного пространства темы «Судьба»: инсайт, аутизм, конформизм. Они представляли содержательное концептуальное пространство группы. Затем в рамках обозначившихся проектных возможностей участников осуществлялся выбор педагогического инструментария работы с этими позициями средствами мультимедиа.

Деятельностное концептуальное пространство группы выглядело следующим образом:

1. Исполнитель проектного задания (воспроизведение содержания позиции, в нашем случае – текста).
2. Разработчик проектной задачи (создатель своей позиции - текста).
3. Разработчик проекта задачи (создатель содержания позиции и формы ее предъявления).
4. Организатор проекта – позиция, предполагающая владение всеми предыдущими ситуациями: создание и оформление содержательного и деятельностного концептов позиции группы [5].

В процессе работы с учащимися студенты использовали следующие технические средства: ноутбук, аудиоклонки, проектор и специальное программное обеспечение для создания итогового продукта совместной деятельности, Интернет в качестве источника информации.

Занятия проходили в форме эвристической беседы и диалога с использованием презентационных технологий. В ходе работы ученики занимались написанием собственных текстов, которые использовались в презентации, поиском графических (фотографии актеров, тематические изображения) и аудио-объектов в Интернете, осваивали способы монтажа собственного видеоролика. Для работы с подобной информацией использовалось программное обеспечение: Microsoft Power Point, Sony Vegas Movie Studio. Студенты вместе с учениками работали над созданием видеоролика, освещающего концепт определенной группы. Кроме использования мультимедиа средств, школьникам была предложена такая форма современного искусства, как перфоманс. Использование подобного рода формы предполагает раскрытие индивидуальных особенностей учеников, дает им возможность проявить творческие способности.

Для того, чтобы проявить успешность участников образовательного процесса, использовалась методика Эдварда де Боно «Шесть шляп мышления» [6]. Использование ИКТ детьми и студентами зафиксировалось на феноменологическом уровне как позитивный момент. Уча-

щиеся отмечали необычную форму работы, ее возможность включить в свое пространство всех участников, особо было отмечено креативное начало «Дебатов», которое десятиклассники увидели в использовании необычных форм презентации материала: видеоролики, тексты-перфоманс, авторский учебный фильм.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что использование ИКТ, в частности такой разновидности, как мультимедиа позволяет профессионально грамотно проектировать в образовательном пространстве коммуникативную среду, в которой происходит развитие смыслов, речевых, поведенческих компетенций участников образовательного проекта. Привлечение мультимедиа в качестве педагогического ресурса – перспективная стратегия, которая может позволить педагогу осуществлять учебные действия в ориентире на современные требования общества к содержанию образования студентов и учащихся.

### *Литература*

---

1. Абалуев Р.Н., Астафьева Н.Г., Баскакова Н.И. и др. Интернет-технологии в образовании: Учебно-методическое пособие. Ч.3. – Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2002. – 114 с.
2. Аврамова О.Д. Мультимедиа-компоненты виртуальных миров // Компьютерные инструменты в образовании. – СПб.: Изд-во ЦПО "Информатизация образования", 2001, №1, С. 41-46.
3. Азарова Е.С., Панкратова Л.П. Итоги международной конференции-выставки "Информационные технологии в образовании" ИТО - 2001 // Компьютерные инструменты в образовании. – СПб.: Изд-во ЦПО "Информатизация образования", 2001, №5, С. 88-94.
4. Горюнова М.А., Клименков А.Г. Создание Интернет-уроков в рамках телекоммуникационных образовательных проектов (на примере проекта "Еco-Connections"). Учебно-методическое пособие. – СПб.: ЛОИРО, 2002. – 38 с.
5. Малкова И.Ю. Концепция и практика организации образовательного проектирования инновационной школе: дис... д-ра пед. наук / И.Ю. Малкова. – Томск, 2008. – 286с.
6. Боно Э. Шесть шляп мышления / пер. с англ. – Мн.: «Попурри», 2008. – 208с.

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНТЕРАКТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИИ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРНОГО ЧТЕНИЯ

*Н. Б. Соколова*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е. Н. Ковалевская, к.п.н., доц.*

**Проблемная ситуация.** В соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта начального общего образования литературное чтение является одним из базовых предметов начальной школы. Это обусловливается педагогическим ресурсом предмета: его возможностью формировать общие учебные действия различного содержания (личностные, метапредметные, предметные), способствовать формированию позитивного и целостного мировосприятия младших школьников, а также отвечать за воспитание нравственного, ответственного сознания. Средствами этого предмета формируется функциональная грамотность школьника и достигается результативность обучения в целом. Освоение умений чтения и понимания текста, формирование всех видов речевой деятельности, **овладение элементами коммуникативной культуры** и, наконец, приобретение опыта самостоятельной читательской деятельности – вот круг тех метапредметных задач, которые целенаправленно и системно решаются в рамках данной предметной области. Именно чтение лежит в основе всех видов работы с информацией, начиная с ее поиска в рамках одного текста или в разных источниках, и заканчивая ее интерпретацией и преобразованием.

Основная **метапредметная цель**, реализуемая средствами литературного чтения, связана с формированием грамотного читателя, который с течением времени сможет самостоятельно выбирать книги и пользоваться библиотекой, ориентируясь на собственные предпочтения, в зависимости от поставленной учебной задачи, а также сможет использовать свою читательскую деятельность как средство самообразования.

В силу особенностей, присущих данной предметной области, в ее рамках решаются также весьма разноплановые предметные задачи, связанные со спецификой художественного текста.

От современного школьника требуется высокая мобильность, способность успешно и продуктивно сотрудничать с одноклассниками, умение оперативно решать возникающие проблемы и задачи, умение свободно общаться с окружающими, независимо от их возраста,

устанавливать целесообразные взаимоотношения, сохраняя при этом выдержку и самообладание. Вышесказанное проявляет одну из актуальных проблем современного образования – создание условий для становления школьника, ориентированного на партнерские отношения, обеспечивающие совместную продуктивную деятельность, то есть речь идет о подготовке выпускника, обладающего **коммуникативной компетентностью**.

В области **коммуникативных учебных действий** обучающиеся получают возможность научиться

- 1) «учитывать и координировать в сотрудничестве отличные от собственной позиции других людей;
- 2) учитывать разные мнения и интересы и обосновывать собственную позицию;
- 3) понимать относительность мнений и подходов к решению проблемы;
- 4) аргументировать свою позицию и координировать её с позициями партнёров в сотрудничестве при выработке общего решения в совместной деятельности;
- 5) продуктивно разрешать конфликты на основе учёта интересов и позиций всех его участников;
- 6) с учетом целей коммуникации достаточно точно, последовательно и полно передавать партнёру необходимую информацию как ориентир для построения действия;
- 7) задавать вопросы, необходимые для организации собственной деятельности и сотрудничества с партнёром;
- 8) осуществлять взаимный контроль и оказывать в сотрудничестве необходимую взаимопомощь;
- 9) адекватно использовать речь для планирования и регуляции своей деятельности;
- 10) адекватно использовать речевые средства для эффективного решения разнообразных коммуникативных задач» [1, с. 18].

Изменение требований к деловому и личностному потенциалу школьников предполагает развитие новых социально-психологических умений и навыков. Создание коммуникативного пространства при этом занимает одно из определяющих мест в процессе перестройки подготовки обучающихся. Анализ практики показывает, что сегодня в образовательном процессе в школе в ряде случаев его формирование обеспечивается недостаточно.

В настоящее время перед педагогами и исследователями возникает проблема разработки системы обучения, которая позволяет использовать оптимальные образовательные траектории для каждого школь-

ника, способствует социализации индивида, развивает его психологическое мышление, личностный потенциал и, в частности, коммуникативную компетенцию. Решить данную проблему возможно с помощью технологий обучения, при которых ученики включаются в образовательную ситуацию, побуждаются к активным действиям, переживают состояние успеха и мотивируют свое поведение.

Развитие коммуникативной компетенции предусматривает обогащение знаний, формирование умений и приобретение личностного опыта в области коммуникации. Данный процесс предполагает практическую реализацию посредством включения обучающихся в интерактивную деятельность на занятиях. Механизмом включения в вышеозначенную деятельность являются интерактивные технологии обучения.

Под интерактивными технологиями мы, вслед за автором «Энциклопедии образовательных технологий» Г.К. Селевко понимаем такую организацию процесса обучения, «которая основана на системе правил организации взаимодействия обучающихся, общающихся между собой и с преподавателем, обеспечивающую педагогически эффективное познавательное общение и создание ситуаций успеха в учебной деятельности». [2, с. 240].

Педагогические возможности интерактивных технологий обучения в развитии коммуникативной компетенции школьников связаны с тем, что они имеют диалоговый характер, способствуют проявлению эмпатии, толерантности, взаимопонимания, предполагают сотрудничество преподавателя и обучающихся, что требует от учащихся знания не только речевых, но и социальных норм поведения. Важным является также тот факт, что реализация полученных знаний и умений происходит в коммуникативных ситуациях, максимально приближенных к реальным.

Автор выделяет следующие виды интерактивных технологий.

**Игровые технологии обучения**, включающие в себя: *имитационные технологии*, к которым относятся различного вида ролевые игры; *неимитационные* игровые интерактивные технологии обучения, представленные исследовательскими деловыми играми; кейс-технологиями; проектными технологиями; организационно-деятельностными играми (организационно-мыслительные, моделирующие, проектные игры); анализом конкретных ситуаций (анализ микроситуаций, анализ ситуаций-иллюстраций, анализ ситуаций-проблем, разбор и обсуждение конкретного материала, изучение передового опыта и обмен знаниями); тренинговыми технологиями (тренинг сензитивности, коммуникативный тренинг, видеотренинг).

**Неигровые интерактивные технологии обучения** представлены *технологиями диалогического взаимодействия*: дебаты, диспуты, открытые форумы, различные виды дискуссий («Круглый стол», проблемная дискуссия, экспресс-дискуссия, «Аквариум», «Либеральный клуб», текстовая дискуссия). А также *технологиями аутентичного оценивания достижений учащихся* (портфолио).

В качестве **гипотезы** исследования возможно высказать предположение о том, что

- 1) коммуникативное пространство может организовываться педагогом на основе идеологических принципов диалога. Это означает, что все субъекты, попадающие в такое пространство, рядоположены, равнозначны, имеют право на собственную позицию;
- 2) организация такого пространства диалоговых соучастников предполагает включение педагогических действий (технологий, делающих это равноправие возможным);
- 3) в качестве таких технологий выступают интерактивные (коммуникационно активизирующие), позволяющие обозначать позиции участников, фиксировать их, развивать, проблематизировать и оформлять в собственную точку зрения;
- 4) в нашем случае в качестве методического сюжета использования интерактивных технологий можно предложить следующую последовательность: театрализация, кейс-технология, ИКТ, открытые дебаты.

Обратимся к содержанию эксперимента.

На I этапе эксперимента – театрализация (игровые технологии), где позиция учителя – режиссёр. Ученики представляют от групп заранее подготовленные инсценировки по произведению С. Седова «Сказки про Змея Горыныча», демонстрируя, какие недостатки имеют ребята (жадность, трусость, обман, хвастовство, невежество) и как эти недостатки спасают их при встрече со Змеем Горынычем. Результаты:

- 1) личностные УУД – формирование уважительного отношения к иному мнению;
- 2) метапредметные УУД – овладение способностью принимать и сохранять цели и задачи учебной деятельности, искать средства её осуществления;
- 3) предметные УУД – понимание литературы как средства сохранения и передачи нравственных ценностей и традиций.

Элементы технологии Case Study используются на II этапе эксперимента. Учитель выступает здесь в роли «дирижёра». Определение главной мысли, идентификация проблемы, формулирование ключе-

вых альтернатив. Работа организуется в малых группах. Ученики получают небольшие тексты, в которых содержание объясняет, что недостатки человека приводят к трагическим ситуациям. Ребята, обсудив материалы, делают определённые выводы, используя предложенные цитаты.

Предполагаемые результаты II этапа:

- личностные УУД – развитие самостоятельности и личной ответственности за свои поступки на основе представлений о нравственных нормах, социальной справедливости;
- метапредметные УУД – освоение способов решения проблем творческого и поискового характера;
- предметные УУД – осознание значимости чтения для личного развития, формирование понятий о добре и зле, формирование потребности в систематическом чтении.

III этап представлял собой работу с технологиями ИКТ (мультимедиа). Показывались фрагменты мультфильма «Заколдованный мальчик» по мотивам сказочной повести Сельмы Лагерлёф «Путешествие Нильса с дикими гусями».

На IV этапе проводились «Открытые дебаты». Их содержание было сориентировано на проявлении позиций участников.

Результатами III, IV этапов стало формирование и развитие обозначенных выше УУД личностного, метапредметного и предметного характера. Специфика этих этапов — УУД обучаемых приобретают углубленное, индивидуализированное содержание.

Анализируя представленный сюжет использования интерактивных технологий обучения, можно сделать вывод, что они соответствуют такому условию, как успешное создание коммуникативного пространства на уроках литературного чтения. Эксперимент позволил зафиксировать ряд условий, делающих эту деятельность педагогически эффективной:

1. Создание коммуникативного пространства возможно только в действии. Этот процесс можно представить как динамическое взаимодействие школьника со своим внутренним миром и внешним – обязательным пространством в деятельностной форме активности, при котором происходит переход его потенциальных возможностей в актуальные, а результативность характеризуется ощущением успеха. Как было упомянуто выше, интерактивные технологии предполагают обязательное взаимодействие участников образовательного процесса.



2. Обязательным условием является включение интерактивных технологий – игры, совместная деятельность в которой представляет собой одну из главных психолого-педагогических основ процесса создания коммуникативного пространства в учебной деятельности.
3. При создании коммуникативного пространства важны эмоциональные переживания, ощущение ситуации успеха, осознанность и рефлексия осуществляемой деятельности.

Таким образом, использование на уроках литературного чтения рассмотренных интерактивных технологий способствует организации коммуникативного пространства, значительно повышает качество обучения и является важной «движущей силой» развития общего образования.

### *Литература*

---

1. Планируемые результаты начального общего образования / Л.Л. Алексеева [и др.]; под ред. Г.С. Ковалевской, О.Б. Логиновой. М.: Просвещение, 2009. 120 с.
2. Селевко Г.К. Энциклопедия образовательных технологий. В 2 т. Т. 1. М.: НИИ школьных технологий, 2006. 816 с.

## **К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ТЕКСТОВОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩИХ ИНЖЕНЕРОВ СРЕДСТВАМИ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО**

*И. В. Салосина*

Томский государственный педагогический университет

В условиях стремительно развивающегося общества высоких технологий возрастает уровень требований к качеству и содержанию подготовки современного специалиста. Выявление основных критериев, определяющих уровень готовности выпускника вуза к осуществлению профессиональной деятельности – приоритетная задача современных педагогических исследований. Определены наиболее значимые из них: *мобильность* как способность быстро реагировать на изменения социально-экономической ситуации, *конкурентоспособность*, выраженная в уровне *профессиональной компетентности* специалиста и определяющая уровень его *востребованности* на рынке труда.

По нашему мнению, эффективность формирования вышеперечисленных качеств во многом зависят от уровня языковой подготовки иностранных студентов. Совершенное владение речевыми средствами

русского языка создает эффективную инструментальную основу учебной деятельности в процессе их профессиональной подготовки.

Современные исследования в области языкознания подготовили новый этап в развитии лингводидактики и лингвометодики. Сформирована отдельная текстоориентированная концепция обучения русскому языку, направленная на освоение основных законов текстообразования, восприятия, интерпретации в процессе осуществления текстовой деятельности (Н.С. Болотнова, 2002).

Данные знания структурированы в понятие *текстовой компетентности*. В нашем понимании, текстовая компетентность является компонентом готовности к осуществлению профессиональной деятельности и выражена в нескольких компетенциях: образующая, интерпретационная, компетенции восприятия, понимания, воспроизведения. Каждая из них включает комплекс соответствующих знаний, умений, навыков. Реализация данного содержания профессиональной подготовки педагогов включена в процесс освоения русского языка как иностранного.

Основой создания эффективной системы обучения русскому языку как иностранному является деятельностный подход. Это имеет большое значение не только для формирования познавательной активности обучаемых, но и для оптимизации процесса усвоения знаний, поскольку данный подход обеспечивает освоение знаниевого компонента образования на уровне формирования личностных структур и актуализирует его для каждого обучаемого в отдельности.

Эффективность учебной деятельности в процессе освоения курса обеспечивается посредством разработки *мобильной композиции* занятий, варьирующей как динамические, так и качественные их характеристики. Под *динамическими* мы понимаем, во-первых, *временные отрезки*, планируемые на выполнение определенной учебной операции, во-вторых, *темп*, заданный педагогом, в третьих *скорость* выполнения поставленных задач студентами. *Качественные* параметры обеспечивают план содержания, они включают в себя *речевой компонент* организации учебного взаимодействия, который представлен сменой форм речевой деятельности (говорение - слушание, чтение - письмо) в процессе обучения.

Использование *коррелирующих полифункциональных упражнений* позволяет объединить все предметное содержание. Под коррелирующими полифункциональными упражнениями мы понимаем задания, направленные на освоение целых блоков учебного материала. Они могут быть использованы в процессе изучения разных разделов курса,

а результаты их выполнения формируют дидактический материал для последующих занятий.

Основной формой работы является *самостоятельная работа*, включая как внеаудиторную, так и аудиторную формы. Одной из важных задач процесса обучения в вузе становится формирование теоретического мышления студентов, которое проявляется в способности к обобщению и обоснованию результатов исследований. Поэтому нами широко используется *эксперимент*. Учебный материал, представленный в такой форме, изначально адаптируется к восприятию студента. Наглядность обеспечивает простоту запоминания, и соответственно, воспроизведения полученного знания.

На начальном этапе изучения курса проводится корректировка содержательного компонента обучения на основе *диагностики* степени подготовленности группы. Затем, весь период обучения разбивается на блоки, завершающиеся *контрольной формой* работы, определяющей параметры освоения нового материала.

Эффективность формирования текстовой компетентности будущих инженеров обусловлено мотивационными, организационными и содержательными условиями, включающими широкое использование различных видов самостоятельной работы, диагностику и контроль. Выявление данных компонентов открывает перспективу создания новых технологий обучения.

### *Литература*

---

1. Болотнова Н.С. Текстовая деятельность на уроках русской словесности: методика лингвистического анализа художественного текста. Томск., 2002. 64 с.

## **ОСОБЕННОСТИ РИТОРИКИ КОНФУЦИЯ**

*М. Е. Функ*

Новокузнецкий филиал Кузбасского технического университета

*Научный руководитель: Т.Л. Лейниш, к.п.н., доц.*

Уважение родителей, почитание духов предков, ненасилие к окружающим – первые мысли, возникающие в умах людей, когда они слышат имя великого мудреца – Кун-цзы (Кун Фу-цзы, «Мудрец Кун»), более известного нам под именем Конфуций. А какие образы рисует воображение, перенося нас на два с половиной тысячелетия назад в величественный Древний Китай? Мудрец сидит, любуется природой и одобрительно улыбается, наблюдая рассвет.

Однако далеко не все наши представления о Конфуции, его красноречии и его ораторском умении соответствуют действительности. Особенности риторики Конфуция несколько стерты временем и смешаны с риторикой его последователей, для некоторых людей став тождественными с ними. Что, несомненно, не так. Ведь даже цели, преследуемые Конфуцием и его последователями, несколько разные. Для основоположника конфуцианства характерна некая аполитичность, связанная с выдворением его из родного царства Лу. Потеряв уважение к алчным и воинственным правителям, Конфуций обратил свою мудрость к народу. Он считал, что даже самый необразованный люд, может приобрести духовность и приобщиться к Ритуалу, если будет следовать за честным и благородным правителем.

Для риторики Конфуция характерен свой «стиль» - душевные и проникновенные беседы на темы образованности, верности государю, почитанию старших, которые он вел наедине или с группой своих учеников. С них мы и можем составить коммуникативный портрет Конфуция.

Одной из главных речевых особенностей Конфуция является его вопросительная манера общения. Мудрец сначала задавал вопрос ученикам и внимательно выслушивал ответ каждого из них. Затем, обдумав, давал комментарии, указывая на ошибки. Если кто-то из учеников был близок к истине, ставил его ответ в пример другим. Конфуций любил приводить в пример деяния великих правителей эпохи Чжоу, времена которой мудрец считал духовным расцветом Китая, а также давать напутствия в соответствии с Ритуалом.

Довольно часто для подкрепления своих слов Конфуций ссылался и на деяния современных полководцев, чиновников и правителей. И хотя великий мудрец говорил, что не знает ни одного человека, включая самого себя, который бы полностью подходил под его идеал «благородного мужа», многие современники, среди которых были и прославившиеся ученики Конфуция, удаивались быть примером в речах Конфуция.

*Учитель сказал:*

*- Вот и все! Я так и не встретил человека, который, заметив свои ошибки, смог бы сам осудить себя. (V, 27)*

*Ай-гун спросил Конфуция:*

*- Кто из ваших учеников любит учиться?*

*Конфуций ответил:*

*- Был Янь Хуэй, он больше всех любил учиться. Он не гневался, не повторял ошибок. К несчастью, жизнь его была коротка, он скончался. Ныне подобных ему уж нет. Сейчас я не слышал, чтобы кто-нибудь так любил учиться. (VI, 3)*

В молодые годы, находясь на службе в царстве Лу, Конфуций еще не так насторожен и уступчив к правителю, но уже проявляет жесткий

характер и тягу к справедливости и следованию Ритуалу. Он умело отстаивает свою позицию, убеждая государя Лу избавиться от некоторых новых варварских традиций, противоречащих человеколюбию и другим принципам учений древних мудрецов и правителей. Будучи смелым и мудрым сановником, Конфуций стал близок правителю Лу и вскоре получил назначение на место верховного министра. Благодаря ораторским способностям Конфуция, царству Лу удалось не только избежать невыгодной для них войны с царством Вей, но и заключить с ним братский союз о помощи и ненападении.

Позже, из-за сговоров вельмож, Конфуций был изгнан из Лу. Мудрец много путешествовал по царствам, в некоторых его с охотой принимали местные правители. Однако, всех их интересовало только усиление военной мощи своего царства для захвата соседей и возвышения собственного образа, для укрепления своей власти. Все это сильно противоречило мирным идеалам Конфуция, который мечтал, чтобы Китай стал единой страной с четкими законами, прекрасными древними традициями. Разочаровавшись в сильных мира, Конфуций оставляет вместо себя наиболее одаренных в вопросах политики и военного ремесла учеников, дав им свои настояния.

В эти времена учение Конфуция уже начинает исходить не только от него, но и от его учеников. А затем и от их учеников. Конфуцианство переживает некий упадок вплоть до II в. до н.э., когда происходит поистине ключевой момент для учения Конфуция – при ханьском императоре У-ди, конфуцианство было признано господствующей идеологией в Поднебесной. Тогда же начинается активное расширение конфуцианского учения. Оно становится более открытым, внутри него появляются различные мелкие течения, последователи Конфуция начинают комментировать мифологию Китая. Изменилась и риторика. Не было нужды прятаться от власти – правитель сам пожелал изучить идеи конфуцианства. Множество мудрецов открыто проповедовали учение великого мудреца. Выступали они и с открытой критикой, например, в отношении приверженцев материалистических школ.

Такие изменения коснулись и риторических приемов. На смену закрытости и строгости пришли изучение в специальных школах умения говорить, открытые беседы мудрецов с властью и народом. В качестве недостатка отмечается исчезновение личностного элемента общения и появление некой таинственности, преемственности знаний от учителя к ученику и далее. Также произошло некое искажение первичного учения, и хоть оно и развивалось, но все же приняло в себя достаточно большое количество изначально неконфуцианских элементов.

Вклад Конфуция в риторику впечатляющ. Причем этот вклад нельзя рассматривать в отрыве от прочих достижений Конфуция, так как они были совершенны, в том числе благодаря выдающимся коммуникативным способностям мудреца. Первое из достижений – это его неповторимый стиль общения с выслушиванием своего собеседника и последующим анализом его слов, путем сопоставления услышанного с традиционными нравственными нормами и традициями Ритуала. И, несмотря на то, что в древнем Китае было множество других мудрецов с похожими методами, именно Конфуций достиг в этом наибольших высот.

Еще одним достижением коммуникативных умений Конфуция является влияние его слов на последующие поколения китайского народа и в некоем роде на развитие исторического процесса в Поднебесной. Слова Конфуция, пропитанные уважением к древности, почитанию традиций и предков, резкие по отношению ко лжи и несоблюдению людьми своих обязанностей, подкрепленные его неоспоримым авторитетом среди китайцев, сформировали часть личных качеств характера китайской нации. И поныне уважение традиций, почитание предков ценятся в Китае. Благодаря этому потери в культурном наследии страны минимальны. Риторическая деятельность Конфуция, его коммуникативные достижения столь же значительны, как и его известные успехи в области нравственности, философии и сохранении традиционных обрядов.

### *Литература*

---

1. Переломов Л. С. Конфуций: жизнь, учение, судьба – М.: Наука. «Восточная литература», 1993. – 440с.
2. История Китая; Учебник /Под редакцией А. В. Меликсетова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательство МГУ, Издательство «Высшая школа», 2002. – 736с.
3. Конфуций. Луньей. (Изречения ) / Конфуций // Уроки мудрости. - М., Харьков, 1998.

## **ОРГАНИЗАЦИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО УЧЕБНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ УЧАЩИХСЯ В ИНТЕГРИРОВАННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

*М. С. Харламова*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е.Н. Ковалевская, к.п.н., доц.*

Вначале необходимо уточнить содержание понятий, которые явились теоретическими ориентирами в процессе создания данной статьи. При написании мы ориентировались на работы Д. Митчелла, профессора Университета Вакайто и научного консультанта по вопросам инклюзивного образования Института технологии Вакайто.

Интегрированное образовательное пространство – это модель образовательного процесса, в которой обучаются, развиваются и воспитываются дети с разными образовательными потребностями. Педагогам, курирующим процесс формирования подобного пространства, необходимо иметь представление о механизмах, на основе которых возможно проектирование такого пространства. Одним из таких механизмов справедливо считается инклюзия, включение кого-либо в ситуацию, деятельность на определенных условиях. В статье речь пойдет об инклюзивных процессах в образовании, которые конструируются в гуманистических параметрах.

В этой логике инклюзивное образование (фр. «inclusif» - включающий в себя, лат. «Include» - заключаю, включаю) может пониматься как процесс развития общего образования, который подразумевает доступность образования для всех, в плане приспособления к различным нуждам всех детей, что обеспечивает доступ к образованию для детей с особыми потребностями.

Инклюзия, как полагает Д. Митчелл, – это многокомпонентная стратегия, механизм, включающий в себя «адаптированный учебный план, адаптированные методики обучения, модифицированные методы оценки и обеспечение доступности» [1, С.32].

Ученый выделяет восемь принципов инклюзивного образования:

- ценность человека не зависит от его способностей и достижений;
- каждый человек способен чувствовать и думать;
- каждый человек имеет право на общение и на то, чтобы быть услышанным;
- все люди нуждаются друг в друге;
- подлинное образование может осуществляться только в контексте реальных взаимоотношений;
- все люди нуждаются в поддержке и дружбе ровесников;

- для всех обучающихся достижение прогресса скорее может быть в том, что они могут делать, чем в том, что не могут;

- разнообразие усиливает все стороны жизни человека.

Согласно Саламанкской декларации о принципах, политике и практической деятельности в сфере образования лиц с особыми потребностями (Саламанка, Испания, 7—10 июня 1994 г.):

- каждый ребенок имеет основное право на образование и должен иметь возможность получать и поддерживать приемлемый уровень знаний;

- каждый ребенок имеет уникальные особенности, интересы, способности и учебные потребности;

- необходимо разрабатывать системы образования и выполнять образовательные программы так, чтобы принимать во внимание широкое разнообразие этих особенностей и потребностей;

- обычные школы с такой инклюзивной ориентацией являются наиболее эффективным средством борьбы с дискриминационными воззрениями, создания благоприятной атмосферы в общинах, построения инклюзивного общества и обеспечения образования для всех; более того, они обеспечивают реальное образование для большинства детей и повышают эффективность и, в конечном счете, рентабельность системы образования;

- лица, имеющие особые потребности в области образования, должны иметь доступ к обучению в обычных школах. Обычные школы должны создать им условия на основе педагогических методов, ориентированных, прежде всего, на детей с целью удовлетворения этих потребностей.

Обратимся к практике организации инклюзивного образования, в частности, проиллюстрируем такой путь его проектирования, как индивидуальное образовательное сопровождение.

Для начала охарактеризуем класс, в котором существует прецедент интегрированного образовательного пространства. Здесь учатся школьники с разными образовательными ресурсами. Шесть десятиклассников имеют справки, свидетельствующие о различного рода отклонениях в речевом развитии, развитии памяти; у них фиксируются психическая заторможенность, ригидность. У пяти человек сложились гуманитарные устремления: их образовательные ресурсы связаны с нормальным функционированием речи, памяти, с достаточно высоким уровнем интеллекта. Эта группа ребят ориентирована на достижение значимых социальных целей. Большая часть класса – это учащиеся, имеющие обычный уровень притязаний, но, тем не менее, связывающие свою судьбу с высшим образованием, социальной ус-



пешностью в определенной сфере. Совершенно очевидно, что разнородность аудитории в этом интегрированном пространстве заставляет всерьез подумать о формировании индивидуальных образовательных траекторий (ИОТ) для обучаемых. Прецедент ИОТ возможен, если в деятельности учителя организуется индивидуальное сопровождение. Практике такой организации была подчинена наша деятельность в течение двух лет.

Второй год организуется обучение русскому языку двух учащихся – Самира Гараева и Вусала Мусаева. Для каждого нужен индивидуальный план работы, составление которого и является нашей задачей. Дополнительную сложность в работе составляет и то, что эти ученики не из России. Гараев – азербайджанец, Мусаев – грузин. Отсюда билингвизм, знание двух языков, один из которых неродной, его грамматика, орфография и пунктуация отличаются от устройства родного языка. Следовательно, понимание русских слов часто становится непосильной задачей.

В начале работы обозначились задачи, которые стали для нас ориентирами, обусловили выбор педагогических форм и приемов в деятельности:

### **1. Обучающие:**

- сформировать знание русского языка, соответствующие образовательным государственным стандартам;
- обеспечить определенный уровень фонетической грамотности (понимание фонетического состава языка, знание характеристик определенных звуков, умение проводить фонетический анализ слова);
- сформировать орфоэпическую грамотность (знание орфоэпических норм русского языка, умение строить речь с точки зрения соблюдения этих норм);
- развить лексическую культуру учащихся (знание лексических групп и умение применять его на практике);
- откорректировать, обогатить знания и умения учащихся, связанные с орфографической, пунктуационной грамотностью. Речь шла о формировании, восстановлении знаний об основных орфограммах и пунктограммах русского языка.

В результате, работая над решением обозначенных задач, мы предполагали сформировать в конце первого года обучения базовый уровень владения русским языком. Учащиеся должны были знать нормы и правила языка, уметь употреблять речевые конструкции, владеть выразительными средствами, создавать собственные тексты, используя различные жанры.

### **2. Социально-развивающие:**

- поддержка самоуважения;
- развитие механизмов самоидентификации;
- создание прецедентов успешности.

Первый год работы (десятый класс) был посвящен построению индивидуальной образовательной траектории учащихся и восстановлению общего уровня знания русского языка (усвоение основ русской языковой системы, понимание взаимосвязи уровней и единиц языка, освоение базовых понятий лингвистики, овладение стилистическими ресурсами, нормами русского языка).

На уровне формально-предметном это было изучение отдельных тем в соответствии с программой. Например, тема «Правописание наречий» рассматривалась в определенной логике. Сначала - объяснение теоретического материала, затем - закрепление его с помощью упражнений и тестовых заданий.

Определяющими в процессе работы для нас являлись цели социально-развивающего содержания. Необходимо было постоянно заботиться о создании «эффектов успешности» у подопечных. Это достигалось за счет моментов опережающего обучения. Пройденный с ребятами материал контролировался учителем на уроке, учащиеся отвечали, создавалась ситуация успеха, поднимался градус самооценки.

Параллельно корректировалась и продолжает корректироваться речевая культура учащихся: в процессе работы мы беседовали, учили слова с правильным ударением, работали над лексическим значением слов, корректировали тексты в процессе подготовки к проекту «Дебаты» и др.

Результатом работы первого года стало желание десятиклассников двигаться по траектории успешности, самореализации. Они поверили в себя и захотели сдавать ЕГЭ по русскому языку (хотя, как известно, им «рекомендуется» написание изложения).

Второй год работы. Его цель - подготовка к ЕГЭ, индивидуальный тренинг учащихся. Для этого система работы включала несколько позиций. На меня студентами четвертого курса было сформировано методическое обеспечение, которое они сделали в процессе изучения курса методики русского языка, чтобы помочь ученикам в подготовке. Материал собран с целью его теоретического объяснения и применения полученных знаний на практике – выработке соответствующих орфографических, пунктуационных и стилистических навыков. Методическая папка структурирована следующим образом: теоретический материал по теме, тренировочные упражнения и задания ЕГЭ 2009-2010гг.

Содержание настоящей работы направлено на то, чтобы решать проблемы каждого индивидуально. Школьниками выполняется тест (один из вариантов ЕГЭ, часть А и Б), проверяются ошибки и, исходя из этого, дальнейшая работа ведется по выявленным индивидуальным проблемам каждого ученика. Например, отработка задания А2 – паронимы. Сначала дается краткое обобщение, определение термина «пароним» с примерами, затем предлагается алгоритм по выполнению задания, дается примерный перечень паронимов, наиболее часто встречающихся в ЕГЭ, затем организуется тренировка (выполнение заданий на различение смысла слов). На последнем этапе тренинга осуществляется решение заданий А2 из различных вариантов ЕГЭ.

Основную сложность на данный момент составляет работа с материалами блока С. Здесь препятствиями являются трудность в понимании текста, уже отмечавшийся момент билингвизма, отсутствие необходимого уровня речевой культуры. Серьезным барьером становятся ментально-национальные особенности восприятия и понимания определенных жизненных ситуаций. То, что понятно русскому человеку, что заложено в него с детства, иноязычным ученикам понять трудно, а выразить те или иные мысли и чувства по отношению к какой-либо проблеме им бывает очень сложно, поэтому тексты иногда приходится заучивать наизусть.

Для того, чтобы помочь десятиклассникам, приходится использовать смысловые технологии, ассоциативные ряды, различного рода планы. Обращение к этим приемам позволяет осуществлять процесс текстодеятельности, в котором время от времени случаются успехи.

Д. Митчелл отмечает, что если инклюзивное образование реализуется должным образом, то оно «обеспечивает учащимся с особыми образовательными потребностями усвоение знаний, социальное развитие и повышение самооценки» [1, С.35]. На это главным образом и направлены наши предполагаемые результаты. А, значит, предполагается успешная сдача ЕГЭ, дальнейшее обучение в ВУЗе, успешная адаптация в обществе, осознание собственной значимости в нем.

### *Литература*

---

1. Митчелл Д. Эффективные педагогические технологии специального и инклюзивного образования: Главы из книги. М.: РООИ «Перспектива», 2011. 139 с.

## ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ

*М. Щычиньский*

Вроцлавский университет, Польша  
(в ТГПУ по программе Erasmus Mundus)

*Научный руководитель: О.В. Орлова, к.ф.н., доцент*

В данной статье нашли отражение некоторые лингвокультурологические аспекты анализа песен и стихов новосибирской рок-поэтессы Янки Дягилевой (1966 – 1991), тесно связанной со средой сибирского андеграунда конца восьмидесятых годов. Большое влияние на ее творчество имел Александр Башлачев, затем и Егор Летов, в проектах которого Янка некоторое время участвовала («Гражданская Оборона», «Коммунизм»). Кроме того, у Янки был свой музыкальный проект «Великие Октябри» [1, 2].

Начнем с фольклорных аллюзий в творчестве поэтессы. Прежде всего необходимо обозначить, как мы будем понимать термин *фольклор*, так как его толкование до сих пор вызывает вопросы и научные дискуссии. В словаре Ожегова приводятся два значения: в первом термин истолковывается как «устное народное творчество» [3, с.421], а во втором - как «совокупность обычаев, обрядов, песен и др. явлений быта народов» [Там же]. Из этого следует, что допускаются две дополняющие друг друга трактовки – узкая и широкая, ведь устное народное творчество является результатом всей культуры.

Широкого понимания термина *фольклор* придерживается автор статьи «Русский рок и русский фольклор» П.С. Шакулина. В поисках параллелей между фольклором и роком, которые она считает масштабными культурами (следуя ее терминологии, их характеризует *словесно-музыкально-танцевальный синкретизм* [4, с.42]), исследователь отмечает общность устного народного творчества и рок-поэзии. П.С. Шакулина делает вывод, что, кроме формального сходства, устное народное творчество стало для рок-поэзии важным источником цитат и вдохновения. Причинами этого исследователь считает «простоту, понятность, обращение к национальной культуре» и даже «просто красоту фольклора» [Там же].

Несомненно, русские фольклорные традиции как источник народной мудрости, были, таким образом, по духу близки авторам-исполнителям рок-поэзии. А.С. Мутина добавляет, что «в поисках альтернативной системы ценностей рок-поэты нередко обращаются к наследию русского устного народного творчества, используя такие архаичные формы как плач, причитание, заговор, заклинание» [1, с.188]. Далее автор утверждает, что в творчестве Янки первое место

занимает детский фольклор и характерные для него жанры загадки, кричалки, игры. Вслед за А.Н. Мартыновой отметим, что «детский фольклор – обширная область устного народного поэтического творчества» [2, с.5]. Кроме того, как еще об одном источнике фольклорных аллюзий в творчестве Янки Дягилевой следует упомянуть и о так называемом городском фольклоре, возникшем в русской культуре достаточно поздно.

Т.Г. Плохотнюк [5] отмечает, что городской фольклор в Сибири, в частности, – песни городского фольклора, часто описывали жизнь ссыльных и заключенных. Наличие блатной лексики свидетельствует о том, что и эта разновидность фольклора оставил свой след в текстах Янки.

Т.Г. Плохотнюк указывает на широкие возможности использования фольклорного материала как для поэта, который на этой основе выстраивает собственную нравственную систему ценностей, так и для исследователя, который, изучая авторский текст, пытается моделировать его языковую картину мира.

Итак, попытаемся на материале нескольких текстов песен и стихов Янки проанализировать основные используемые ею фольклорные средства и мотивы, описать их авторскую трансформацию.

В ряду фольклорных по происхождению элементов в творчестве Янки Дягилевой мы выделяем, прежде всего, косвенные цитаты из устного народного творчества, а также цитаты из песен, которые стали народными (их авторов сегодня мало кто помнит). Примером может служить фраза из песни Семена Стромиллова «То не ветер ветку клонит...»:

*Ночью холод разогнался с Оби,  
вспоминай почаще солнышко свое  
**то не ветер ветку клонит***

***Не дубравушка шумит...*** («Нюркина песня»)

Заканчивая песню этой фразой, автор рассчитывает на эффект узнавания со стороны слушателя, так как и «Нюркина песня», и «То не ветер...» – о несчастной любви и «светлой печали».

В других случаях цитаты из песен были Янкой трансформированы, например отрывок из «Катюши» Михаила Исаковского *Поплыли туманы над рекой*, который в оригинале служит построению образа прекрасной весны и чистого чувства. В песне же «Выше ноги от земли» фраза служит структурной частью совсем иного по тональности и семантике контекста:

*Понеслась по кочкам метла,  
**Поплыли туманы над рекой,***

*Утонуло мыло в грязи,  
Обломался весь банный день*

На наш взгляд, такое употребление всем известной фразы имеет ироническую окраску, о чем свидетельствует и трансформация других цитат, в том числе пословиц и поговорок. К трансформированным устойчивым выражениям относится, например, поговорка: *Без труда не вынешь рыбу из пруда*, которая, подвергнувшись сильному изменению, в песне «Гори, гори ясно!» приобрела следующую форму:

*Не догонишь – не поймаешь, не догнал – не воровали,  
Без труда не выбьешь зубы, не продашь, не на(...)шь...*

Так же, как в предыдущем случае, известному и оптимистическому (в приведенной поговорке – назидательно-дидактическому) выражению, Янка придает ироническую, с оттенком сарказма, окраску.

Творческие трансформации устойчивых словосочетаний обнаруживаются и в других произведениях поэтессы. Песня «Выше ноги от земли» начинается строками:

*Ожидало поле ягоды,  
Ожидало море погоды.*

Выражения «своего поля ягода» и «ждать у моря погоды» употреблены для метафорического воплощения характерного для творчества Дягилевой мотива одинокого, обреченного на неудачу, безвременного ожидания в пустоте. Именно безвременье, наряду с пустотой, есть важная составляющая мира Янкиных текстов. В песне «Я стервенею» она так определяет пространство вокруг себя:

*Здесь не кончается война,  
Не начинается весна,  
Не продолжается детство.*

Для определения характеристик пустоты Янка неоднократно использует все богатство фольклорных жанров, среди которых особое место занимают скороговорки. Например, с одной из них – *На дворе трава, на траве дрова* – начинается одноименное стихотворение. В тексте лирический герой описывает запертый дом, а затем сопоставляет этот образ с неизвестным местом, куда течет вода:

*У ворот вода, что течет туда,  
где ни дворов, ни дров  
ни котов, ни псов  
ни стихов, ни слов...*

Отметим, что образ воды – один из тех, что органично присущи Янкиному творчеству. Вода, которая приходит и все собой уносит, связана, как и в последней известной песне Янки («Придет вода»), – со смертью. К другим, характерным для Дягилевой фольклорным мо-

тивам, принадлежат мотивы поля («Выше ноги от земли»), солнца («Гори, гори ясно!»): *Солнышко смеется громким красным смехом!* Солнце здесь олицетворяется – используется прием, который также часто можно встретить в фольклоре (вспомним хотя бы пословицу *Зимой солнце сквозь слезы смеется*) и в художественной литературе («Красный смех» Леонида Андреева). Название песни «Гори, гори ясно!» также эксплуатирует фольклорный образ солнца и восходит к детской масленичной кричалке: *Солнышко красно, гори, гори ясно!*

Русские традиционные обряды как большой пласт полузабытой культуры, в том числе – обряды детского мира, транслируют определенные нравственные ценности. В песне детский мир и его ценности – это метафорический дом, который уничтожает пожар, и никто этого не замечает. Это отражается в следующей фразе – кричалке, используемой детьми в игре в прятки:

*Дом горит - козел не видит,*

*Дом сгорел - козел увидел.*

В песне она трансформируется следующим образом:

*Дом горит - козел не видит,*

*Дом горит - козел не знает,*

*Что козлом на свет родился,*

*За козла и отвечать.*

*(...) Он напился и подрался,*

*Он не помнит кто кого впервые*

*Козлом обозвал.*

Таким образом, выходя из ситуации детской игры, Янка обыгрывает блатное «ответить за козла» (т.е. автор использует и городской блатной фольклор) и само оскорбительное выражение *козел*, затем переходит

к описанию пьянства и насилия, после чего следует:

*Лейся песня на просторе,*

*Залетай в печные трубы,*

***Рожки-ножки чёрным дымом***

*По красавице-земле.*

В следующий раз Янка обыгрывает образ козла, приводя цитату из детской народной песенки «Жил-был у бабушки серенький козлик», которая заканчивается словами: *Остались от козлика рожки да ножки.*

Детские кричалки, как и игры, – важный источник фольклорных заимствований в поэзии Дягилевой. Подробный анализ песни «Выше ноги от земли», построенной на основе известной детской игры, дается А.С. Мутиной. По словам исследователя, в тексте содержится на-

мек на старое, славянское суеверие, которое гласит, что длинные волосы, как и лента, символизируют нить, соединяющую разные возрастные этапы человеческой жизни.

Таким образом, источники фольклорных аллюзий в творчестве Янки Дягилевой весьма разнообразны. Использование фольклорных образов и мотивов служит воплощению в творчестве рок-поэтессы ее оригинального трагического мировидения.

### *Литература*

---

1. Мутина А.С. «Выше ноги от земли», или Ближе к себе (о некоторых особенностях фольклоризма в творчестве Янки Дягилевой) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2000.
2. Мартынова А.С. Детский фольклор // Детский поэтический фольклор. СПб., 1997.
3. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 2005.
4. Шакулина П.С. Русский рок и русский фольклор // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999.
5. Плохотнюк Т.Г. Образ Сибири в городском песенном фольклоре // Сибирский текст в русской культуре. Томск, 2007.

## **РАЗВИТИЕ ТЕКСТОДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАСТНИКОВ ДЕБАТОВ.**

*Яковлева В.И.*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е.Н. Ковалевская*

Развитие нового информационного общества обусловило коренное реформирование всех ступеней образования. Особенность его характеризуется бурным накоплением и интенсивной переработкой информации, что требует от обучающегося умения работать с ней, как в плане понимания, так и при создании различных видов текстов (статьи, аннотации, конспекты и т.д.). В новом обществе именно информация становится главным товарным продуктом, а способность работать с ней становится стратегическим ресурсом страны [1, с.24].

Не вызывает сомнения, что работы с текстами должны начинаться еще со старшего школьного возраста. У учащихся старших классов не должно возникать трудностей при построении как письменных, так и устных текстов, но современные школьники не обладают развитыми коммуникативными навыками. Они мало читают, отчего их словарный запас весьма ограничен, тогда как текстовая деятельность в гуманитарных классах предполагает способность понимать высказывание, формулировать проблему текста, отражать авторскую позицию, при-



водить собственные аргументы, логично выстраивая текст-ответ, учиться самопрезентации.

Решить обозначенные проблемы позволяет образовательная технология «Дебаты», выступающая в роли вспомогательного инструментария, назначение которого – создать коммуникативно-речевую базу, в которой приветствуется любое проявление индивидуальности. «Дебаты» учат культуре ведения полемики, культуре самопрезентации, помогают развить толерантное отношение к оппоненту, формируют и развивают навыки текстодеятельности, что в целом повышает уровень коммуникативной компетентности участников.

Выбор технологии «Дебаты» в качестве предмета проектирования в предстоящей деятельности определяется педагогическими возможностями этой формы организации деятельности. В проекте, реализуемом в формате «Дебатов» участвовали учащиеся десятого класса МОУ СОШ № 14 и студенты 4 курса ИФФ ТГПУ. Основой проекта стал фильм направления арт-хаус «Юрьев день» Кирилла Серебренникова.

На первом этапе ученики, посмотревшие фильм, написали сочинения по впечатлениям, которые затем были прочитаны и проанализированы студентами. Проявленные в них смысловые позиции были обобщены в несколько основных тематических тенденций. В итоге первичные смыслы, возникшие у детей и обдуманые студентами, превратились в четыре смысловых топоса: «Судьба», «Россия», «Отцы и Дети» и «Сон».

На втором этапе студенты презентовали случившиеся позиции. Десятиклассникам была дана возможность определиться, выбрать наиболее понравившуюся тему для дальнейшего работы. Таким образом, учащиеся рассеялись по четырем обрзовавшимся ранее группам, и начался третий этап «Дебатов».

В рамках этого этапа осваивалось предметное содержание совместной деятельности в проекте. Студенты-филологи соотносили свои смыслы со смыслами десятиклассников, корректировали, сформировали тексты-версии. Развитие текстодеятельности обнаруживало себя в прецеденте оформления разных позиций участников образовательного проекта, которым соответствовали определенные по форме и содержанию тексты. Десятиклассники, ознакомившись с позициями студентов, осуществляли свой выбор для дальнейшей работы в проекте, также используя свои первичные смыслы. Результат — возникновение «поля дискурсивных событий» [2, с.208]. Процесс текстопорождения приобрел для школьников личностный смысл, при котором неизбежно обращение к своим мыслям и чувствам, вызванным про-

смотренным фильмом. В тексте это может проявляться в использовании слов-маркеров или словосочетаний, указывающих на субъективный, личностный характер высказываний (это как «показалось интересным», «мне понравилось» эмоциональной модальности, так и «мне кажется», «я считаю» рефлексивно-аналитической модальности). Эти позиции в дальнейшем обнаружили в содержании и характере текстодеятельности, что дало возможность говорить об успешности участников в рамках своих индивидуальных потребностей и возможностей.

В ходе работы проявились индивидуальные образовательные возможности участников. Субъектность учащихся обнаружилась именно в текстодеятельности, ее развитии. Ведь любой текст является отражением культурного пространства эпохи, отражает особенности авторской личности, его знания, лексикон, образ мира [3, с.65]. Наличие текстовой деятельности, ее динамика являются показателями успешности учащихся в проекте. В ходе работы стало видно, что тексты-версии детей постепенно меняются, эволюционируют, становятся ярче, логичнее, сложнее.

Тексты оказались разными по сюжетному наполнению, составленным аналогиям, ассоциациям. Текстуальные различия также рассматривались как проявления субъектности учащихся, так как они отражали содержание, характер их пребывания в проекте. Анализ текстодеятельности учащихся строился в ориентире на проявление субъектности в качестве выполнения проектного действия. Для этого была использована логика И.Ю. Малковой, которая выделяет несколько позиций, фиксирующих это качество: «исполнитель проектных заданий», «разработчик проектных задач», «разработчик проекта», «организатор проектной деятельности». [4, с. 246-247]; также учитывалась проявленность этих позиций в содержании и характере текстодеятельности. Текст был рассмотрен как результат определенной работы, представляющей способ пребывания в проекте. Для этого использовались такие характеристики, как объем, сюжетное содержание, целостность текста; самостоятельность в его создании; модальность, способы ее выражения.

На заключительном этапе (позиция «исполнитель проектного задания») учащиеся были в состоянии озвучить имеющийся текст, причем, характер этого озвучания был разным. Одни воспроизводили текст по памяти, свободно ориентируясь в своих словах, имея возможность моделировать выступление по ходу процесса, импровизировать, не отступая далеко от выбранной позиции. Другие оказались в состоянии запомнить текст дословно, понимать его, но были не спо-

собны выйти за его рамки, что сделало их запоминание механическим. Для третьих оказалось возможным только чтение написанного. На этом уровне различия заключались только в том, насколько осмысленным было озвучание. В одних случаях механическое запоминание не блокировало возможность свободно отвечать на вопросы аудитории. В ряде вариантов свободный контакт отсутствовал.

Спустя несколько месяцев после проекта учащиеся продолжали вспоминать о «Дебатах», с готовностью рассказывали о своих позициях, а их сочинения о собственных достижениях наглядно показывали, насколько сильно повлияла на старшеклассников проведенная работа.

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что эксперимент с использованием образовательной технологии «Дебаты» в проекте стал бесценным опытом как для учеников, так и для студентов и преподавателей. Участие в социально-образовательном проекте позволило помочь реализации определенных позиций его участников, дало возможность повысить уровень коммуникативной компетентности десятклассников и студентов-филологов.

### *Литература*

---

1. Архангельский С.И. Информационные ресурсы образования. М., 1976. с.24
2. Фуко М. Археология знания. Пер. с фр./Общ. ред. Бр.Левченко. К.: Ника-Центр, 1996. 208 с.
3. Болотнова Н.С. Текст как явление культуры и его лингвокультурологические коды // Русская речевая культура и текст: материалы VI международной научной конференции (25-27 марта 2010 г.) Томск. 2010. С. 65-72.
4. Малкова И. Ю. Концепция и практика организации образовательного проектирования в инновационной школе : дис... д-ра пед. наук. Томск, 2008. 286 с.

# ЛИТЕРАТУРА РОССИИ И РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

## ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РАННЕЙ ПРОЗЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА

*М. Л. Вилесова*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: М.А. Хатямова, д.ф.н., проф.*

Со времен эпохи Возрождения женщина становится одним из главных объектов изображения в искусстве. Взаимодействие личного восприятия с внешними факторами (социально-исторической реальностью, современными философскими идеями) рождает в сознании писателя сложный, индивидуально обусловленный образ женщины, который является неотъемлемой частью его мировоззрения. Этот образ несет в себе повышенную смысловую нагрузку, т.к. именно в нем заключены наиболее характерные для писателя представления об идеале, истине и красоте (Татьяна Ларина в творчестве А.С. Пушкина, образ Прекрасной Дамы у А.А. Блока и т.п.). В связи с этим, особый интерес представляет исследование женских образов в творчестве одного из виднейших представителей Серебряного века Б.К. Зайцева. Творчество Зайцева в данном аспекте не становилось предметом самостоятельного изучения. В исследовании Ю.М. Камильяновой отмечается наличие в прозе писателя образа “простой женщины” (в рассказах «Аграфена» (1908)) «Авдотья – смерть» (1927), Г.В. Захаровой выделяется “роковая женщина” (в рассказах «Спокойствие» 1909, «Лина» 1910)), О.Г. Князева делает вывод, что образ героини романа «Дальний край» (1912) близок образу Вечной Женственности. В целом, в работах исследователей тема разработана недостаточно.

Материалом для исследования выбраны рассказы из первого сборника писателя «Тихие зори» - ««Миф», «Молодые» и «Сестра» - как наиболее репрезентативные для осмысления темы. Преобладающий жанр в данном сборнике - небольшой лирический рассказ, как отмечал сам Б. Зайцев: «...Я начал с импрессионизма <...>, когда впервые ощутил для себя новый тип писания: «бессюжетный рассказ – поэму» [3, с. 6]. В силу особенностей художественного метода, ге-

рой его ранних лирических рассказов не наделены традиционным описанием внешности. Совокупность ярких художественных деталей помогает созданию образа женщины в ранних произведениях писателя.

В первую очередь, обратимся к активному использованию Зайцевым мифопоэтических образов. Показательным является рассказ «Миф» (1906), название которого концептуально, так как автор создает свой миф о мире. Уже в семантике прозвища главной героини - Лисички автор акцентирует принадлежность женщины к природному миру. В славянской мифологии лиса - спутница и воплощение богини судьбы и урожая Макоши [7, с. 86]. Внешняя сущность лисицы – яркая красота, изящность; используя прозвище с подобной семантикой, автор выделяет в женщине физическую красоту как доминанту образа. Описание героини изобилует символическими сравнениями и поэтическими эпитетами. Автор поочередно сравнивает Лисичку с животными, благодаря чему образ женщины коррелирует с важными понятиями. «Приветливый жеребенок» – символизирует плодородие [6, с. 89], «светло-солнечная рыба» – сексуальную гармонию [6, с. 162], «милый страус» - олицетворяет магическую силу, и в то же время слабость [6, с. 202]. Приведенные сравнения углубляют материальный, природный пласт образа героини, связывают Лисичку с животным миром. В соотнесении со всем материальным, земным, животным проявляется языческая семантика; и именно телесность образа акцентируется автором. Повествователь не единожды отмечает пенно-розовый (символика Афродиты) румянец героини, а в заключительном абзаце называет ее «Пеннорожденная», напрямую отсылая к образу языческой богини Афродиты. Языческая, дионисийская семантика проявляется также в образе действий героини: Лисичка иррациональна, она поддается порывам чувств, инстинктам («Я устала! Я засну»), а также в безумном танце героини посреди березовой рощи («Я ничего не понимаю! <...> свет, свет, я пьяна светом!») [1, с. 52–53].

В рассказе «Молодые» (1907) для описания героев и окружающего их пространства автор использует фольклорный код. С этим связано обилие пантеистических образов и символических деталей. Писатель стремится передать мифологически цельное ощущение жизни. Для описания пространства использованы такие природные образы как земля, небо, дубы, лошади, грачи. Герои (мужчина и женщина) - органичная часть этого пространства, они близки к земле, проявление чувств для них естественно. Гаврила и Глаша заняты общим делом – пахут землю. Борона имеет физическую, эротическую символику [7, с. 29]: обрабатывая землю, молодая пара возделывает собственные

чувства, в них пробуждается любовь. Крестьянская девушка Глаша изображена в соответствии с фольклорной традицией: «сильной, трудолюбивой, с молодым, могучим, телом» [1, с. 75]. Характеристики героини носят подчеркнуто телесный характер: «пышущее тело», «глаза пьяно блистают», «толстая», «розовая», «томная», «щеки рдеют вишней». Автор вновь подчеркивает материальность женщины, ее близость к природе.

Важным средством создания женских образов в рассказах является использование цветов - символов. Образы героинь прописаны в свойственной Зайцеву манере импрессионизма: отдельные штрихи, тона, полутона передают не статичный образ, а его сиюминутное восприятие. Согласно теории цветовой символики [2, с. 102], каждый цвет (и оттенок) воспринимается сознанием человека определенным образом, несет особый смысл. При описании Лисички («Миф») используется множество соляных оттенков (золотой, рыжий, коралловый, желтый, красный), что подчеркивает связь героини с солнцем, символом созидательной энергии, жизненной силы, вечной молодости [6, с. 190]. Глаша («Молодые») описана оттенками другой цветовой гаммы. В ее образе преобладает сочетание черного и красного цветов (вишневый, кумачный, багровый, карий), так передана аура страсти, желания (красный цвет) и тайна магической притягательности (черный цвет) Эти цвета также символизируют первобытные цвета мира: разрушительный огонь и созидательное плодородие земли.

Исследователями творчества Б.К. Зайцева неоднократно отмечалось влияние философских идей Вл. Соловьева на его творчество. Мир, в понимании Соловьева, управляем двумя началами – мужским и женским. Женственное, чувственное, материальное и пассивное обозначается им как «Душа». Мужское, осмысляющее, активное начало как «Ум». В рассказе «Миф» отчетливо прослеживается подобное деление. В первых строках рассказа мы встречаем главного героя Мишу, причем, физическое описание героя отсутствует, единственные материальные детали его облика «пиджачок» и «фуражка» [1, с. 50], эти предметы являются атрибутами его социального положения и рода занятий. Миша - интеллигент, основной вид его деятельности – умственный труд. Автор изображает именно его мысли, действия Миши описаны преимущественно глаголами ментальной активности: «думает», «ложится и слушает, как молчит горизонт», «узнает ее», «долго читает». Миша стремится глубже узнать то, что видит вокруг, рационализировать это. Миша – воплощение «Ума». Лисичка же олицетворяет женское, материальное начало, или «Душу». Описывая ее, автор активно использует цвет, приводит физические подробности. В

противоположность Мише, глаголы, характеризующие Лисичку, в основном носят эмотивный, чувственный или же конкретно – действенный характер. Она не анализирует свои чувства, а выражает их: «весело подхватывает юбку», «блаженно бормочет», «кружит вокруг», «радостно захлебывается». Образ Лисички телесен, она живет чувствами. У Соловьева, как и у Зайцева, противоположности соединяются с помощью «Духа абсолютной любви». Герои рассказа «Миф» дополняют друг друга. Она заставляет его действовать (идти, бежать), он ее - думать (о мироздании, о будущем). Соединяясь, они обретают космическую гармонию.

В рассказе «Молодые» Гаврила и Глаша также объединены чувством любви. Здесь видится влияние идей Вл. Соловьева о физическом проявлении этого чувства, которые были изложены в статье «Смысл любви». Философ, объясняя феномен любви, приходит к выводу, что любовь есть действительное упразднение человеческого эгоизма через оправдание и спасение индивидуальности. «Только одна сила может подорвать эгоизм, это – любовь, и главным образом, физическая» [5, с.172]. Б.К. Зайцев своеобразно углубляет и развивает проблематику, намеченную философом, но использует для создания образа героини литературный код фольклора, не связанный с идеалистическими представлениями о Вечной Женственности. С помощью обращения к архаичным литературным цитатам, стилизации Зайцев усиливает общинно-родовое начало в характере героев рассказа. Глашуха и Гаврила – носители традиционного опыта поколений, они принадлежат жизни крестьянской общины, подчиняются ее законам. Зайцев удваивает отдаленность героев от эгоистического начала: как носителей общинного (фольклорного) сознания и как влюбленных. Герои лишены эгоизма, однако лишены и индивидуальности. Индивидуальность они и обретают в своей любви («мало ли с кем он не возился на покосе, но тут серьезней», - отмечает Гаврила исключительность своей Глаши). В финале рассказа молодые крестьяне отделяются от общины в семью. Разрабатывая тему любви в своем творчестве, Зайцев обращается к одному из аспектов философии Соловьева. В рассказе воплощена простая женщина, носительница родового опыта в любви - процессе ее индивидуализации и одновременного отречения от эгоизма.

Рассказ «Сестра» (1907) отличается от ранее названных способами создания женского образа. Автор смещает акцент с внешней, материальной части образа на психологическое состояние женщины. Героиня довольно многословна, что не характерно для ранних монологичных рассказов Зайцева. Речевой портрет Маши – наиболее важная

характеристика. Она думающая, рефлекслирующая героиня. Автор позволяет ей самовыразиться, герой-повествователь лишь отмечает внешние перемены ее облика, которые описаны с помощью ярких деталей: «похолодалое лицо, бледное, с потемневшими губами», «голос срывается и трепещет» [1, с. 80 - 81]. Здесь женский образ не просто проявление внешней красоты, чувственности и природной мудрости. Автору интересна ее духовная жизнь. Еще одно коренное отличие Маши от предыдущих зайцевских героинь – она несчастна в любви, жизнь представляется ей дисгармоничной, героиня перестала понимать ее смысл. Однако женский образ на протяжении рассказа претерпевает эволюцию: любовь внезапно открывается Маше как всеобъемлющее, многогранное чувство, не имеющее срока давности, проявляющееся не только в отношениях между мужчиной и женщиной: «Знаешь, я никак не могла уснуть, <...> я смотрела на девочку на свою и вдруг такую я к ней любовь почувствовала – пусть, пусть мы умрем все, но мы так любили...» [1, с. 83]. После этого откровения герой-повествователь описывает ее «облегченный, как бы просветлевший и одухотворенный образ». Образ женщины в рассказе «Сестра» автор создает с помощью реалистических, психологических характеристик, а также вводит в рассказ элементы самоанализа героини. Внешняя действительность (ночь, мрак, видения смерти) является отражением внутреннего хаоса героини. Зайцева как художника в большей мере начинают волновать проблемы этого взаимодействия.

Таким образом, женские образы в ранней прозе Б. К. Зайцева создаются использованием мифопоэтических, пантеистических и языческих образов, поэтических символов, сравнений и эпитетов, а также цветовой символики, что является воплощением пантеистического мировосприятия молодого писателя, увлеченного импрессионизмом. Важной чертой женских образов в ранней прозе Зайцева является то, что он создан с опорой на идеи Вл. Соловьева, как эстетические – о природе Вечно Женственного, так и этико-философские – о мироустройстве и смысле любви. Женщина у Зайцева неотделима от понятия любовь, вся ее жизнь сосредоточена вокруг чувства, определяющего ее жизнь. В более позднем рассказе «Сестра» телесность перестает быть определяющим качеством женского образа, который приобретает психологические черты. Женские образы Зайцева в рамках одного временного этапа творчества претерпевают эволюцию, развиваются вместе с автором.

### *Литература*

---

1. Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 11 т. Т. 1. М.: Русская книга, 1999 - 2001.



2. Базыма Б. А. Цвет и психика. Монография. ХГАК. – Харьков, 2001.
3. Прокопов Т.Ф. Восторги и скорби поэта прозы: вступит. ст. / Т.Ф. Прокопов // Тихие зори / Б.К. Зайцев. М.: Русская книга, 1999.
4. Соловьев В. С. Смысл любви. Избранные произведения. М.: Современник, 1991.
5. Соловьев В.С. София. Собр. соч.: в 20 т. Т. 2. М.: Наука, 2000.
6. Тресиддер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.
7. Энциклопедический словарь. Славянская мифология. М.: Эллис Лак, 1995.

## **К ВОПРОСУ О КОНТЕКСТЕ СТИХОТВОРЕНИЯ А.А. БЛОКА «НА ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ»**

*Ю. Жерноклеева*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: В.Е. Головчинер, д. ф. н., проф.*

Творчество А.Блока давно и прочно стало предметом научных исследований, его изучают в вузе и в школе. Но предметом внимания, как правило, оказываются самые общие тенденции, принципы и особенности – проблемы творческого пути, творческой эволюции (Д. Максимов, Л. Долгополов, Д. Магомадова), природы его символизма, циклической организации (З.Г. Минц, Л.И. Тимофеев, А. Паймен). Внимания отдельным произведениям, особенно малым жанрам, стихотворениям явно не хватает. Многие из них, даже заметные на общем фоне лирики поэта, не изучены в полной мере.

К таким произведениям можно отнести стихотворение «На железной дороге» (датировано 14 июня 1910 года, включено в цикл стихов "Родина") В работах, с которыми я успела познакомиться, о нем ничего не говорится, но идет речь об особенностях поэтики той поры, когда оно создавалось. Так З.Г. Минц пишет о том, что в 1907-1908 годах формируются весьма существенные для позднего Блока черты поэтики, сочетающие реалистические традиции с глубиной символического образа [1, с. 534]. Д. Е. Максимов замечает, «что именно путь Блока, , содержание и смысл его пути и представляет собой его главную развивающуюся, динамическую идею» Ученый не раз возвращается к этой мысли, повторяет, что идея пути является одним из самых существенных принципов, одним из главных отличий блоковской поэзии, на фоне других поэтических систем.[2, с. 52].

Каждая прочитанная мною статья помогла в изучении стихотворения «На железной дороге». Существует признание Блока о том, что стихотворение «На железной дороге» есть бессознательное подражание эпизоду из романа «Воскресенье» Л.Н. Толстого. Он видимо, имел в виду эпизод, в котором бедная Катюша Маслова торопится, бежит к

поезду, боясь опоздать, надеясь на встречу с проезжающим мимо Нехлюдовым, соблазнившим её и забывшим. На маленькой станции она видит в окне не замечающего её молодого человека на бархатном кресле, в ярко освещенном купе первого класса. («Воскресенье», часть 1 гл. 38)

Рассмотрим, как отозвалась переживание? это событие романа «Воскресенье», кульминация судьбы героини в стихотворении «На железной дороге». Объединяет их общая ситуация. Она разворачивается на железной дороге: девушка вглядывается с надеждой в окна проезжающего мимо поезда. Но если у Л.Толстого она подготовлена изображением истории Катюши, описанием её жизни в имении теток Нехлюдова, отношений с молодым баринном, князем, их племянником, то Блок, начиная стихотворение, сразу дает финал судьбы героини, описывает её уже лежащей «под насыпью, во рву некошеном». Она увидена в момент, когда смерть еще не успела произвести своё разрушительное действие – «лежит и смотрит, как живая» - еще «красивая и молодая», но она уже мертва её красота, её молодость видны последние мгновения,

У Толстого в интересующем нас эпизоде Катюша погибает не физически, душевно. Надежды, молодость, красота - все потеряло смысл, все рухнуло для неё в ту страшную ночь, когда Нехлюдов проехал мимо, не вспомнив о ней, ждущей от него ребенка. В имении она такой не нужна. И не стало больше прежней Катюши, дальше как-то жила Любаша, которая не верила ни в добро ни в бога.

Отмечена сходством и система персонажей в представленной ситуации: в центре внимания героиня, судьба которой решается встречей/невстречей с героем: У Блока ситуация предельно размывается: ничего не известно о героине – она определяется только прилагательными: «красивая и молодая» не известно, имел ли отношение к ней мелькнувший в окне поезда гусар. У Л.Н. Толстого в отличие от А.А Блока, всё конкретизировано, социально мотивированно: милая, славная пригретая из жалости безвестная сирота и молодой князь. У персонажей есть имена, фамилии судьбы. У Блока же за счет отсутствия имен, предысторий расширяется семантика, нарастает обобщенность. Он целенаправленно убирает всю конкретику, не говорит нам, что это за девушка, сколько ей лет. О ней практически ничего неизвестно, как она оказалась у железной дороги, и в этом «рву некошеном». Но гусар из окна поезда видит её не одну, а еще и «жандарма с нею рядом». Жандарм – это знак государства, в котором красота и юность - человеческая ценность обесценены, бесполезны. Рождается метафора за

метафорой, усиливая и обобщая визуальный ряд – картину гибели молодости, будущего страны:

«Так мчалась юность бесполезная,  
В пустых мечтах изнемогая...»

(Обобщающий образ «юности бесполезной» вырастает не только из самого эмоционально сильного впечатления – физической гибели «красивой и молодой», но втягивает в свое поле и гусара, и других, несущихся, мчащихся в поезде. Все и всё мимо жизни, не понимая, не замечая истинных ценностей ...).

Название стихотворения «На железной дороге.» Блока, финальные строки о «тоске дорожной, железной», отправляют нас, по видимости, к стихотворению Н.А. Некрасова с похожим названием «Железная дорога». Но созвучными оказываются здесь только названия. В названном стихотворении Некрасова затронута прежде всего социальная проблематика. Он раскрывает проблему социального неравенства, показывает, как массы народные строили железную дорогу, страдали физически от голода и холода, погибали в бесчеловечных условиях.

Блоковской теме ожидания, взглядывания в дорогу как теме судьбы, жизни ближе более раннее стихотворение того же Н.А. Некрасова – «Тройка». В нем социальная проблематика тоже ощутима, но она введена как часть проблемы семейной: женщина, тем более русская крестьянка в середине XIX в. была порабощена в семье, была зависима не только от мужа, но и от его родителей, от свекрови. Это будущее юной героини с сочувствием предвидит поэт во второй половине стихотворения, ставшего известным романсом. Но первая его половина, начиная с первого стиха («Что ты жадно глядишь на дорогу»), позволяет рассматривать его в качестве возможного предтекста интересующего нас блоковского текста. Первый, крупный план изображения занимает юная героиня не самого высокого социального положения. И заметим, что лирическое стихотворение Некрасова ближе лирическому стихотворению Блока, чем роману «Воскресение», хотя бы и одному его эпизоду.

Ситуация взглядывания в дорогу юной героини, её надежд, связанных с ней, упоминание о заглядевшемся на неё проезде корнете в «Тройке» можно рассматривать как некую сюжетную модель, которая получит развитие у Л.Толстого и А.Блока. Юная девушка, корнет, дорога – компоненты, создающие его основание. Некрасовский корнет отзовется в толстовском Нехлюдове, в блоковском гусаре.

Лишь раз гусар рукой небрежною,  
Облокотясь на бархат алый,  
Скользнул по ней улыбкой нежною...

Скользнул - и поезд вдаль умчало.

Ещё эти два стихотворения объединяет то что, авторы увидели как бы близкие ситуации (поезд, заменивший тройку прошлого, лишь усугубил ситуацию: скорость движения мимо красоты, молодости, жизни делают общую ситуацию безысходней). Важно другое: точечное впечатление - образ «красивой и молодой» будит воображение поэтов, они дорисовывают картину, додумывают судьбу героинь, предполагают, что будет, что может случиться с ней в будущем (Некрасов), что произошло, что могло быть причиной гибели (Блок). Совпадает ряд выразительных деталей, эпитетов «Что ты жадно глядишь на дорогу?...» в одном случае, – «Так много жарких взоров кинуту...» в другом; «бесполезно угасшая сила» у Н.А.Некрасова – «юность бесполезная» у А.Блока, То место, которое в изображении одного поэта занимает корнет, у другого – гусар. И даже поезд у Блока напоминает тройку лошадей: «три ярких глаза набегающих...». Отметим и параллелизм кульминационных ситуаций стихотворений Блока и Некрасова. Читаем у Блока:

Лишь раз гусар, рукой небрежною  
Облокотись на бархат алый,  
Скользнул по ней улыбкой нежною.  
Скользнул - и поезд вдаль умчало...

У Некрасова:

На тебя, подбоченясь красиво,  
Загляделся проезжий корнет...

...и к другой

мчится вихрем корнет молодой.

Общность судеб героинь обоих поэтов налицо: Некрасов говорит о «бесполезно угасшей силе» женщины-страдальницы, Блок как бы эхом вторит: «Так мчалась юность бесполезная». Можно видеть важные совпадения и цветовых деталей. Алая лента в волосах героини как символ юности в 3 строфе стихотворения Н.А.Некрасова по-своему отзывается в алом... бархате - знаке богатства и роскоши в 6 строфе блоковского стихотворения. «Нежней румянец» при виде приближающегося поезда у героини, замечает в 3 строфе Блок; и это заставляет вспомнить вспыхнувшее при виде приближающейся тройки лицо некрасовской героини.

Но есть и отличия. Во второй половине «Тройки» Некрасов представляет, что скорее всего может произойти с его героиней и на первый план выходит социальная проблематика. Девушку, предполагает

поэт, возьмёт в жёны неряха-муж, который только и может, что напиться и побить её, - это единственный способ его самоутверждения. ничего другого, сколько-нибудь масштабного он сделать не может. И свекровь будет мучить и угнетать героиню, проявляя над ней свою полную власть,. Показана гибель молодости, красоты, личности героини в беспросветном быту крестьянской нищей семьи. Можно говорить, что в стихотворении Некрасова показано угасание жизни: на юность отводится первые 5 строф, в 6 строфе идёт резкое изменение ситуации и последующие 4 строфах показана её несчастная жизнь в подчинении обстоятельствами, наконец, похороны. Финал стихотворения Некрасова возвращает нас к началу («не гляди же с тоской на дорогу...»), но настроение здесь совсем другое. Если в начальных строках ощутима энергия жизни, жадное вглядывание в будущее, то в последних - выражение тоски, ощущение безнадежности. Блок, обозначив финал судьбы героини («во рву некошеном лежит и смотрит, как живая»), пытается домыслить, восстановить возможную логику её жизни. При этом осознано избегает конкретики, не даёт однозначного ответа, что случилось с героиней.

Бывало шла походкой чинною  
на шум и свист за ближним лесом...

Он создает свой вариант догадки, но оставляет возможность другого хода событий, иных причин её гибели. Более того, в финале он фиксирует возможность разных причин и их наложение, схождение, концентрацию.

Не подходите к ней с вопросами;  
Вам все равно, а ей – довольно:  
Любовью, грязью или колесами  
Она раздавлена – все больно.

Таким образом количество повторяющихся, выразительных компонентов, сюжетных совпадений стихотворения Н.А.Некрасова «Тройка» и рассматриваемого стихотворением Блока так велико, что случайность\_исключается. Более того, Блок их акцентирует этим количеством. Думается, ему было важно использовать имеющийся у читателя опыт - и близкий по времени, эпический, толстовский, и лирический, эмоциональный с полувековой историей Некрасова для усиления впечатления от своего стихотворения. Блок нацеливал на сравнение своего текста с предшествующими, на осмысление тотального, по всем параметрам нарастающего трагизма человеческой жизни.

1. История Русской Литературы.-4 том/ А.С. Бушмин , Е.Н. Куприянова,[и др.] / под ред. К.Д. Муратова.- Ленинград: Изд-во «Наука» Ленинградское отделение 1983.- С. 534.
2. Блоковский сборник: Труды науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. / под ред. Ю. Лотман. - Тарту, 1964. – С. 52.

## **СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРИРОДЫ В ПОВЕСТИ И. А. БУНИНА «МИТИНА ЛЮБОВЬ»**

*Е. В. Кузьменко*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: М.А. Хатямова, д.ф.н., проф.*

Формы присутствия природы в литературном произведении разнообразны: мифологическое воплощение природных сил, поэтические олицетворения, эмоционально окрашенные суждения, описания животных, растений и собственно пейзажи [1, с. 206].

Природа помогает автору рассказать о месте и времени изображаемых событий. Она – один из содержательных элементов литературного произведения, выполняющих многие функции в зависимости от метода писателя, рода и жанра произведения, стиля автора, литературного направления, с которыми он связан.

Пейзаж – слово, заимствованное в XVIII в. из ср.-латинского языка *pagensis* – 'сельский' посредством французского  *paysage* – 'страна, местность'. Пейзаж буквально – 'сельская картина' [2].

В словаре литературоведческих терминов пейзаж – это изображение картин природы, выполняющее в художественном произведении различные функции и выступающее как существенный компонент композиции. Гармоничная, благодатная природа противопоставляется противоречиям социальной жизни. Пейзаж может гармонизировать с мировосприятием персонажа, помогая раскрыть его с большей полнотой. Также он может изображать смену настроений героя и быть символическим. Пейзаж тесно связан с характером авторской речи, образом повествователя [3, с. 265].

Повесть И. А. Бунина «Митина любовь» (1924) неоднократно становилась предметом изучения литературоведов.

Ф.А. Степун в своей статье «По поводу «Митиной любви»» (1926) дает целостный анализ повести. Он рассуждает о «силе и особенности бунинских описаний природы», пишет, что у Бунина нет человека на фоне природы, нет очеловеченной или обожествленной природы. Си-

ла его описаний в том, что человек и природа слиты в единое целое – человек растворяется в природе. Степун проводит сравнение описаний природы у Бунина, Тургенева и Достоевского [4, с. 369]; говорит о теме любви и смерти и о том, как природа связана с ними.

Г.В. Адамович в статье ««Митина любовь» И. Бунина» (1926) пишет, что у Бунина «мир разделен на светлое, простое, доброе, с одной стороны, и темное, лживое, с другой» [5, с. 362], но не предпринимает анализ природного начала в повести.

В своей монографии «Строгий талант. Иван Бунин» (1976) О.Н. Михайлов [6] пишет о полемике в повести «Митина любовь» с «Крейцеровой сонатой» Л.Н. Толстого и «Володей» А.П. Чехова. Автор размышляет о разном понимании темы любви у Толстого и Бунина и о разных натурах главных героев у Чехова и Бунина. Но О.Н. Михайлов не исследует функции природы в описании любви и души героя.

Одной из наиболее полных, системных исследований жизни и творчества Бунина является книга Л. А. Смирновой «Бунин. Жизнь и творчество» (1991) [7]. В работе приведен анализ произведений Бунина разных этапов творчества. Смирнова дает целостный анализ повести «Митина любовь»: говорит не только о теме любви и смерти, но и о взаимосвязи душевного состояния героя и состояния природы.

В монографии «Иван Бунин. 1870 – 1953» (1994) Ю.В. Мальцев комментирует и систематизирует то, что написано о Буinine до него. Он пишет, что в повести «Митина любовь» можно увидеть взаимосвязь и взаимопритяжение любви и смерти [8, 292]. Ю.В. Мальцев исследует характеры персонажей, но не пишет о функциях природы.

Очевидно, что в творчестве Бунина понимание природного больше, чем пейзаж. Природа – не общий фон, на котором разворачиваются события произведения, а она является еще одним героем.

Цель работы – выявить способы изображения природы в повести И.А. Бунина «Митина любовь».

Повесть можно разделить на две части: первая – жизнь Мити в Москве, в которой нет описания природы, кроме начала первой главы, где изображается весна. Вторая – большая часть произведения, начинается с отъезда Мити в деревню. В этой части чувства Мити, его душевные переживания, тревога сопровождаются изменением в состоянии природы.

В произведении есть противопоставление мира деревни, природы миру господскому, московскому: «Какой это простой, спокойный и родной мир по сравнению с московским, уже отошедшим куда-то в тридцатое царство, центром которого была Катя» [9, с. 134].

На фоне двойственности миров обнаруживается двойственность Кати: та, которую желает Митя и которая живет в его воображении; и другая – не совпадающая с Митиной мечтой об идеале. Первая относится к миру природы, она всегда с Митей и понимает его, а вторая – к миру московскому, чуждому Мите. Москва, искусство, аристократическая богема – все это отнимает у него Катю, но и она сама стремится туда. Такая двойственность говорит о трагическом противоречии в их зарождающейся любви.

Приехав в деревню, Митя понимает, что «Катя как будто померкла, растворилась во всем окружающем» [9, с. 136]. Она тайно присутствовала во всех его впечатлениях: он видел ее черты в деревенских девках, в природе. Катя постоянно напоминала о себе: однажды «Иза ночных облаков, над смутными очертаниями сада, слезились мелкие звезды. И вдруг где-то вдали что-то дико, дьявольски гукнуло и закатилось лаем, визгом. Митя вздрогнул» [9, с. 138]. Для передачи его состояния автор использует глаголы лексико-семантической группы страха: «вздрогнул», «оцепенел», «осторожно сошел», «весь замирал», «всю ночь мучился», передающие тревожное состояние Мити. Он внутренне предчувствует опасность, надвигающуюся на него. Лексемы «дико», «дьявольски гукнуло», «закатилось лаем, визгом», «неожиданно и страшно огласило сад», «во тьме самого дьявола», «любовного ужаса» [9, с. 138] напоминают о присутствии Кати в его жизни, о том, что она не просто растворена в природе, а находится повсюду, окружает его. Природа здесь выполняет функцию предзнаменования чего-то страшного, что случится в его жизни.

Дом в деревне как природное существо благотворно влияет на Митю: «Комната была окнами в сад, на восток, – Митя прошел по всем другим и живо испытал чувство их родственности и мирной, успокаивающей и душу, и тело простоты» [9, с. 134]. Вслед за изменением состояния Мити, дом также наполнялся печалью: «Митя очнулся, весь в поту, с потрясающе ясным сознанием, что он погиб. В комнате была тьма, за окнами шумело и плескалось, и этот шум и плеск были нестерпимы» [9, с. 174].

«Сад является символом души и свойств, культивируемых в ней, а также укрощенной и упорядоченной природы» [10]. Все основные события, так или иначе меняющие жизнь Мити, происходят в саду: прогулки, когда сад стал быстро одеваться свежей, мягкой зеленью, залиловели и запахи серые кисти сирени, после этого Митя услышал странный, дьявольский визг. Чтение письма от Кати проходило тоже в саду: «он ушел в самую дальнюю часть сада, туда, где через него про-



ходила лощина, и, остановясь и, оглянувшись, быстро разорвал конверт» [9, с. 141].

Во время первой встречи Мити с Аленкой он отметил ее сходство с Катей. В Аленке воплотились те черты, которые Митя хотел бы видеть в Кате: простоту, естественность натуры – она была воплощением женственности, которая в его сознании сопряжена с любимой. К Кате у него были высокие чувства, тогда как к Аленке Митя испытывает телесное влечение.

Митя со старостой поехали к мужу Аленки, и путь их лежал через лес по «тенистой дороге, радостной от солнечных пятен и несметных цветов и высокой травой по сторонам» [9, с. 163]. Войдя в дом, Митя был переполнен счастьем: «в караулке было очень чисто, очень уютно и очень, жарко и от солнца, светившего из-за леса в оба ее окошечка, и оттого, что была натоплена печь» [9, с. 164]. Повтор слова «очень» усиливает нарастающую радость Мити. Но в то же время, дом Аленки только внешне наполнен уютом: в нем царит низость, по выражению Ф.А. Степуна, это «пьяная изба» [4, с. 372].

Природа не только отвечает состоянию героя, но и предостерегает его во сне перед свиданием с Аленкой: «Ночью он услышал отдаленную, медлительную музыку и увидел себя висящим над огромной, слабо освещенной пропастью. Она все светлела и светлела, становилась все бездоннее, все золотистее, все ярче, все многолюднее» [9, с. 168]. В своем сне Митя сидит на краю пропасти, он должен сделать выбор, у него два пути: либо прыгнуть в эту пропасть (проекция отношений с Аленкой), либо уйти от края, то есть остаться в мире своей любви, где Катя растворена в природе.

Когда Митя ждал встречи с Аленкой, «день казался бесконечным». Для точности передачи состояния Мити в ожидании встречи автор использует такие лексемы, как «читал, не понимая ни слова», «как деревянный», «смотрел в потолок» [9, с. 168]. А в предложениях: «И думая об Аленке, весь начинал дрожать от все растущей дрожи в животе. И чем ближе подходил вечер, тем все чаще охватывала, била дрожь» – подчеркивается внутреннее предчувствие Митей чего-то ужасного, хотя сам он этого еще не осознает. «Дрожь» указывает на биологический характер чувств Мити к Аленке.

Во время того, как Митя с Аленкой был в шалаше, по-вечернему синело южное небо, которое «стало постепенно темнеть» [9, с. 171]. И Аленка появилась внезапно, испугав его, как что-то темное. Она предстала перед ним как «страшная сила телесного желания, не переходящая в желание душевное, в блаженство, в восторг, в истому всего существа» [9, с. 171]. Он хочет завладеть только ее телом, но не душой.

«Темнота» в природе – несомненная проекция на отношения между Митей и Аленкой, лишённые истинного чувства, духовности.

После встречи в шалаше Митя снова вернулся в сад, в котором он находил успокоение и в который его тянуло. Природа переживает вместе с Митей, она солидарна его чувствам, плачет вместе с ним – начался продолжительный дождь. Описание Митино состояния во время дождя готовит читателя к развязке. Природа вновь выступает в функции предвидения. Но, с другой стороны, дождь является символом божественного благословения, нисхождения небесного блаженства и очищения [10]. Митя не видит смысла в жизни: московская Катя уехала, бросила его, а об идеальной, органично близкой природе, он и подумать боится после своей измены. Трагедийность внутреннего состояния героя передается через природный драматизм – грозу: «Перед вечером дождь, обрушившись на сад с удесятёренной силой и с неожиданными ударами грома, погнал его наконец в дом. Мокрый с головы до ног, не попадая зуб на зуб от ледяной дрожи во всем теле, он пробежал под свое окно и, вскочив в комнату, запер дверь на ключ и бросился на кровать» [9, с. 173]. Дождь усиливается по мере нарастания Митиных чувств.

Перед самоубийством Мити, в момент сильных переживаний стихийность в природе нарастает: «Стало быстро темнеть. Дождь шумел повсюду – и по крыше, и вокруг дома, и в саду. Шум его был двойной, разный, – в саду один, возле дома, под непрерывное журчание и плеск желобов, ливших воду в лужи, – другой» [9, с. 173]. Чувства героя и природный катастрофизм слиты воедино.

В ходе работы были определены основные способы природописи в повести «Митина любовь». Природа у И.А. Бунина выступает как свидетельство целостности, единства мира: происходящее во внутреннем мире героя тождественно природным проявлениям.

Природа несет предзнаменования, божественное предвидение дальнейших событий.

Одухотворенная природа становится индикатором истинности переживаний героя.

### *Литература*

---

1. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. 398 с.
2. Этимологический словарь // slovari.yandex.ru
3. Словарь литературоведческих терминов // под ред. Л. И. Тимофеева, С. В. Тураева. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
4. Степун Ф. А. По поводу «Митиной любви» // И. А. Бунин: pro et contra / сост. Б. В. Аверина, Д. Риникера, К. В. Степанова. СПб.: РХГИ, 2001. С. 364 – 374.

5. Адамович Г. В. «Митина любовь» И. Бунина // И. А. Бунин: pro et contra / сост. Б. В. Аверина, Д. Риникера, К. В. Степанова. СПб.: РХГИ, 2001. С. 362 – 364.
6. Михайлов О. Н. Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество. М.: Современник, 1976. 279 с.
7. Смирнова Л. А. Бунин. Жизнь и творчество: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1991. 192 с.
8. Мальцев Ю. В. Иван Бунин. 1870-1953. Франкфурт-на-Майне. М.: Посев, 1994. 432 с.
9. Бунин, И. А. Митина любовь. Повести. Волгоград: Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1977. 176 с.
10. Словарь синонимов // lib.deport.ru.

## **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРИРОДЫ В РОМАНЕ Г. Н. КУЗНЕЦОВОЙ «ПРОЛОГ»**

*Е. В. Кузьменко*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: М. А. Хатямова, д. ф. н., проф.*

Галина Николаевна Кузнецова (1900–1976) эмигрировала из России в 1920 г., а с 1924 г. жила в Париже. Ее стихи и проза публиковались в крупнейших эмигрантских изданиях – «Современных записках», «Новом журнале», «Воздушных путях».

Творчество Г. Н. Кузнецовой остается малоизученным, однако о ней писали: М. Л. Слоним [1], Н. Е. Андреев [2], из современных исследователей – О. Н. Михайлов [3], Н. Г. Мельников [4], М. Г. Духанина [5] и О. Р. Демидова [6]. Все исследователи сосредоточены на личности Кузнецовой и ее взаимоотношениях с семьей Буниных, и лишь попутно касаются ее творчества как ученицы И.А. Бунина. В настоящее время нет работ, посвященных непосредственно ее лирике и прозе. Однако она не только автор знаменитого «Грасского дневника», но и стихов, малой прозы и романа «Пролог» (1933).

Целью нашей работы является исследование поэтики романа «Пролог» через выявление психологических функций изображения природы.

Природа в художественном произведении может выполнять различные функции: быть действующим персонажем, фоном событий, способствовать психологической характеристике персонажей, являться средством выражения эстетических, философских, политических и других идей автора. По основной функции образа природы можно судить о жанровой содержательности художественного произведения [7, с. 19].

Роман «Пролог» – это единственный роман писательницы, впервые опубликованный в Париже в 1933 г. В «Грасском дневнике» Г. Н. Кузнецова упоминает о выходе романа и об отзывах на него. Запись 20.05.1933: «Все-таки должна сказать, что с книгой поступила правильно. Ее нужно было издать для собственного моего какого-то душевного завершения. Она как бы развязала мне в чем-то руки» [8, с. 310]. В жанровом отношении это роман-становление героини и, вслед за О. Р. Демидовой, роман можно назвать автобиографическим [6, с. 17].

Роман «Пролог» состоит из четырех частей, каждая из которых состоит из глав, и переход от одной части к другой – это переломный момент в жизни главной героини. Такое членение романа позволяет проследить процесс становления личности, ее взросление.

Роман начинается с описания беззаботного детства главной героини, ее дружных и тесных отношений с бабушкой, который близок к природе.

При описании детства героини автор большое внимание уделяет прогулкам на природе: «Летом мы с Рустемом бегаем по двору, кое-где поросшему мягкой низкой муравой»; «Вокруг лежат низкие пустынные луга, жаворонки звенят в небе, вода на солнце блестит серебром» [9, с. 203 – 204]. Природа выступает не фоном, а частью души ребенка. Описания настолько красочны, что читатель не сразу понимает, что героиня живет в большом городе – Киеве. Природа – это среда обитания для маленькой Ксении.

В детстве даже вещи, окружающие героиню, содержат элементы (неживой) природы: «арка с раздвигающимся в разные стороны занавесом. На занавесе вытканы белые маки» [9, с. 200]; «На стене комнаты висит картина, изображающая озеро, освещенное луной» [9, с. 199]. Этой картине уделено особое внимание: изображенная на ней луна имеет символическое значение. Луна – символ вечности, свободы, это свет во тьме [10]. В романе немало внимания уделено рассуждениям о луне и ее силе. Сначала Луна изображена в статичной картине, которая украшает комнату и является воспоминанием. Из рассказов деда Ксения узнает, что Луна может быть «свободной», она видит «Запорожскую Сечь и степь» [9, с. 201], и в этот момент начинает понимать, что жизнь полна счастья, свободы, которая находится рядом с одиночеством.

В другой период жизни, во время прогулок с Кедровым, вновь появляется образ луны: «Всходила ущербленная луна <...>. Луна тусклым осколком закачалась и задрожала в серой, точно подернутой жиром воде» [9, с. 274]; «Луна тускло сияла в воде...» [9, с. 275]. Здесь

ущербная Луна является предвестником неоправдавшихся ожиданий: Ксения надеется изменить свою жизнь с помощью замужества, но оно приносит еще большее одиночество.

С самого детства Ксения испытывает чувство одиночества, только природа помогает ей его преодолеть. В саду она чувствует себя лучше и увереннее. Огражденные сады заключают в себе охранительный принцип [10]. Сад в романе выполняет свою функцию – защищает героиню от непонимания окружающими: «Я уже поняла, что случилось что-то непоправимое <...>. Я повернулась и побежала вглубь сада <...>. Не давая себе времени опомниться, я быстро, по отлогим круглым ветвям, взобралась до того места, где они, расходясь, образовали род кресла, села, прижала руки к бешено колотящемуся сердцу и закрыла глаза...» [9, с. 226].

Но переехав в дом отчима, Ксения оказалась окружена палисадником, полной противоположностью сада, который оберегал ее от внешних бед. Дом отгорожен «палисадником, в котором ничего не росло, кроме сорной травы да высоких акаций, изгибавших свои вершины над его бурой крышей» [9, с. 219]. Чувство несвободы и тоски героини соотносится с окружающей ее природной средой. В описании появляются слова лексико-семантической группы «темнота»: мрачная церковь, угрюмые и темные стены, мрачно черневшие окна, сырой осенний мрак, черная глухая стена, темные ночные улицы, выражающих тяжелое душевное состояние героини.

По мере взросления героини чувство одиночества усиливается. Для того чтобы точно передать состояние беспомощности и тоски Ксении, автор одушевляет, психологизирует окружающие ее предметы: «Как отнестись к этому, занавеска не знала, как не знала и вся комната с потухшей лампадой в углу, как не знала я, беспомощно, потерянно сидевшая рядом с матерью...» [9, с. 216].

Символичным для изменения психологического состояния героини является и описание вьюги: «Разыгралась к ночи вьюга, снег стремительно летел, белым ливнем» [9, с. 243]. В словаре символов вьюга олицетворяет созидательную силу [10]. В романе вьюга названа «белым ливнем», очищающим душу героини: «... Я испытала такое чувство, точно меня внезапно изо всей силы толкнули в грудь, и в груди разлилась сладкая боль и жар от этого удара...» [9, с. 243]. Этот толчок – предвестник грядущих изменений в жизни героини, счастливых или, наоборот, печальных.

Тождественно выбору жизненного пути героини становится описание костра: она была одинока, и вот появился тот огонек, который сможет изменить ее жизнь: «Язык огня, то золотой, то оранжево-

красный, трепетал, стлался по земле, как будто стараясь оторваться от нее, веял дымом и теплом мне в лицо, а вокруг все было дико, все молчало... и понемногу мне стало казаться, что я уже Бог знает, как давно сижу так одна перед гаснущем огнем, и на свете нет ни города, ни дола – ничего, кроме этого пустого, дикого холма и близости страшной горы в темноте» [9, с. 276]. Такое сравнение Кедрова с пламенем костра символичен, так как это еще больше сближает его с природой, и он психологически становится близок героини.

Переломным моментом в процессе инициации героини становится свадьба, которая «вскоре слилась в сон» [9, с. 309]. Ксения говорит о себе, как о «главном лице в картине» [9, с. 310], то есть она вновь сравнивает себя со статичным, неодушевленным предметом, подчеркивая тем самым мертвенность своей жизни. Солнце, ослепляющее Ксению на пороге церкви, обещает перемены, новую жизнь: «Муж вывел меня на высокое крыльцо, и я должна была в первую секунду зажмуриться – остро, после мягкого церковного света, сверкнуло мне в глаза солнце...» [9, с. 311]. В природной оппозиции Солнце – Луна, символизирующей мужское и женское начала, Кедров – носитель активного, волевого мужского начала, «внезапно» входит в жизнь героини: «... внезапно во весь голос запел Кедров <...>. Его громкий напряженный голос резко разбудил тишину ночи» [9, с. 275]. Однако это будут не те перемены, которых ожидала Ксения: слишком несовместимыми оказались их миры.

По мере повествования усиливается чувство одиночества Ксении. Сначала героиня чувствует себя одиноко среди чужих людей в вагоне поезда: «сидеть в вагоне было невыносимо. Окружающие были слишком безучастны» [9, с. 286]. Затем показано одиночество Ксении в семье: «Ни мать, ни отец не могли помочь мне разобраться в себе» [9, с. 298]. Родители ее не понимали, и она искала утешения в единении с природой: «Я теперь очень часто уходила из дома» [9, с. 299]. Чувство одиночества нарастает с каждой главой: так Ксения понимает, что и в ее новой семье не найти утешения и понимания: «... Я с грустью думала о том, что не только в моей новой семье, но и во всем городе у меня нет ни одной души, с которой я могла бы поговорить так, как мне хотелось» [9, с. 317].

Одиночество, непонимание окружающих, отсутствие близости с природой – все это постепенно меняет Ксению, теперь она безучастна ко всему: «В другое время я, может быть, стала бы расспрашивать, протестовать <...>. Но теперь мне было все равно» [9, с. 324]. Отсутствие прежней связи с природой психологически надломило душу героини.

Функционально природа занимает важное место в повествовании романа. С помощью природоописания показано становление личности героини и ее психологический надлом.

Тема одиночества также тесно связана с природными зарисовками. Если детство героиня провела вместе с дедушкой на природе, окруженная теплотой и заботой, то постепенно Ксения отдаляется от природы: переезд в дом отчима, где природа заменена палисадником. Катая Ксению на лодке, Кедров показывает ей свою связь с природой, но постепенно Ксения понимает, что это только маска: «...Он наконец пришел – уже офицером, – испытала в первую минуту только разочарование. Он показался мне чужим <...>. Мне было чего-то ужасно жаль – должно быть, того прежнего юнкера в простой защитной рубашке с выцветшими погонами, которого уже нет и больше никогда, никогда не будет» [9, с. 288]. Кедров теряет свою естественность, что отдаляет влюбленных друг от друга. Разочаровавшись в Кедрове, Ксения вновь отдаляется от природы и замыкается в себе: ее уже не радуют прогулки, и она не находит удовлетворения в окружающем мире.

Отдалившись от природы, Ксения осознала, что уже не может вернуться к прошлой жизни, да и само прошлое не может ее принять: «Нерешительно, точно колеблясь, отходило мое прошлое» [9, с. 325]. Она смирилась со своей жизнью, ничего не стараясь изменить.

Природа в романе символична: при описании становления личности героини важны образы сада, палисадника, луны, костра, вьюги.

### *Литература*

---

1. Слоним, М. Л. Молодые писатели за рубежом // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 2. / сост. Коростелева, О. А., Мельникова, Н. Г. – М.: Олимп, 2002. – 459 с.
2. Андреев, Н. Е. Рецензии // Воля России. – 1930., №5 – 6. – 560.
3. Литература русского зарубежья 1920 – 1940 / сост. и отв. ред. О. Н. Михайлов. – М.: Наследие, 1993. – 336 с.
4. Мельников, Н. Г. Кузнецова Г. Н. // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918 – 1940). – М.: РОССПЭН, 1997. – 512 с.
5. Духанина, М. Г. К истории творческих и личных взаимоотношений Г.Н. Кузнецовой, И.А. Бунина, Л.Ф. Зурова, В.Н. Муромцевой-Буниной, М.А. Степун // [www.litcentr.ru/kritika/?r=dezh&id=2](http://www.litcentr.ru/kritika/?r=dezh&id=2)
6. Демидова, О. Р. Оставить в мире память о себе // Кузнецова Г. Н. Пролог / сост., вступ. статья, примеч. О. Р. Демидовой. – СПб.: Миръ, 2007. – 327 с.
7. Гурленова, Л. В. Чувство природы в русской прозе 1920 – 1930-х гг. – Сыктывкар: Сыктывкарский университет, 1998. – 179 с.
8. Кузнецова, Г. Н. Грасский дневник. Последняя любовь Бунина: Роман / Г. Н. Кузнецова. – М.: Астрель, Олимп, 2010. – 379 с.

9. Кузнецова, Г. Н. Пролог / сост., вступ. статья, примеч. О. Р. Демидовой. – СПб.: Миръ, 2007. – 327 с.
10. Словарь символов // lib.deport.ru

## **ТРАКТОВКА СЮЖЕТА РОЖДЕНИЯ ХРИСТА В СТИХОТВОРЕНИИ В. НАБΟКОВА «И ВИДЕЛ Я: СТЕМНЕЛИ НЕБА СВОДЫ...»**

*Е. Начигина*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е.А. Полева, к.ф.н., зав. кафедрой, доцент*

В. В. Набоков (1899 – 1977) вошёл в литературный процесс именно поэзией. Его первые произведения – сборники стихов, выпущенные в эмиграции, но созданные отчасти в России: «Горний путь» и «Гроздь» (оба – в 1923 году) [1]. Сам Набоков позднее определил эти стихи как юношеские [2, с. 12]. Эти сборники редко привлекают внимание набоковедов [1, 2, 3, 4, 5], однако, на наш взгляд, они важны для понимания становления личности и творчества писателя.

Ранняя поэзия Набокова пронизана лейтмотивными темами – России, Прекрасной Дамы (любви), рыцарства, странничества. В этом ряду своё место занимают мотивы, отсылающие к христианской образности. На частотность упоминания Набоковым слов религиозного дискурса (рай, Бог, ангелы, храм и т.п.) указывалось неоднократно. И, несмотря на то, что трактовка семантики подобных лексем и образов существенно разнится в набоковедении, преобладает точка зрения, что поэт не был адептом христианской веры, а христианская образность в его поэзии – «это скорее обращение к культурно-историческим знакам» [1].

Образ Иисуса Христа возникает в ряде стихотворений сборника «Горний путь». Необходимо отметить, что произведения в сборнике расположены не в хронологическом порядке, значит, Набоков выстраивал некую смысловую композицию. И, несмотря на то, что стихотворения о Христе не выделены в отдельный цикл, расположены далеко друг от друга, они размещены в соответствии с логикой евангельского сюжета: рождение, чудеса, тайная вечеря, Голгофа<sup>1</sup>. Впервые образ Христа в сборнике «Горний путь» встречается в стихотворении «И видел я: стемнели неба своды...» (30 августа 1918) [6, с. 37], который и стал предметом нашего анализа.

---

<sup>1</sup> Значимое в христианстве событие воскресения также освещено Набоковым в стихотворении «Пасха», но в сборнике «Гроздь», посвящённом памяти отца поэта.



На месте эпиграфа Набоков указывает источник, давший повод для рождения поэтического сюжета: *«Евангелия Иакова Еврея, 18 гл.»*. Набоков использует не новозаветное, а апокрифическое Евангелие от Иакова, что указывает на отношение поэта к христианству: он не выступает его адептом, но выделяет как значимый сюжет рождения Христа. Можно также сказать, что сюжет рождения Мессии является *поводом* поэтического вдохновения: Набоков пытается образно представить ощущения свидетеля великого события.

Стихотворение начинается словами, устанавливающими точку зрения лирического героя: «И видел я...». Предшествующая началу надпись *«Евангелия Иакова Еврея, 18 гл.»* позволяет предположить, что повествование ведётся от имени Иакова, якобы свидетеля описываемых событий. Известно, что именно апокрифические евангелисты особое внимание уделяли фигуре Марии, времени рождения и детства Христа, тогда как канонические Евангелия скупой представляют этот период жизни Мессии [7].

Стихотворение графически разделено на две части, и лишь в последних строках каждой из частей возникают узнаваемые новозаветные образы. Первая часть завершается строкой *«Всё замерло. Ждал чутко Вифлеем...»*, вторая строками *«...звезда зажглась над вспыхнувшей пещерой, // где в этот миг Мария родила»* [с. 37]. Образ Вифлеемской звезды – знак рождения Мессии, имя Марии в совокупности с эпиграфом позволяют утверждать, что Набоков в поэтической форме передаёт легенду о рождении Христа.

Поэт акцентирует внимание не на самом событии рождения, а на окружающем мире. Первая часть стихотворения отражает состояние мира до рождения Христа, вторая – в момент его рождения. Части соотносятся по принципу контраста. Противопоставление двух частей стихотворения выражено, прежде всего, через глагольные формы, отражающие движение / статику и освещение / затемнение.

Лейтмотивом первой части является остановка, пауза, «чуткое» прислушивание мира к готовящемуся чуду. Дважды повторяется словосочетание «всё замерло» («Всё замерло. Реки умолкли воды»; «Все замерло. Ждал чутко Вифлеем...»), использованы глаголы совершенного вида с семантикой остановки действия, наступления тишины: «прервали», «остановился», «умолкли», «не пили», «не двигалось», «оцепенел», «повисли». Усиливается эффект паузы тем, что замирает то, что по определению связано с движением, остановиться не может: течение времени, воды, полёт птицы и пр.: *«времени остановился ход», «реки умолкли воды», «повисли птицы на крылах застывших», «стадо на откосах... не двигалось»*. Во второй части стихотворения

мир оживает – обретает движение и голос: «проснулся чудный ропот», «водных струй послышался ... шепот», «стая птиц звенящая взвилась», «прозвучал копыт весёлый топот», «и пастуха вдруг песня раздалась».

Во второй части стихотворения семантическую нагрузку несут не только глаголы, но и прилагательные. Набоков использует ряд эпитетов, усиливая значение радости, оживления мира, празднующего чудо рождения Христа: «чудный ропот», «стая птиц звенящая», «весёлый топот» и т.п.

В обеих частях стихотворения Набоков использует анафору:

*«И видел я: стемнели неба своды,  
И облака прервали свой полёт,  
И времени остановили ход...»;*  
*«И вдруг в листве проснулся чудный ропот,  
И стая птиц звенящая взвилась,  
И прозвучал копыт весёлый топот...».*

Как указывают исследователи, повтор союза «и» создает «эффект особой эпичности, торжественной замедленности речи» [9, 10].

На наш взгляд, используя повтор союза «и», Набоков сознательно ориентируется на стилистику Библии, в которой используется такая анафора. Например, в 1 главе книги «Бытие»:

<sup>3</sup> *«И сказал Бог: да будет свет. И стал свет.*  
<sup>4</sup> *И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы» [8].*

Употребляемая Набоковым анафора придает стихотворению торжественный, величавый характер, что, несомненно, соответствует его идее – показать событие мирового значения: рождение Иисуса Христа. Кроме того, соединительный союз «и» позволяет показать единое состояние всего мира в ожидании чуда и момент его свершения.

В стихотворении нет слов с семантикой «спасителя, богочеловека», но подчёркивая торжественность, чудесность события рождения, Набоков использует образ Вифлеемской звезды:

*«Как некий Крест, божественно-светла,  
Звезда зажглась над вспыхнувшей пещерой,  
Где в этот миг Мария родила»*

Так земное событие (рождение человека), в трактовке Набокова, обретает божественный смысл.

## *Литература*

---

1. Бойд, Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. – М.: Издательство Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.

2. Фёдоров, В. О жизни и литературной судьбе В. Набокова // Набоков, В. Стихотворения и поэмы. М. Современник, 1991. С. 5 – 16.
3. Федотов, О. Поэзия Владимира Набокова-Сирина. Ставрополь: Бюро новостей, 2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/8/ko25.html> (дата обращения: 5.03.2012)
4. Белова М.П. Поэзия В. Набокова: живопись словом // Русская литературная классика XX века: В.Набоков, А.Платонов, Л.Леонов. Саратов, 2000. С. 37 – 43.
5. Дашевская О.А. Мифологема рая в лирике В. Набокова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 2. В. набоков в контексте русской литературы XX века / Ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск : Изд-во ТГУ, 2000. 128 с. (Сборник)
6. Набоков, В. Стихотворения и поэмы. М. Современник, 1991. 574 с.
7. Апокрифы древних христиан : исследование, тексты, комментарии / Редкол.: А. Ф. Окулов (пред.) и др. – М.: Мысль, 1989. – 336 с. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/apokrif/Svenc\\_08.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Svenc_08.php) (дата обращения: 1.03.2012).
8. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Канонические: в русском переводе с параллельными местами. Чикаго: SGP, 1990. 1219 с., [2] л. ил.
9. Степанов, Е. Анафора в современной поэзии // Дети Ра. 2011. № 5 (79). [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru:8080/ra/2011/5/st20.html>
10. Лингвистический энциклопедический словарь. Под ред. И.Н. Кручининой. [Электронный ресурс]. URL: <http://lingvisticheskiy-slovar.ru/> (дата обращения: 1.03.2012)

## **УТОПИЧЕСКОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ В РОМАНЕ Н.Н. БЕРБЕРОВОЙ «ПОСЛЕДНИЕ И ПЕРВЫЕ»**

*Д.А. Павлова*

Национальный исследовательский Томский политехнический университет

*Научный руководитель: М.А. Хатямова, д.ф.н., проф.*

Утопическое мироощущение есть переживание еще не существующего будущего как настоящего. Но оно также связано и со способностью человека переживать уже не существующее прошлое как действительное и действующее. Для утопического романа характерна мечтательность как форма ностальгии о прошлом (Платон, Томас Мор, Уильямс Моррис). Неосвоенность мира придавала классической утопии форму фантастического путешествия, сновидения. Но XX век, ставший веком освоенных пространств и научно расшифрованных снов, перекрывает фантазию фантастики действительного, придавая утопическим видениям иллюзию пережитой реальности. Утопия воздействует на сознание и поведение людей через свою образную природу. Власть утопии является властью символа над человеческой жизнью.

нию, вторичной реальностью, соединяющей несоединимое: науку и легенду. Сказочная природа утопии, преображенная в Новое время в иллюзорную реалистичность романа, дает ключ к пониманию ее идеологической природы. Для обретения экзистенциальных опор в культуре эмигрантка Берберова создает роман идей, свою эмигрантскую утопию в соответствии с национальными идеями Ф.М. Достоевского. Эмигрантская жизнь предстает в нем не только такой, как она есть, но и такой, какой должна быть.

Судьбы русской эмиграции занимают определяющее место в наследии Н.Н. Берберовой. В.Ф. Ходасевич по этому поводу заметил: «Люди, жизненные истории которых не связаны с русской катастрофой, Берберову почти не интересуют» [1;1-2]. Ее первый роман «Последние и первые» был напечатан в виде фрагментов сначала в журнале «Современные записки» (1929), а позже целиком в парижском издательстве Я. Поволоцкого. Он стал фактически первым русским романом, посвященным жизни простых русских во Франции. Несмотря на некоторую подражательность, почти всегда присущую произведениям начинающего автора, роман вызвал много откликов и сочувственных рецензий. Фабула романа строится на разворачивании идеологического посыла. Чуть ли не первой Берберова почувствовала то давление, которое в годы НЭПа стали оказывать на выходцев из России советские органы. В романе показана деятельность целой организации по «ловле» и возвращению в СССР «заблудших». Именно этой «руке Москвы» пытаются противостоять герои романа. Поэтому первый, идеологический смысл названия «Последние и первые» делит героев на приспособленцев (персонажи из Советской России, продающиеся за деньги, носители несвободного сознания, ограниченного жесткими рамками идеологии – старший и младший Келлерманы и поверивший им Вася Горбатов) и тех, кто не способен на сделки с совестью и пытается экзистенциально выстоять в эмиграции, понимая, что прежней родины нет (Илья Горбатов, Вера Кирилловна, Марьяна).

В романе «Последние и первые» автор намеренно сталкивает две утопии: утопию возвращения в Россию (молодое поколение «детей») и утопию «тут-бытия» (старшего поколения «отцов»). Если молодые еще могли попасться в сети возвращения, то отцы понимали свое безвозвратное эмигрантское положение. Былая Россия разрушена, вместе с ней ушло главное – религия, культура, ментальность. Поэтому обустройство жизни «здесь и сейчас», на конкретной пяди земли, и становится новой утопией Берберовой.

Смысл названия раскрывается через библейский контекст. Прямая цитата из Евангелия от Матфея гл. 19, 20 звучит так: «Многие же бу-

дут первые последними, и последние первыми <...> Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званых, а мало избранных». «Последние» и «первые» представлены поколениями отцов и детей. «Последние» - «промотавшиеся отцы», «первые» - дети как надежда эмиграции. Для спасения необходимо найти последнего из всех последних. Здесь отрабатывается евангельская идея избранности: тот, кто приходит последним, получает столько же, сколько получил первый. В трактовке Берберовой последний получает такую же возможность спасения, как и первый.

Несмотря на то что в зрелый период Берберова будет снисходительно относиться к традициям русской классики (по ее ироничному определению, «толстоевского») [5; 210-241], начальный этап творчества писательницы, напротив, тесно связан с влиянием Ф.М. Достоевского. Прежде всего, Берберовой близки его «последние вопросы» и умение исследовать жизнь человеческой души в критические, переломные моменты. Историческое время романов Достоевского, время радикальных изменений в жизни России, порождающее мысли об Апокалипсисе, соотносится в романе с эпохой изгнанничества. Как герои Достоевского постоянно размышляют о «конце мира» и о вариантах спасения, так и персонажи молодой писательницы-эмигрантки пытаются спастись на чужбине.

Отталкиваясь от утопической идеи спасения Достоевского, Берберова выстраивает свой миф о спасении «незамеченного поколения», который основан на сохранении культуры (фраза «Мы не в изгнании – мы в послании» принадлежала именно Берберовой). Достоевский – одна из опор русской культуры, он сам есть культурный миф, а его тексты и образы – язык, на котором можно разговаривать со «своим» читателем.

Ф.М. Достоевский для Берберовой – это и воплощение национальной ментальности, и известный читателю язык прозы, в диалоге с которым начинающий автор строит свою концепцию мира и человека. Берберовская утопия эмигрантского существования строится на основе почвеннических идей Достоевского, в которых образ земли и идея спасения являются центральным концептом, входящим в национальную картину мира. Идеальная сторона русского национального характера обеспечивается его укорененностью в почве, что является, в понимании Достоевского, прикосновением к подлинному смыслу православия, бережно хранимому в русском человеке. Генетически идеи почвенничества берут свое начало не с Достоевского, а со славянофильства, идейным ядром которого и стало понятие «почва». Веря в родную землю как в святыню и в великое предназначение русского

народа, представители почвенничества вывели формулу национально-го развития России, русской идеи. Суть ее заключается в великом единении во имя Христовой истины. Таким образом, концепт «почва» включает в себя несколько важнейших элементов: землю, народ и религию. Почва связывается не только с архетипом матери-земли, дающей жизнь, но и с представлением о ней как высшей судительнице. По убеждению Ф.М. Достоевского, именно сакральное отношение к земле поддерживает человеческое в человеке. Утрата мистической связи с ней оборачивается безверием и той безудержной вседозволенностью, которая как болезненное сомнение, как страшное предчувствие возникает в метущихся душах его героев. Эта пропасть безверия дает только безумие, в котором не видно просвета. Достоевский признавал естественную зависимость человека от жизненной энергии земли. Человеку, оторванному от родной почвы, грозят вечные метания от порока к добродетели. Предав ее законы, он обрекает себя на болезненное раздвоение. В этой оторванности человека от родной почвы (но не от религии) Берберова и видит трагедию своего поколения. Только близость человека к земле – укорененность – способна укрепить его душу. Отрываясь от своих корней, человек перестает быть гражданином страны и сыном родной земли. Однако опыт эмиграции дает другую возможность приобщения к национальному. Берберова вводит понятие «воздушных корней», понимаемых в духовном смысле: родина, сохранившаяся в памяти. Сохранение внутренней национальной самобытности позволит воссоздать культурную родину в чуждом пространстве. Герои Берберовой находят спасение в обустройстве на земле, возделывая ее – спасают свои души. В связи с этим, и семейные идеалы представлены автором как основополагающие и имеющие универсальный характер.

Почвеннический концепт земли Достоевского помогает Берберовой в создании новой утопии - проекции эмигрантского микрокосмоса в макространстве чужой реальности. Конкретизацией утопии становится обустройство и одомашнивание этого пространства: дом, в котором будут жить несколько поколений, хозяйство, коллективный труд на земле. Это утопия спасения, которой не было у Достоевского.

В сюжете романа «Последние и первые» осуществляется поиск ответа на главный вопрос, стоявший перед автором и его читателями: как жить в эмиграции?

Не только между представителями Советской России и эмигрантами, но и внутри героев-эмигрантов выстраивается антитеза первых и последних. В начале сюжетного действия Алексей Шайбин, Вася Горбатов и Нюша играют роль последних. Но заданная семантика об-

разов кардинально меняется к концу романа: в соответствии с евангельским контекстом первые становятся последними, а последние – первыми. Погибающий странник Алексей Шайбин находит спасение в приобщении к коллективному труду на земле в колонии эмигрантов и семье Горбатовых. Через истинную, полную сострадания любовь Нюша спасает себя и Васю. Илья говорит Нюше: «...только помощи не ищите. Не люди вас спасут — вы сами спасетесь, если только по-настоящему пожелаете этого, и еще через вас, может быть оживет кто-нибудь»[1;70]. Они, в отличие от Шайбина, выбирают иной путь и остаются в Париже, но и у них происходит обретение дома (переселяются из гостиничных номеров, временного жилья, на постоянную квартиру).

Среди «первых» – Илья Горбатов, Марьяна и Вера Кирилловна. Илья – схематичный и бесплотный образ, будто намеренно не прописанный до конца автором. Он лишен индивидуального существования, а потому и личного счастья (отказ от любви Нюши во имя миссии обустройства эмигрантов на чужой земле), и не может состояться как цельный человек. Илья («пророк») воплощает собой идею переселения русских эмигрантов на землю, т.е. в определенной степени он – «герой-идеолог». Схематичность в изображении Ильи, отсутствие внутреннего конфликта и индивидуализации в характере, следование заранее установленному образцу, все это – типичный для утопии упрощенный взгляд на человека. Своей неполнотой Илья сходен с князем Мышкиным, который также несет в себе идею спасения, гуманности, но не становится живым человеком, не реализуется ни в семье, ни в любви. Желание Ильи создать идеальное, совершенно изолированное общество, полностью отгороженное от внешнего мира – это буквальное моделирование утопического пространства.

Только женские образы – Марьяны и Веры Кирилловны – обладают цельностью и полнотой. Мудро приняв эмигрантскую реальность, они взялись осваивать и обустраивать чужое пространство, воссоздавать в нем свой мир. В возделывании и одомашнивании земли, в строительстве семьи они обретают счастье. Марьяна, в отличие от братьев, законченный, наполненный жизнью образ. Она реализуется и в труде, и в семье, и в любви к французскому юноше. Именно на таких героев опирается Берберова в выстраивании своей утопии самобытного эмигрантского мира на чужбине, не изолированного от местного населения (брак Марьяны и Габриэля).

В концепции романа принципиально важным является и образ девочки Анюты – странницы без дома, семьи и родины. Странничество и сиротство (она ходит по дорогам Франции со слепым дедом, певцом

современного русского фольклора) делают ее символом трагедии эмиграции: отрыв от корней, бездомность, постоянная борьба за выживание. В финале обретающая дом на земле и семью Горбатовых Анюта призвана дать позитивную надежду на спасение в эмиграции.

На протяжении всего повествования Берберова ведет диалог с Ф.М. Достоевским, являющимся одновременно и текстом культуры и языком описания. Важным моментом сближения становится проблема личности, внутренней и внешней свободы человека. Значительными для выстраивания художественной концепции романа становятся почвеннические идеи писателя, воспринятые, однако, нерелигиозно. Опираясь на Достоевского как на создателя славянской утопии, Берберова моделирует свою эмигрантскую утопию, а впоследствии и осуществляет ее: переезжает из столицы в провинцию со вторым мужем, художником Макеевым, и создает собственный дом на земле.

Роман Берберовой - это проецирование утопии эмигрантского существования. Проблематичной в этом отношении является жанровая природа романа. С одной стороны, в романе «Последние и первые» воспроизводится форма реалистического романа: изображается существование семьи в социально-историческом потоке. Но в проектировании другой реальности, в использовании текста Достоевского как текста культуры для создания собственного мифа о реальности проявляется утопическая линия, что отсылает к роману сознания, а значит, и к модернистской эстетике.

### *Литература*

---

1. Берберова Н.Н. Последние и первые. Дело Кравченко.- М.: изд-во имени Сабашниковых, 2000.- 320 с.
2. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / гл. ред. В.Г. Базанов. – Л.: Наука, 1981.– Т. 8. –509с.
3. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / гл. ред. В.Г. Базанов. – Л.: Наука, 1981.– Т. 6. –421 с.
4. Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. - М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 192 с.
5. Неизвестная Берберова: Роман, стихи, статьи.- Спб.: Лимбус Пресс, 1988.- 288 с.



## СИСТЕМООБРАЗУЮЩИЕ КОМПОНЕНТЫ ПОЭТИКИ ПОВЕСТИ Е. ЗАМЯТИНА «ОСТРОВИТЯНЕ»

А. С. Сафонов

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: В.Е. Головчинер, д.ф.н., профессор

В повести «Островитяне» Е. А. Замятин отображает английскую действительность по материалам своих впечатлений, полученных в марте 1916 г. Повесть коренным образом отличается от его предшествующих произведений, характерной особенностью которых был язык сказовой русской речи, а предметом – глубинная, природная жизнь российской провинции, до которой не дошла современная цивилизация. Учитывая характерные особенности поэтики предшествующих произведений, можно говорить о том, что «Островитяне» – переломное произведение в творчестве Замятина, в нем появляется новый предмет изображения, вырабатывается соответствующий ему новый стиль.

Можно полагать, что повесть занимает важное место в контексте творчества писателя потому, что предшествует знаменитому роману «Мы», является своего рода «авторской лабораторией». Это было замечено сразу уже А. Воронским. Он писал в связи с романом "Мы": «Замятин написал памфлет, относящийся не к коммунизму, а к государственному, бисмарковскому, реакционному рихтеровскому социализму. Недаром он перелицевал своих "Островитян" и перенес оттуда в роман главные черты Лондона и Джесмонда и не только это, по и фабулу» [1,с.35].

Актуальность предлагаемых размышлений обусловлена тем, что давно замеченная повесть Е.Замятина «Островитяне», до сих пор освещалась в научных работах узконаправленного характера. Степень научной разработанности данной проблемы является недостаточной, так как представлена незначительным количеством работ. В статье В. Л. Воробьевой [2] рассматривается образ города в повести сквозь призму формирования *лондонского текста* в русской литературе начала XX века в модернистской поэтике. Н.В. Губина подошла к повести «Островитяне» с позиций поэтики заглавия [3]. Антиномией свободы личности в «Островитянах» и «Мы» Е. Замятина и в «Записках из подполья» Ф. Достоевского занималась И.М. Попова, она пришла к выводу, что совмещение рационального и иррационального в натуре человека, по мнению обоих писателей, ведет к роковым соблазнам и искушениям [4].

Наша задача – осмыслить текст повести как целостную систему, выделив системообразующие компоненты поэтики.

В работе над компонентами системы произведения мы опирались на монографию по поэтике выразительности Ю. К. Щеглова и А.К. Жолковского [5] и статьи о мотивной структуре Б.М. Гаспарова [6]. Мы будем придерживаться подхода Б. М. Гаспарова, который пишет о том, что «мотивный анализ утверждает, что никаких уровней вообще нет, мотивы пронизывают текст насквозь и структура текстов напоминает вовсе не кристаллическую решетку (излюбленная метафора лотмановского структурализма), но скорее запутанный клубок ниток» [7,с.256].

Б. М. Гаспаров считает, что «в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.» [6,с.30]. «Мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами» [6,с.30].

В соответствии с этим мы будем заниматься выделением и анализом парных компонентов; категории и понятия, с которыми мы будем работать: система персонажей, средства выразительности и их повторяющиеся проявления в тексте.

В основе сюжета повести «Осровитяне» обнаруживается противопоставление механически упорядоченного мира, провозглашенного в «Завете принудительного спасения» Викарием Дьюли, и естественного природного начала в человеке и в жизни. Противопоставление механического и природного образа жизни выражается прежде всего в системе персонажей и связанных с ними описаниях пространства, в соответствующих деталях и художественных средствах.

С одной стороны, в повести показана попытка Дьюли урегулировать жизнь до мельчайших деталей, он воплощает её в пределах собственной семьи и стремится распространить на весь город, на весь мир. С другой стороны изображается жизнь естественная, стихийная, оставляющая место природным проявлениям человека. На основе этого противопоставления предполагается возможным выделить две группы персонажей и степень причастности каждого из них к той или иной группе.

Рассмотрим эти группы: группа способных принять «Завет принудительного спасения» и группа тех, кто предпочитает естественный образ жизни. К группе с механическим образом жизни в первую очередь относятся жители Джесмонда, как основная масса последователей Дьюли, те самые *воскресные джентльмены* [8,с.16], *голубые и*

*розовые дамы* [8,с.19], Викарий Дьюли, мистер Мак-Интош, Леди Кембл. В группу тех, кто предпочитает естественный образ жизни, мы относим миссис Дьюли, Диди, О'Келли.

В то время как основная масса джесмондцев подчинилась «Завету принудительного спасения», в поведении отдельных лиц, в отдельных ситуациях намечаются явные отклонения. Примером может служить образ Кембла, он выделяется в группе следующих «Завету» в силу чрезвычайного, случившегося с ним происшествия, оказывается среди тех, кто о «Завете» Дьюли и знать не хочет. Рассмотрим подробнее обозначенных выше персонажей и возникающие в связи с ними мотивы.

Викарий Дьюли, «тот самый Дьюли, гордость Джесмонда и автор книги «Завет Принудительного Спасения» выступает в роли диктатора и наблюдателя действующей по его расписанию системы. Он живет в такт, отсчитывая каждое событие, на протяжении всей повести, с именем мистер Дьюли более всего связано понятие «расписание», говорится о «стройной машине викария» о том, что он часто «поглядывал на часы».

Можно заметить основное противоречие, связанное с этим персонажем – неожиданная ситуация по спасению человека, попавшего в автомобильную катастрофу, случившуюся как раз около его дома, совершенно не вписывается в его расписание, составленным в соответствии с «Заветом Принудительного Спасения», священника раздражает необходимость участвовать в судьбе раненного.

Дьюли выступает проповедником не веры, а образа жизни, насаждает его другим, пытается регламентировать жизнь, «он вел беловоротничковую армию ко спасению математически верным путем» [8,с.30], «не упускал случая внедрить в сознание Джесмонда свой "Завет"» [8,с.58]. «Слово «vicarius» латинского происхождения и обозначает «наместник»; в протестантской церкви это заместитель епископа, «епископ без епархии» [2,с.16]. Многократное упоминание треугольника, по отношению к этому персонажу – «треугольно поднял брови» может трактоваться как символ создателя, в системе Пифагора буква «дельта», из-за ее треугольной формы, считается символом создания космоса [9,с.231].

Не предусмотренное в расписании случившееся около его дома событие, выбивает его из обычного распорядка: он вдруг почувствовал, что его естественная, мужская сущность вырывается в момент, который не укладывается в его расписание – «Вот немедленно же, сейчас же, нарушить одно из расписаний - немедленно же видеть и осязать миссис Дьюли» [8,с.10]. Принципы, которые Дьюли пытается

навязать всем жителям Джесмонда, он реализует в своей семье, но не может до конца обуздать свое собственное природное начало.

Мотивы неприязни викария к природным, стихийным явлениям можно считать константными в характеристике: «мистер Дьюли морщился от слишком светлого солнца, от nepозволительного галдежа воробьев» [8,с.6], «сны никак было не подвести под расписание, викарий очень боялся снов» [8,с.79]. Неприятие и боязнь естественного проявления природы, нежелание осознать свою причастность к ней – основной мотив, связанный с этим персонажем.

Леди Кембл, ярая сторонница порядочного английского образа жизни из группы Дьюли, «старалась восстановить тот распорядок, который был при покойном сэре Гарольде. С утра затягивалась в корсет, к обеду выходила в вечернем платье» [8,с.34]. Ей чуждо все естественное, она живет и функционирует в соответствии с расписанием Дьюли, ее костлявое тело напоминает механическое изделие с двумя несложными функциями, и это неоднократно подчеркивается - «так выпирает каркас в старом, сломанном ветром, зонтике» [8,с.18], пишет о ней Замятин, «ключицы, и лопатки, и еще какие-то кости - весь каркас разломанного зонтика» [8,с.37]. И для нее характерно неприятие природы – «необузданное, некультурное солнце все так же оскалилось во весь рот, она спускала все жалюзи и водворяла в комнатах свет более умеренный и приличный» [8,с.33].

Чувства ее допускаются лишь в объеме, отведенном «Заветом принудительного спасения» - «из глаз выползли две разрешенные кодексом слезинки». Она напоминает тело мертвеца, и это неоднократно подчеркивается – «мумийные, страшные плечи» [8,с.18], «в своем мумийном декольте» [8,с.37].

Миссис Дьюли дальше от своего мужа викария Дьюли, чем миссис Кембл – в ней в какой-то момент пробуждается природное, естественное начало, обычно скрытое за преградой в виде пенсне, «пенсне было необходимым и, может быть, основным органом миссис Дьюли» [8,с.11]. Можно заметить, что очки – важная деталь, характеризующая мисс Дьюли, с ними соотносится семантика стекла как преграды, льда, холода они «из отличных стекол с холодным блеском хрусталя» [8,с.11].

Мотив холодного, неживого отношения к жизни возникает в моменты, когда миссис Дьюли в пенсне, но «пенсне было скорлупой, скорлупа свалилась – и около прищуренных глаз какие-то новые лучики, губы чуть раскрыты, вид – не то растерянный, не то блаженный» [8,с.11]. Причиной этому послужил Кембл, с появлением которого в доме, мисс Дьюли начинает чувствовать, меняется ее поведение

«щеки у миссис Дьюли горели» [8,с.8], «на щеках опять был румянец» [8,с.14], «сидела и дрожала в лихорадке» [8,с.71], возникает мотив жара, страсти, ее естественные чувства вырываются наружу. Этот мотив, постепенно развиваясь, усиливается в конце произведения – «она дышала коротко, часто» [8,с.80], «схватила викария за руки выше локтя, вцепилась в него изо всех сил» [8,с.81] «пенсне, в сбившейся набок шляпе - опять схватила за руку викария» [8,с.81], «закричала странным, неджесмондским голосом» [8,с.81]. Миссис Дьюли не подчиняется своему мужу, она полностью поглощена переполняющими ее чувствами, которые невозможно регламентировать.

Полной противоположностью викарию Дьюли является О'Келли, персонаж, воплощающий в себе стихийное начало, «рыжий джентльмен из публики наседавал на шофера, кричал и размахивал руками так, что казалось - у него было их, по крайней мере, четыре» [8,с.6]. Его образ жизни спонтанный, нелогичный, он не контролирует себя, не следит за своим внешним видом – «он был растрепан, пиджак в каком-то пуху, одна пуговица совершенно неподходяще расстегнута» [8,с.20]. О'Келли свободен в своих действиях и высказываниях, этим он раздражает тех, кто подчинен правилам Дьюли. «Я аккуратно опаздываю» [8,с.20]. Он создан другим, не просто рыжим, но еще и ирландцем, вне досягаемости викария, не посещая его церкви. Он пренебрежительно относится к нему, «он ввел в употребление глагол дьюлить и глаголом всякий раз огорчал викария» [8,с.20].

Его эмоции всегда яркие, несдержанные, «красный, с минуту молча наливался смехом, потом лопнул» [8,с.74], «смеялся» [8,с.43], «ухмылялся» [8,с.55]. С этим образом связан мотив искусителя, он подталкивает Кембла на несвойственные ему поступки, в тот момент когда его следовало остановить, О'Келли только «молча улыбался знающей улыбкой» [8,с.42].

Важную роль в произведении занимает образ Диди, он еще в большей степени воплощает естественно-природную составляющую и играет важную роль в системе персонажей, так как за счет нее меняется Кембл, именно из-за нее «руль был испорчен» [8,с.42]. Она ведет себя как ребенок, совершенно не сдерживает своих эмоций, «эта молодая особа всегда была смешлива: теперь она опиралась на тросточку и тряслась, тряслась от смеха, трясла подстриженными кудряшками» [8,с.31]. Кудряшки олицетворяют ее спонтанную натуру. Как и О'Келли она всегда ведет себя непринужденно, порой даже вызывая – «звонкий смех - все с ужасом обернулись» [8,с.31], «упала на ковер и захлебнулась смехом» [8,с.38].

Иностранное в доме викария тело Кембла после того, как его сбила машина в начале повести, остановило *машину* викария Дьюли. Важной деталью в этом эпизоде является автомобиль, столкновение механизма и человека принципиальная ситуация, намечающая основной мотив, связанный с Кемблом, Он сбит с пути. Образ Кембла в начале произведения олицетворяет собой твердость, неизменность, «тяжелый, квадратный подбородок» [8,с.8], «тяжело нагруженный грузовик - трактор на широчайших колесах» [8,с.12], «квадратные башмаки» [8,с.6], его образ постоянно соотносится с квадратом, который воплощает в себе нечто стойкое, неколебимое.

Но когда «прямой, негибнущийся, Кембл, как Будда, усаживался на ковер» [8,с.29] в компании с Диди, он менялся, он буквально ожидал «хотел, раскатывался все больше» [8,с.29], «у Кембла горели уши» [8,с.31]. «После бутылки романа, в театре чувствовалось Кемблу: он очень высокий - выше всех - и легкий» [8,с.26], находясь рядом с Диди и О'Келли он терял контроль над собой – «руль был испорчен, гудело, несло через что попало» [8,с.42]. Мотив потери контроля неоднократно повторяется и усиливается к концу произведения – «Кембл уже громыхал обратно, не разбирая дороги, с грохотом промчался мимо викария куда-то вниз, как огромный взбесившийся грузовик без руля» [8,с.72]. Влюбленный в Диди, обманутый Кембл решает отомстить О'Келли, это убийство может служить отчасти метафорой убийства всего естественного в себе, и в то же время максимальным проявлением его стихийного мужского начала.

Проведенный анализ позволяет думать, что в качестве системообразующих компонентов поэтики можно рассматривать систему персонажей и средства выразительности, использованные для их описания, которые в свою очередь выполняют функцию мотивов. Мы условно разделили систему персонажей на две группы, провели анализ и показали степень причастности к этим группам отдельно взятых персонажей.

### *Литература*

---

1. Воронский А. Литературные типы. М., 1927. 102 с.
2. Воробьева Л.В. Лондонский текст в повести Е. Замятина «Островитяне». // Вестник ТГУ № 308, 2008. с. 15-18.
3. Поэтика заглавий в прозе Е.И. Замятина: название - текст метатекст / Н.В.Губина // Мир науки, культуры, образования : Научный журнал. - 2007. - №4 с. 97-104
4. Попова И.М. Антиномия свободы личности в «Островитянах» и «Мы» Е. Замятина и в «Записках из подполья» Ф. Достоевского. Вестник ТГУ, выпуск 3-4, 1996. с. 59-64.

5. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: АО Издательская группа Прогресс, 1996. 344 с
6. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX в. М: Наука, 1993. 304 с.
7. Руднев, В. Мотивный анализ // Руднев, В. Энциклопедический словарь культуры XX в. М: Аграф, 2001. 608 с.
8. Замятин Е.И. Островитяне. // Избранные произведения в двух томах. Том первый. М.: Художественная литература, 1990. 82 с.
9. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Джеймс Холл. Пер. с англ. - М.: Крон-пресс, 1996.— 656 с.

## **ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В СБОРНИКЕ НИКОЛАЯ ОЦУПА «ГРАД»**

*Е.А. Сафонова*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: д.ф.н., проф. М.А. Хатямова*

Николай Оцуп до конца своей жизни признавал, что своему становлению как поэту обязан петербургской школе поэзии и третьему «Цеху поэтов», в который в 1920 году его пригласил Николай Гумилёв. В 1921 году в издательстве «Цеха поэтов» вышел первый сборник Оцупа «Град», принёсший известность.

В отличие от поэтов московской школы, «специализировавшейся на изобретении во что бы то ни стало» [1, с. 1], на протяжении всего творческого пути Оцуп сознательно ориентировался на традицию.

Поэт стремился к совершенству слова, точности рифм и смысла, чёткости и регулярному стиху, характерных для эстетики акмеизма, однако в первой книге Оцуп выходит за рамки школы.

При составлении сборника автор не руководствовался акмеистической строгостью и хронологической последовательностью. Читателю открывается пёстрая смесь стихотворений, охватывающих период 1918 – 1921 годов, иногда не датированных и расположенных, на первый взгляд, бессистемно, отражая хаос, царящий в душе поэта.

Как отмечали критики, тревожный «Град» – это кипящий буйными страстями город [2, с. 8], ему противопоставляется «Деревня» [2, с. 46], в которой лирический герой забывает о смятении, страхе и потрясении от произошедшей катастрофы (Первой мировой войны). Впрочем, в первом стихотворении «град» означает осадки.

Гремел сегодня ночью гром,  
И прыгал град в потоке,  
И молния большим прыжком  
Качнула ствол глубокий [2, с. 27].

Кроме словарного значения града как круглых льдинок, представляющих собой дождевые капли, замёрзшие в воздухе, град имеет и метафорическое значение. Застывшая вода символизирует опасность и смерть [3, с. 3].

Слово «град» употребляется в книге только один раз, но в художественном тексте Оцупа наблюдается частотность употребления других водных образов с отрицательной негативной окраской. Буря [2, с. 2], бурное море [2, с. 31], терпкие волны [2, с. 35], льдина [2, с. 37], льдистый кров [2, с. 45], талый снег [2, с. 44], синяя дыра моря [2, с. 40], лёд под ногами [2, с. 37], вянущие болота [2, с. 34], туманы [2, с. 29] – мотив враждебной воды является одним из ведущих в сборнике поэта. Используя приём нанизывания, автор создаёт атмосферу холода и сырости, демонстрируя мрачность и обречённость мира.

С помощью семантической игры слов автор уже в названии книги соединяет различные пласты пространства: неистовствующую природу и городскую среду.

Реальные топографические объекты, упоминаемые в стихотворениях: Тучков Буян [2, с. 44], Летний сад [2, с. 30], Серпуховская улица [2, с. 31], Нева [2, с. 33], Охта [2, с. 43], перифраза: «Город с длинным шпилем золотым» [2, с. 33], подразумевающая здание Адмиралтейства, указывают на то, что град – родной город поэта, хотя Оцуп не называет его ни Петербург, ни Петроград. В сборнике «Град» не раскрывается урбанистическая тема, но Петербург является жизненным пространством лирического героя, на фоне города показана рефлексия героя, рост его самосознания.

Вслед за поэтами и писателями XX века, поэт творит Петербургский текст русской литературы [4, с. 259 – 367], пользуясь центонным принципом построения.

Оцуп вбирает лучшее, что было у предшественников, поэтому стихотворения поэта близки различным авторам вплоть до совпадений, скрытых заимствований и дистанционных повторов.

Следует обратить внимание на «знаковое» для Оцупа имя Иннокентия Анненского, с поэтическими открытиями которого акмеисты связывали возникновение в литературе нового характера лирического мышления [5, с. 13]. Ключевое стихотворение Оцупа «На дне» (1921) – аллюзия на произведение Анненского «Я на дне, я печальный обломок» (1909).

Стихотворение Иннокентия Анненского написано анапестом, а Николай Оцуп выбирает пятистопный ямб, часто используемый для описания драматических событий.



В первой строфе стихотворения Анненского лирический герой, являющийся двойником поэта, сравнивает себя с печальным обломком. «Последней ветвью классического древа российской словесности» [6, с. 280] называли Анненского современники. Герой Анненского тоже ощущает себя обломившимся куском прошлой эпохи, которому нет места в современном мире. «Тяжёлые стеклянные потёмки воды», затянувшие героя, отождествляются с преградой на пути к творческой свободе и символизируют воду забвения.

Стихотворение «На дне» [2, с. 2] Николая Оцуа начинается с междометия и вопросительного и восклицательного предложений, что задаёт определённый экспрессивно-эмоциональный фон:

О, если здесь такая непогода,  
Что ж на море, где ветер сам не свой?  
Сирена тонущего парохода,  
И стон дождя, и волн гортанный вой!

Выстраивая ассоциативную цепочку и перечисляя образы воды, описывающие непогоду, автор добивается эффекта нарастания тревоги. Бушующая природа символизирует душевное состояние лирического героя. Не случайно вода является подспудным мотивом опасности и исчезновения [3, с. 4]. Описание лирического героя появляется только во втором катрене:

И скользкое бревно обняв за шею,  
Глотая волн кипящее вино,  
Я не могу дышать, и цепенею,  
И, смытый, наконец иду на дно.

Обычно глагол «цепенеть» сочетается с существительными холод и страх, чувствуя их, лирический герой не находит силы для сопротивления стихии и уходит под воду.

У Анненского пространство трехмерно и состоит из неба, плит и подземной воды. Оцуа снимает эту антиномию, всё видимое предстаёт через проекцию низа.

Я двигаюсь, и я дышу не скоро,  
Как ёрш на суше раскрываю рот.  
Гигантский краб Казанского собора  
Меня в зелёной тине стережёт.

Упоминание Казанского собора ориентирует читателя в пространстве: под воду уходит целый город, вызывая в памяти парадигматические образы страшных наводнений в Петербурге.

В творчестве Оцуа нет антитезы Петербурга и Москвы, Петербурга и России, отсылка к эсхатологическому мифу указывает на то,

что подводный Петербург – воплощение всей страны и всего гибнущего мира.

Обилие глаголов в поэтическом тексте Оцуа сообщает о желательности действия лирического героя, но его движение, как и героя Анненского, затруднено. С помощью повтора акцентируется внимание на затруднённом дыхании, что характерно для жителей Петербурга: я не могу дышать, дышу не скоро, как ёрш на суше раскрываю рот.

Герой недвижим, предметно-вещный мир поэта, напротив, наполняется антропоморфными признаками: Казанский собор охотится, тритоны со стен собора плюются, колонны шевелятся. Инертный материал преобразуется.

Эпитеты «зелёная тина», «почерневшие стены», «мохнатые колонны» передают древность и метафизическую глубину образов.

Критики писали о тщательной и до предела точной работе Оцуа над словесным воплощением неожиданно-резкого образа «Гигантского краба Казанского собора» [2, с. 591]. Однако сравнение поэта перекликается с образом из стихотворения Осипа Мандельштама 1914 года, в котором «распластался храм Господень, как лёгкий крестовик-паук». В стихотворении Оцуа появляется антитеза, отсутствующая у Мандельштама, противопоставляются беззащитная и беспомощная рыбка и краб – герой и создание человека, ему враждебное.

В финале стихотворения тон меняется:

Но кто-то любит, и кому-то жалко,  
И кто-то помолился обо мне,  
Проходит в дождевом плаще русалка,  
Стихает буря – радуга на дне.

Выстроен синонимический ряд: любит, жалеет, помолился. Слова употреблены в прошедшем и настоящем времени, значит, опасность уже миновала. Троекратно повторяется неопределённое местоимение «кто-то», подчёркивая, что спасающий неизвестен, хотя упоминание романтического образа русалки, намекает на то, что это – женщина. Русалка здесь выступает в редкой для себя роли предвестницы спасения, воплощения покоя и тишины.

В последнем катрене стихотворения Анненского тоже присутствует аллегорический женский образ:

Если ж верить тем шёпотом бреда,  
Что томят мой постылый покой,  
Там тоскует по мне Андромеда  
С искалеченной белой рукой [7, с. 85].

Андромеда – многозначный образ, у Анненского она выступает и как персонаж любимой поэтом античной мифологии, и как созвездие северного полушария неба, считающимся запредельностью, и как статуя работы неизвестного скульптора XVIII в., с поврежденной и грубо реставрированной рукой, находящаяся в Царском Селе – возле бассейна с небольшим фонтаном.

Анненский, как и Оцуп, упоминает реальный объект, указывающий на конкретное место действия. Но если у Анненского скульптурная композиция тоскует о герое, как герой по утраченной культуре, то у Оцупа гигантское здание петербургской архитектуры уподобляется природе и представляет угрозу. Вторичная система – культура Петербурга выступает на правах первичной, принося хаос и разрушение.

В последней строфе Оцупа появляется антонимичная пара буря – радуга. Радуга – ветхозаветный образ, дарующий жизнь и надежду на то, что всемирная беда больше не повторится.

Радуга появляется не на небе, а на дне, связывая низ и верх, небо и землю. В поэтике Оцупа смываются многие существенные оппозиции, а мир воспринимается героем как универсум.

В стихотворении «Осень» [2, с. 43] Петербург тоже представляет единство ландшафта, истории, традиции.

Стихотворение написано верлибром для усиления описания тяжести Петербурга.

В первой части лирический герой передвигается по городу на трамвае и слышит фрагмент диалога домов. Здания Зингера и Вавельберга одушевлены: они ухают каменным басом, сверкают озёрами стекол, вздыхают. Им вторит фабрика: «Да, мы лучше гор сотворённых косолапым отцом Вселенной!» В ментальном сознании Оцупа все вещи и явления, независимо от того, какое место они занимают в мире, существуют, живут, бытийствуют.

Природа и культура тождественны и трудно различимы, предметы быта уподобляются игре природы. Стихотворение состоит из многочисленных сравнений: штукатурка домов метафорично сравнивается с песчаными дюнами, трамвайные билеты с листьями, кондуктор с деревом, птичий дискант со звоном трамвая, тяжкие дома–камни с горами, электричество с сеном, трамваи с голодными стадами.

Во второй части стихотворения интерьер комнаты героя описан как пейзаж: густолиственная сень обоев и шёлковая мурава дивана. Искусственная среда обретает новую жизнь.

Ключевыми для понимания мировосприятия автора являются в стихотворении слова ветра:

Для поэта. Бога и Неба  
Одинаковы и бессмертны  
Здания и снежные кряжи,  
Улицы и лёгкие реки,  
Листопад, отмена билетов,  
Нафталиновый снег и пороша! [2, с. 24]

Происходит эстетическое уравнивание быта и бытия, являющееся залогом единства мира. Словам Оцупа созвучны и другие поэты-акмеисты, говорящие о равноправии всех вещей и явлений.

Не всё ли в мире едино:

Волос и шерсть, перо, чешуя -

Глина жужжащая господина [8, с. 187]. (В. Нарбут)

Таким образом, следуя эстетике акмеизма, Оцуп пытается изобразить город как некую целостность, в которой всё взаимосвязано. Однако драматические события: отголоски Первой мировой войны, Февральская и Октябрьская революция, Гражданская война, разруха и голод ломают упорядоченный и гармоничный мир поэта. Историко-культурная ситуация ввергла бытие в хаос. Для того чтобы описать действительность, потребовались новые принципы оформления. Оцуп выходит за рамки школы, показывая Петербург, чётко ассоциирующийся с агрессивной водной стихией, напоминающей о конце света. Но, несмотря на эсхатологическую интерпретацию современности, автор надеется на спасение гибнущего мира.

### *Литература*

---

1. Невзглядова Е. Заметки о петербургской поэзии // Арион. 2004. № 3.
2. Оцуп Н.А. Океан времени: Стихотворения; Дневник в стихах; Статьи и воспоминания/Сост., вступ. ст. Л. Аллена; Коммент. Р. Тименчика. СПб.: Издательство «Logos»; Дюссельдорф: «Голубой всадник», 1993. 616 с.
3. Козицкая Е.А. Мифологема воды в творчестве А.Ахматовой // А. Ахматова, Н. Гумилёв и русская поэзия начала XX века: Сб. научн. тр. Тверь, 1995.
4. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифопоэтического. Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1998. 624 с.
5. Кихней Л.Г. Акмеизм: миропонимание и поэтика. М.: МАКС Пресс, 2001. 184 с.
6. Ульянов Н.И. Внуки Лескова // Критика русского зарубежья. Кн. 2. М., 2002.
7. Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
8. Нарбут В. Стихотворения. М., 1990.

# РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

## ВОСПРИЯТИЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ПОВЕСТИ Г.Я БАКЛАНОВА «ПЯДЬ ЗЕМЛИ»

А. Е. Абрамова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Е.А. Полева, к.ф.н., зав. кафедрой, доцент

Повесть «Пядь земли» (1959) Г.Я. Бакланова (1923 – 2009) принадлежит к такому течению советской литературы, как «лейтенантская проза», возникшему более десяти лет после окончания Великой отечественной войны, в период хрущёвской «оттепели» [1, с. 164]. Представители данного течения – фронтовики, бывшие лейтенантами в период войны, что дало названию течению.

Основным жанром «лейтенантской прозы» стала «фронтальная лирическая повесть» [1, с. 162]. Характерными чертами этого жанра являются:

- 1) использование повествования от первого лица (участника событий, как правило, молодого лейтенанта, чью судьбу резко изменила война, заставив не только отказаться от жизненных планов, но и быстро повзрослеть),
- 2) сюжет, в центре которого локальное боевое событие, непосредственно переживаемое героем-повествователем и дающее повод для глобальных рассуждений о войне и человеке в ситуации войны.

«Лейтенантская проза» автобиографична, так как отражает реальный авторский опыт; в ней через героя-повествователя передаётся мироощущение, близкое авторскому. Повествование от первого лица используется, чтобы воссоздать не официальное, а личное, частное, непосредственное *восприятие* войны и мира.

Исследователи «лейтенантской прозы» обратили внимание на вопросы долга и совести, становления личности в условиях войны, проблемы разобщения и сплочения людей [2], на тему времени и пространства на войне [3]. Но, несмотря на то, что «лейтенантская проза» представляет собой значимое явление в литературном процессе конца

1950 – начала 1960-х годов, нельзя говорить о её достаточной исследованности.

Творчество Г. Бакланова практически не изучено: имеющиеся (малочисленные) работы, включающие анализ его произведений, были написаны в советский период [4, 5]. Среди современных исследований можно назвать лишь параграф в учебнике по литературе XX века [1] и единичный случай анализа в диссертационном исследовании [6].

Мы в формулировке темы исследования идём от специфики повествования в «лейтенантской прозе», призванного передать *восприятие* участника и свидетеля военных событий. В данной работе нас интересует один из аспектов восприятия – категории времени и пространства.

Субъектом сознания и речи в повести «Пядь земли» является вчерашний школьник. Автор не случайно выбирает такого героя. Герой-повествователь Мотовилов в силу возраста представляет не сложившуюся, а становящуюся личность, и в повести показано его развитие не в обычных условиях, а в условиях и под влиянием войны [1, с. 166]. Обратимся к его восприятию времени и пространства на войне.

В сознании Мотовилова противопоставлены два пространства, два берега Днестра: занимающий оборонную позицию правый берег, защищающий свой тыл от немцев, и левый берег, куда стараются попасть те, кто не желает участвовать в бессмысленных, на их взгляд, боях и жертвовать собственной жизнью. Среди левобережцев и те, кому не приходится участвовать в прямых боевых операциях в связи с занимаемой должностью. В восприятии и оценке Мотовиловым двух берегов, а точнее людей, находящихся на них Бакланов использует семантику «правого» (правильного) и «левого» (обратного правильного). В ситуации войны находящиеся на левом берегу не могут понять логику войны, поэтому не столько помогают бойцам, сколько чинят препятствия, сами того не осознавая. Кроме этого, важна другая семантика берегов, связанная не только с пространственными, но и временными характеристиками. Правый берег связан со временем и пространством войны и смерти, левый для Мотовилова – дом, надежда вернуться туда живым.

Начало войны, 22 июня 1941 года, – это точка, в которой привычное течение жизни, время остановилось, стало иначе восприниматься: «В Кольцовском сквере каждый день выкладывали цветами на зеленой клумбе год, число и месяц. Потом пришли немцы, и время остановилось» [7, с. 76]. Теперь время стало измеряться не месяцами, не днями недели, не часами, а их наполненностью боями или ожиданием

этих боев. Мотовилов отмечает, что потеряло свое значение и время суток: люди стали спать – как получится, есть – как только будет что есть. И жить стали от боя до боя, потому что неизвестно, когда наступит твой черед.

Война оказывается долгой *пограничной* ситуацией, существованием на грани жизни и смерти. В этом положении человек невольно начинает задумываться о смысле своего существования, вспоминать прошлое и смотреть на него новым взглядом. Мотовилов – выражает сознание людей на правом берегу, находящихся на границе между своими и фашистами. Он отмечает, что с течением войны менялось отношение солдат к подвигу: приближение развязки войны обнажает жажду выжить, а не отдать жизнь за Родину: «Теперь уже все, даже немцы, знают, что скоро война кончится. <...> Наверное, поэтому в нас сильно желание выжить. В самые трудные месяцы сорок первого года, в окружении, за одно то, чтобы остановить немцев перед Москвой, каждый, не задумываясь, отдал бы жизнь. Но сейчас вся война позади, <...> и так обидно погибнуть в последние месяцы» [7, с. 21].

Таким образом, в поэтике повести актуализируется хронотоп границы. Граница двух миров: войны и тыла, настоящего и будущего – «передний край», где решается вопрос жизни и смерти. Но Мотовилов отмечает, что восприятия границы – субъективно, её устанавливает каждый сам для себя: «У этих ребят, обороняющих траншеи за Днестром, здесь – передовая. <...> А ведь для пехоты, сидящей на плацдарме, наш НП, расположенный метрах в ста позади них, – тыл» [7, с. 39]. Это наблюдение позволяет Мотовиллову сделать обобщение, выходящее за рамки локального времени (войны): «...на фронте у каждого свой передний край. И в жизни, наверное, тоже» [7, с. 39].

Именно на войне Мотовилов открывает для себя, что время субъективно воспринимается человеком, в зависимости от обстоятельств, возраста и т.д. Он вспоминает чувство длительности времени, переживаемое в детстве, когда хотелось скорее повзрослеть, и сравнивает с «длиннотами» времени на войне. Герой-повествователь открывает парадокс жизни человека: её отдельный миг может казаться бесконечным, сама же жизнь коротка: «Впереди у каждого из нас целая человеческая жизнь, из которой мы прожили по четырнадцать, пятнадцать лет. Как это много, если помнишь каждый прожитый день, если сорок пять минут урока за партой кажутся бесконечными, если давно мечтаешь стать взрослым, а время тянется так медленно!.. Я уже воюю третий год. Неужели и прежде годы были такие длинные?» [7, с. 42].

Сопоставляя свои ощущения времени на войне и в мирное время (в школе), Мотовилов иначе начинает воспринимать историю – не как

пустые рассказы, а наполненную событиями, долгую, трудную: «В школе за один урок мы успевали пройти несколько фараонов. <...> Государства возникали и рушились, и нам казалось, что время до нас бежало с удивительной быстротой и вот теперь только пошло своим нормальным ходом» [7, с. 42].

Война заставила по-новому взглянуть на окружающий мир, переоценить прошлое. Оно становится более ценным из-за осознания того, что много исчезло (изменено пространство, необратимо время): «После войны отстроят новый город, родятся в нем люди и вот таким будут знать и любить его с детства. Но тот город, в котором родились мы, бегали в школу, влюблялись впервые, – *того города уже нет*» (курсив мой – А.А.) [7, с. 76]. В связи с этим актуализируется хронотоп памяти, где исчезнувшее в реальности сохраняется. Мотовилов понимает, что не культура (фотографии), а только живая память способна противостоять исчезновению: «Он (город детства – А.А.) <...> *живет только в нашей памяти*. Не будет нас, не станет и его, даже если сохраняться фотографии. С холодной точностью воспроизводя вид зданий, они не передают то, что отзывается в каждом из нас, лишь только коснешься воспоминания» [7, с.77]. В этом и драматизм человеческой жизни, который война усугубляет, ускоряя процессы исчезновения, и закон существования, потому что «с каждым поколением навсегда уходит неповторимая жизнь. И с каждым новым поколением рождается новая» [7, с. 77].

Пространственно-временные рубежи войны и мира важны в повести, но, пожалуй, более значимым является понятие точки, локуса, которому противоположно всё, что вне его. Основное действие происходит на плацдарме, занимающем небольшой участок, общей площадью полтора квадратных километра. На его долю выпала оборонительная функция, цель – любыми путями выстоять, не дать немцам прорвать оборону. С одной стороны, задача отстоять плацдарм – локальная, незначительная в масштабе войны, да и исход войны уже ясен, очевидна победа советских войск. Но для находящихся на плацдарме задача победить фашистов – вопрос проигрыша или победы во всей войне, в схватке за Родину и собственную жизнь. Именно этот участок метафорически обозначен в заглавии как «пядь земли».

Пядь – «старинная мера длины, равная расстоянию между растянутыми большим и указательным пальцами» [8, с. 826]. На метафорическом уровне плацдарм имеет два значения: плацдарм как уменьшенный образ России, которая стоит на пути фашизма; плацдарм как человек, отдельная личность на войне, защищающая этот плацдарм, частичку своей Родины. Каждая пядь земли важна в этой войне, на



каждой пяди земли решается вопрос жизни и смерти: «Другому в трудный час покажется: «Господи, да за что мы их держим, эти полтора километра? По сто километров отдавали без боя, а тут всцепились зубами, метра отдать не хотим!..». А наш плацдарм в немецкой обороне как нож в тело. Куда он ни сунется – чувствует в себе этот нож. И рад бы выдернуть, и не может. И руки связаны. А попробуй без такого плацдарма с ходу форсировать Днестр и – в наступление. Знаешь, сколько дивизий положишь тут? Во скольких концах России заголосят по убитым мужьям, сыновьям?» [7, с. 106].

Таким образом, автор выстраивает и передаёт через восприятие и сознание героя-повествователя экзистенциальную концепцию времени и пространства: человек на войне оказывается в пограничной ситуации, когда решается вопрос жизни и смерти, происходит нравственный выбор человека и его самоопределение. Существование на войне – это существование в точке времени и пространства. Данное человеку бытие на войне резко сужается до локального отрезка времени (секунда, минута) и пространства (пядь земли). Осознание этого заставляет ценить каждый миг, потому что человеку дано только здесь и сейчас – потом и в другом месте может уже не быть.

### *Литература*

---

1. Лейдерман Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1959 – 1990е гг. Т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 162 – 181. (Учебник)
2. Дедков И. Лейтенант Мотовилов, его друзья и враги, или О судьбе и чести поколения // Дедков И. Живое лицо времени: Очерки прозы семидесятых – восьмидесятых. М., 1986. С.122 – 148.
3. Сенявская Е.С. Время и пространство на войне // Историческая психология и социология истории. 2010. №1. С. 5 – 17.
4. Томашевский Ю. Не только с фашизмом воюем // Бакланов Г.Я. Пядь земли. М.: Известия, 1978. С. 473 – 491.
5. Быков В. О правде войны и правде мира: заметки о прозе Г. Бакланова // Дружба народов. 1996. № 11.
6. Хасанова Г. Ф. Военная проза конца 1950-х – середины 1980-х годов в контексте литературных традиций. Автореферат ... к.ф.н. Брянск, 2009.
7. Бакланов. Пядь земли. М.: Известия, 1978. 496 с.
8. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Оникс 21 век; Мир и Образование, 2003. 1200 с.

## СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В РОМАНЕ А. КОРОЛЁВА «БЫТЬ БОСХОМ»

*И. Э. Аверина*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е.А. Полева, к.ф.н., зав. кафедрой, доцент*

Анатолий Васильевич Королев – писатель, журналист, драматург, доцент кафедры творчества литературного института им. Горького, автор произведений «Гений местности» (1990), «Голова Гоголя» (1992), «Эрон» (1994), «Человек-язык» (2000), «Змея в зеркале, которое спрятано на дне корзинки с гостинцами, что несет Красная Шапочка, бегущая через лес по волчьей тропе» (2002), «Быть Босхом» (2004) и т. д. За роман «Быть Босхом», являющийся предметом нашего исследования, А. Королев стал лауреатом премий «Академии современной русской словесности имени Аполлона Григорьева», «правительства Москвы», «журнала “Знамя”» [1].

Герой-повествователь романа «Быть Босхом» – молодой филолог, начинающий писатель Анатолий Королёв, в начале 1970-х годов направленный в дисциплинарный батальон Челябинска военным дознавателем. Сам герой-повествователь определяет это назначение как наказание, следствие его связи с диссидентским кружком. Но при этом переезд в Челябинск не становится переломным событием в жизни Королёва-персонажа, не ломает его лично и профессионально: на службе он продолжает работу над написанием романа «Корабль дураков» о художнике Босхе.

Благодаря включению в повествование романа «Быть Босхом» фрагментов произведения персонажа о Босхе<sup>1</sup> возникает многократно повторённый приём «текста в тексте», реализованный в повествовании по принципу матрёшки: Босх в своих картинах обращался к библейским сюжетам, А. Королёв (персонаж) – к личности и творчеству Босха, жившего на севере Европы во времена так называемого Северного Возрождения, сохранившего тесную связь с эпохой Средневековья. В свою очередь, фрагменты романа «Корабль дураков» ассоциативно перекликаются с обстоятельствами, в которых оказался герой в 1970-е годы в Советской России. Окантовывает весь роман временная рамка 2000-х годов, когда Королёв-герой создаёт автобиографическое повествование о своей службе, озаглавленное Королёвым-автором «Быть Босхом».

---

<sup>1</sup> Вставные фрагмента выделяются указанием на место действия «Хортогенбос» (город, где жил Босх).

Различные пространственно-временные пласты даны в композиции романа не в хронологической последовательности, а мозаично. Сложная организация хронотопа провоцирует искать концепцию автора в структуре, взаимосвязи множества хронотопов, представленных в произведении.

В отечественном литературоведении изучением художественного времени и пространства занимались В. Пропп, М. Бахтин, В. Топоров, Д. Лихачев и многие другие ученые.

Понятие и методологию исследования хронотопа обосновал М. М. Бахтин: «хронотоп» – «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»; «Хронотоп как формально-содержательная категория определяет и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [2, с. 234, 235]. Бахтин не только разграничивает реальное время и пространство и художественный хронотоп, хронотоп автора и читателя, героя и повествователя, но и особо отмечает взаимосвязь пространственно-временных отношений в произведении: «В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причём обычно один из них является объёмлющим, или доминантным» [2, с. 330].

Вслед за М.М. Бахтиным Д.С. Лихачев отмечает: «...время в художественном произведении – это не только и не столько календарные события, сколько соотношение событий» [3, с. 237]. Пространство, в понимании Д.С. Лихачева, «может обладать своеобразными «географическими» свойствами: быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке)» [4, с. 335]. Взаимодействие пространства и времени в художественном тексте происходит в движении [4, с. 337].

В романе Королёва не только образ центрального персонажа «существенно хронотопичен», но наблюдается обратная взаимосвязь, обусловленная тем, что персонаж является и субъектом речи (повествователем): возникновение множества, на первый взгляд, не связанных между собой пространственно-временных пластов в романе «Быть Босхом» вызвано спецификой сознания героя-филолога<sup>1</sup>, отстраняющегося от рефлексии современной ему реальности и убегающего в миры прошлого. Он решился написать «честный» биографический роман, но спустя много лет после произошедших событий.

---

<sup>1</sup> «Филолог» - автохарактеристика, многократно повторённая в повествовании Королёвым-персонажем.

На наш взгляд, ответ на вопрос, зачем в романе Королёв-автор помещает эпизоды, относящиеся к разным (географически и исторически) эпохам, позволит подойти к семантике названия, объяснить, что значит «быть Босхом».

Возникновение разных пространственно-временных пластов в анализируемом произведении обусловлено ассоциативными связями между событиями в современности и социальными явлениями времён жизни Босха, а также с сюжетами его живописи. Например, описание пыток, способов унижения личности, постоянно совершенствующихся в дисциплинарном батальоне, ассоциативно переключается в повествовании на эпизод о работе Босха над поиском живописных образов истязаний, пыток. Отметим, что во все полноте Королёв-персонаж не осознаёт эти ассоциации, выстраивающиеся в композиции романа «Быть Босхом» Королёвым-автором.

Фабульно скрепляет все пространственно-временные пласты хронотоп службы героя в дисциплинарном батальоне. Королев попадает на Урал, в небольшой поселок Бишкиль, где располагается «зона» для солдат-штрафников. С первых же строк описания места действия можно выявить топос «тюрьмы»: «...впереди ворота с колючей проволокой. Караульные вышки по углам судьбы. Автоматчики в будках. Лай овчарок. Зона!» [5, с. 4]. М. Бахтин отмечает, что топосы «пленения» «предполагают ограждение изоляцию героя, препятствующие дальнейшему пространственному движению к цели». Но герой, попадая в замкнутое пространство армии, не ощущает остановки на пути к достижению цели, он продолжает писать роман о Босхе и не воспринимает нахождение в «зоне» как жизненную катастрофу.

Место героя в этом пространстве неоднозначно. Призванный служить на стороне закона, он, по сути, не раскрывает ни одного преступления; вялая попытка разоблачить начальника гауптвахты старшину Стонаса за травлю заключенных хлоркой ни к чему не приводит, и только по чистой случайности оперативная проверка военной прокуратуры выявляет этот факт и задерживает Стонаса. Герой, позиционирующий себя как диссидент, сталкиваясь с беззаконием, никак не пытается этому противостоять. Бездействие отчасти связано с пониманием, что человеку в одиночку не справиться с системой, само существование которой, по мнению героя, абсурдно и бессмысленно: «Родить мышь – вот лозунг политической партии эпохи Брежневского застоя. Сначала раздуть щеки, засучить рукава... завести сотни дел... а потом выпустить пар в свисток, слить воду из радиатора, дать задний ход» [5, с. 309]. Поэтому на первый план выходит не борьба с системой, а уход от реальной действительности в написание романа,

который, однако, обращен к исторической эпохе, ассоциативно связанной с современностью. Фрагменты «жизнеописания» перекликаются с событиями 1970-х годов в Бишкеле, неся в себе, дополнительную метафорическую нагрузку: Хортогенбос (город, где жил Босх) – зеркало в котором отразился Бишкеиль.

И. Босх – художник Северного Возрождения, изобразивший библейские сюжеты в собственном, фантазмагорическом представлении. Королев-повествователь, ссылаясь на якобы биографа Босха монаха Доминика Лампсония<sup>1</sup>, утверждает, что художник «побывал в аду», иначе невозможно объяснить, как смог он так ярко изобразить торжество греха.

Отталкиваясь от утверждения биографа Босха, живописуя опыт своего персонажа Королёва, Анатолий Королев-автор доказывает, что образы ада, уродливой сущности человеческой природы после грехопадения художник черпает из реальности: Босх находит людей на улицах, среди нищих, коллекционирует пытки, увечья, болезни. Все это оказывается на полотнах мастера и принимает гипертрофированный, мистический, гротескный вид. Цель художника не исправить мир, а констатировать его уродство. Такую же позицию занимает и Анатолий Королев-повествователь, автор романа «Корабль дураков». «Диссидент», оказываясь в месте, где ежедневное насилие над личностью становится нормой, не вмешивается в привычный ход вещей, а занимает позицию наблюдателя.

Но существенен тот факт, что роман о Босхе Королёв-повествователь начал писать до того, как оказался в штрафном батальоне. Это означает, что не зона, а советская реальность по ту сторону проволоки толкнула «филолога» к ассоциациям с Босхом и его сюжетами торжества греха, уродства, духовной девиации.

Ассоциативные связи между всеми хронотопами в романе позволяют говорить об условности их выделения, об отсутствии иерархии между ними, об их семантической тождественности, однородности: вся история человечества обусловлена актом грехопадения и торжеством духовной убогости в человеке. Художник не поднимается над грехом (он сам может поддаваться соблазну – см. сцену с «гермафродитой»), не претендует на исправление человеческой природы, не становится пророком будущего апокалипсиса. Быть Босхом – значит быть способным видеть весь масштаб греховности человечества и уметь передавать своё знание в образах искусства.

---

<sup>1</sup> Доминик Лампсоний – реальное историческое лицо, благодаря которому сохранились сведения о многих художниках средневековья.

1. Королев А. В. Биография // Сайт Анатолия Королёва. [Электронный ресурс]. URL: [http://anatoliy-korolev.ru/?page\\_id=24](http://anatoliy-korolev.ru/?page_id=24) (дата обращения: 20.04.12).
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234 – 407.
3. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени //Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 209 – 250.
4. Лихачев Д. С. Поэтика художественного пространства //Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 335 – 351.
5. Королев А. В. Быть Босхом. М.: Гелеос, 2006.

### ОБРАЗ СЕМЬИ В ПОВЕСТИ Э. УСПЕНСКОГО «ДЯДЯ ФЁДОР, ПЁС И КОТ»

*Д. Гераймович*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е.А. Полева, к.ф.н., зав. кафедрой, доцент*

Эдуард Николаевич Успенский начал свою деятельность в области детской литературы во второй половине 1960-х годов. Проза о Простоквашино занимает значимое место в творчестве писателя. На это указывает многократное обращение писателя к персонажам, созданным в 1968 (напечатанным в 1973) году [1, с. 447]: на основе рассказов написаны многочисленные драматургические версии истории о дяде Фёдоре, коте и псе; в 1994 году возникло продолжение повести «Тётя дяди Фёдора, или Побег из Простоквашино», позднее были написаны ещё две книги – «Новые порядки в Простоквашино», «Дядя Фёдор идёт в школу, или Нэнси из Интернета в Простоквашино».

Необходимо сказать, что творчество писателя практически не исследовано. Сведения о жизни и творчестве Успенского очень кратко представлены в учебниках по детской литературе, в единичных работах, в которых, скорее, высказаны личные впечатления критиков о прозе писателя. Критик В. Бондаренко обращает внимание на тему семьи в прозе о Простоквашино: «Ушло время многодетных семей, когда проблемы детского одиночества не существовало. Сейчас два ребенка – это редкость, как правило, один. А родители на работе, у них свой сложный быт. И нет братика или сестренки. Тут поневоле в Простоквашино сбежишь» [2].

В повести «Дядя Фёдор, кот и пёс» изображена семья из трёх человек: мамы, папы, сына. Как и свойственно детской литературе в це-

лом, Успенский ставит в центр личность ребёнка. Сын Дядя Фёдор включён в общение не столько с родителями, сколько с животными (котом, псом и др.). Причём, сын и животные, имеют имена собственные (дядя Фёдор, кот Матроскин, пёс Шарик), а родители в первой книге не именованы. Это означает, что автор видит в ребёнке личностное, родители же в рассказах представлены как функции.

Для Успенского значим историко-социальный контекст жизни семьи. На это указывают тенденции развития образов его прозы о Простоквашино от конца 1960-х годов, когда они только создавались, к 2000-м годам. В исследуемой повести Успенский воссоздаёт типичную советскую семью конца 60 – 70-х годов XX века, отражая распределение ролей в семье, ценности мамы, папы, сына, поведение родителей. Образы и поведение членов семьи, как и контекст их жизни, будут меняться в книгах, продолжающих историю этой семьи, что ясно уже из названий главок («Коробка с долларами», «Как в Простоквашино со средствами массовой информации боролись», «Как Матроскин Шарика рыночной экономике обучал» и др.).

В аспекте нашей темы важно проследить, меняются ли в повести «Дядя Фёдор, пёс и кот» семейные отношения в городе и деревне, так как художественное пространство повести чётко разделено на городское (квартира семьи дяди Фёдора) и деревенское (Простоквашино).

В начале повести Успенский использует типичную ситуацию: ребёнок приносит домой животное (кота), на что родители реагируют по-разному: отец согласен оставить его в квартире, а мама категорически против домашних животных. Мнение ребёнка не значимо для матери, перед выбором она ставит отца: я или он (кот). Выбор отца, не отстаивающего ни свою позицию, ни позицию сына, очевиден «я тебя выбираю», поэтому в знак протеста сын, Дядя Фёдор уходит из дома, добирается до деревни Простоквашино и обосновывается в ней с котом и псом.

В реакциях родителей на непредвиденные для них ситуации (возникновение в доме животного, исчезновение ребёнка) проявляются стереотипные черты «советских» родителей. Главной принимающей решение в доме является не отец, а мать. Она привыкла командовать и в исчезновении сына обвиняет мужа. Отец более спокоен, терпим, без истерики принимает выбор сына в пользу кота, а не родителей: «Этот ты виноват, – говорила мама. – Все ему разрешаешь, он и избаловался». «Просто он зверей любит, – объяснял папа. – Вот и ушел с котом» [3].

Нельзя говорить об открытой критике Успенским сложившейся в советское время модели семьи, но она, с его точки зрения требует ис-

правления. Особенно остро в изменении, вероятно, нуждалась советская мама, ставящая на первое место не семью, а карьеру, не интересы сына, а комфорт, удобство. Она извлекла неверный урок из исчезновения сына:

«– Я теперь многое поняла. Если дядя Федор найдется, я для него няню заведу. Чтобы ни на шаг от него не отходила. Он тогда никуда не убежит.

– И ни капельки ты не права, – говорит папа. – Он же мальчик. Ему нужны приятели, чердаки, шалаши разные. А ты из него барышню кисельную делаешь» [3].

Пространством, в котором меняются ценности членов семьи, становится деревня Простоквашино.

Поставив родителям ультиматум и уйдя в деревню, дядя Федор доказывает свою независимость (на его самостоятельность указывает и его именование *Дядя Фёдор*). Успенский противопоставляет деревенскую жизнь мальчика городской. В городе ребёнок лишён общения с кем-либо, кроме родителей, у него нет братьев и сестёр, его жизнь не самостоятельна, должна подчиняться родительским правилам. В деревне же он остаётся за старшего, организует свой круг общения, сам решает сложившиеся трудности (например, ищет клад, чтобы купить корову).

Придя в деревню, он ориентируется на сложившиеся у него в городе ценности. И главной из них является телевизор. Подыскивая дом в деревне, он отвечает коту и псу: «Не о том вы оба думаете. Надо, чтобы в доме телевизор был обязательно» [3]. Но в деревне его ценностные ориентации меняются. Если город связан с праздностью, то деревня – с трудовой деятельностью (уборка дома, посадка огорода и т.п.).

Отдельного внимания требуют образы кота Матроскина и пса Шарика. С одной стороны, их можно рассматривать в роли детей, а Дядя Фёдор, принимающий решения, занимает место взрослого. С другой стороны, Матроскин и Шарик выполняют типичные для традиционной семьи функции: Шарик, как мужчина, отец, занят охотой, рыбалкой (хотя здесь больше авторской иронии – пёс занят *фотоохотой*), Матроскин же выполняет все женские функции, связан с образом семейного очага. При выборе дома коту важнее всего большая печь («в полдома»), его основной девиз – «всё в дом», он нацелен на обеспечение семьи едой: заводит корову, печёт пироги и так далее.

Переезжая в деревню, Дядя Фёдор вынудил и родителей приехать туда (они приезжают, когда сын заболел). В Простоквашино чудесным образом происходит изменение в сознании мамы, она понимает,



что была не права (21 гл.), и видит в животных, соотносящихся, как мы сказали выше, с образами патриархальной семьи, пример для подражания:

« – Это я во всем виновата. Зря я вас прогнала. Жили бы вы у нас, и дядя Федор никуда бы не ушел. И в доме бы порядок был. И папа у вас поучиться бы мог.

Кот стесняется:

– Подумаешь, пироги! Я еще вышивать умею и на машинке шить» [3].

Мама дяди Федора, поменяла мнение о животных, а папа утвердил свою точку зрения. Родители забрали дядю Федора в город, но под влиянием Простоквашино начало меняться их отношение к сыну.

Таким образом, в своей повести для детей, используя юмор и иронию, Успенский поднимает серьезные вопросы взаимоотношения детей и родителей и указывает на особенности типичной советской семьи, требующие, с точки зрения автора, исправления.

### *Литература*

---

1. Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: учебник. 2-е изд., испр. М.: Издательский центр «Академия», 2002. 472 с.
2. Бондарко В.Г. Случай Успенского // Наша улица. 2001. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://kuvaldn-nu.narod.ru/Bondarenko.htm> (дата обращения: 14.03.2012)
3. Успенский Э.Н. Дядя Фёдор, пёс и кот. М.: РИО Самовар, 1995. 125 с.

## **СКАЗОВОЕ И СКАЗОЧНОЕ В ПЬЕСЕ Л. ФИЛАТОВА «ПРО ФЕДОТА-СТРЕЛЬЦА, УДАЛОГО МОЛОДЦА»**

*К.В. Измestьева*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: В.Е. Головчинер, д.ф.н., профессор*

Драматургия конца прошлого века представляется сложным, далеко не до конца понятным явлением. Времени для ее осмысления прошло слишком мало. Изучается творчество далеко не всех драматургов, писавших и оставивших свой след в театре и драме того периода.

Основным материалом литературоведения, обращенного к драматургии интересующего нас периода, является, в основном творчество авторов, ставших уже «классиками» отечественной драмы: А. Арбузова, А. Вампилова, А. Володина, В. Розова, реже - Н. Садур, Н. Коляды (отметим работы М.И. Громовой, И. Васюшиной, О.В. Журчевой,

С.С. Имихеловой, В.Т. Кондратенко, О. Кучкиной, Т.В. Ланиной, В. Пилат, Н.Л. Лейдермана, А.Н. Шустова, Е.В. Старченко и др.).

Анализируя творчество вышеперечисленных драматургов, исследователи, как правило, стремятся к выявлению общих тенденций в русской драматургии 1980 – 1990-х годов. Например, задача диссертации С.Н. Моторина «Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80-90-х годов XX века» - определение художественных открытий «театра Вампилова» и их развитие в творчестве 16 драматургов, в 24 пьесах; автор во всех и обнаруживает принцип жанрового синтетизма, авторскую иронию, сочетание остросовременной направленности со стремлением к притчевому звучанию, а так же стремление к максимальному погружению в языковую стихию народной речи [1] – то есть, черты общие, по сути, унифицирующие разные произведения, разных авторов. Б.С. Бугров в статье «Дух творчества (Об отечественной драматургии конца века)» пишет о том, что драматургов конца XX века отличает филологичность пьес и поиск нового сценического языка [2, с. 21]. По мнению Е.В. Старченко, «анализ содержания пьес отечественных драматургов конца 1980-90 годов дает основание для вывода, что большинство произведений связаны между собой ... Речь в данном случае не идет о литературных группах драматургов, объединенных, например, одним методом (Театр.doc): имеются в виду произведения писателей, не входящих ни в какие группы. Эта общность... - следствие общей культурной, социальной, политической и нравственной действительности» [3].

Для нас, учитывая сказанное, важным представляется и то, что в пьесах большинства драматургов 80-90-х годов изображается реальность времени создания, в формах, сохраняющих пропорции этой реальности.

Материалом наших размышлений стало необычное на этом фоне произведение Леонида Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца». Сразу после публикации (1986) пьеса приобрела известность и очень широко ставилась – причем, не только в России. Популярной стала и телеверсия в исполнении – в чтении-игре самого автора (1988). Интерес к ней не угасает и сегодня, не смотря на то, что прошло более четверти века с момента ее издания. Так, в Томске 17.02.2012 г. состоялась успешная премьера спектакля по ней в областном театре куклы и актера «Скоморох» им. Р.Виндермана (режиссер-постановщик С.В. Столяров).

Но следов научного изучения творчества Л.Филатова и названной пьесы обнаружить не удалось.

Заметим, что в публикациях разных лет встречаются разные жанровые определения интересующего нас произведения: сказка для театра [4], сказ [5], а иногда вместо жанра дается указание «по мотивам русского фольклора» [6]. Это и определило предмет наших размышлений - сказовое и сказочное в пьесе Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца».

В качестве отправных приведем несколько определений интересующих нас категорий. В «Литературной энциклопедии» 1929-39 гг. «СКАЗ— специфическая по своей интонации и стилю форма изложения фольклорных произведений; отсюда под С. разумеют такой характер изложения в литературных произведениях, который воспроизводит речь произведений устной словесности» [7]. В «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) сказ определяется, как «особый тип повествования, ориентированный на современную живую, резко отличную от авторской, монологическую речь рассказчика, вышедшего из ... экзотической для читателя (бытовой национальной, народной) среды» [8, с. 382]. В этом же словаре дается еще одно определение термина сказ, с ним связывают «жанры устной прозы, повествующей о современности или недавнем прошлом. В отличие от легенды С. обычно не содержит фантастического, сказочного элемента» [8, с. 382]. Сказка, по определению автора соответствующей статьи ЛЭС, является одним «из основных жанров устного народно-поэтического творчества, эпическое, преимущественно прозаическое художественное произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел» [8, с. 383]. Помимо фольклорной сказки, существует и литературная. Литературная сказка – как и фольклорная, «ориентированное на вымысел произведение», но, в отличие от нее, «принадлежащее конкретному автору, не бытовавшее до публикации в устной форме и не имевшее вариантов» [9].

На основании вышесказанного и других проанализированных нами материалов, наметим принципиальные различия сказки и сказа, сказочника и сказителя. Сказ (и как жанр, и как форма повествования) предполагает наличие персонажа-рассказчика, который обладает самостоятельным индивидуальным словом-текстом. Причем оно стилизовано под речь человека другой по сравнению с автором культуры и повествует о недавнем прошлом или о современности, о тех как бы реальных ситуациях, в которых рассказчик зачастую принимал участие, или же свидетелем которых был. Отличительная черта сказки - ее установка на явный вымысел, и она рассказывает о давнем, вымышленном времени и событиях. Отметим, что сказочник (рассказчик сказок) может вносить в нее новые акценты, интонации, черты, эле-

менты, но при этом, сказка повествует о внеличном событии. Сказитель передает то, что слышал от кого-то, сам при этом являясь представителем другого, реального – не сказочного пространства.

В интересующем нас произведении Филатова одним из главных персонажей является Скоморох-потешник. Он первым обозначен в списке действующих лиц, его текстом начинается пьеса. Отметим, что начинается она, на первый взгляд, в духе традиционного сказочного зачина – без указания на конкретное время, с использованием устойчивых выражений-формул (общих мест фольклорной сказки): «жил на белом свете Федот-стрелец, удалой молодец», «Как-то раз дают ему приказ – чуть свет поутру явиться ко двору», «тут, как говорится, и сказке начало» [6, с. 135]. Думается, что «сказка» в последнем случае – указание не на чистый жанр, а, скорее, на начало действия: в этот момент становится явным, что все события будут происходить здесь и сейчас, разворачиваться на наших глазах – что является одним из основных характерных признаков драматического произведения, и в то же время – нарушением сказочных традиций (ведь в волшебной сказке, как указывалось, ранее, все события происходят в далеком *вневременном* времени: «жили-были», «однажды», «жил-поживал»; или в очень давнем прошлом: «в старые годы в стародавние, в красну весну, в теплые лета», «в те давние времена, когда мир божий наполнен был лешими, ведьмами, да русалками» [10]).

Нарушение сказочных традиций происходит и за счет иронии, явно выраженной в речи Потешника. Волшебная народная сказка по природе своей не содержит иронии, ее сказитель создает не свою, индивидуальную, личную оценку персонажей и событий, а воспроизводит эпически обобщенную, народную. Здесь же, Скоморох-потешник остроумно, иронично, весело, явно балагурия, характеризует действующих лиц: «Царь на вид сморчок, башка с кулачок, а злобности в ем – огромный объем» [6, с. 135]. Иронию можно понимать как черту, характерную для современного сказа.

Используя сказовые возможности и нарушая сказочные традиции, Филатов вводит реально-существующие географические названия, объекты. Если в сказке речь идет о: «некотором царстве, далеком государстве», «одной деревне» [10], то в рассматриваемом произведении говорится о конкретных странах: «один из Швеции, другой из Греции, третий с Гавай – и всем жрать подавай» [6, с. 135]. Интересным, на наш взгляд, кажется и то, что Потешник не обладает собственным «лицом» – внешними персональными чертами, но у читателя, тем не менее, есть возможность ощутить его яркую, индивидуальную речевую маску. Эту маску определяют также окказионализмы, про-

сторечия, необычные, как бы спонтанные метафоры, избыточность информации как прием: «Был Федот ни красавец, ни урод, ни румян, ни бледен, ни богат, ни беден, ни в парше, ни в парче, а так, вообще. Служба у Федота – рыбалка да охота. Царю – дичь да рыба, Федоту – спасибо. Гостей во дворце – как семян в огурце. Один из Швеции, другой из Греции, третий с Гавай – и всем жрать подавай! Одному – омаров, другому – кальмаров, третьему – сардин, а добытчик один!» [6, с. 135]. Речь Скомороха- потешника создается как имитация живого, устного монолога героя-повествователя, что так же можно отнести к сущностным сказовым элементам. Яркое, театрализованное сказовое повествование от его лица определяет сюжетно-композиционную основу пьесы и соседствует с внесказовыми - драматическими диалогами действующих лиц, прослаивает их.

Потешник как бы вводит читателей/слушателей в хорошо знакомый ему мир, не отделяя себя от изображаемой среды, он - в ней свой, ее часть. Он мыслит в той же речевой манере, что и представленные герои – использует те же лексемы, что и Федот, Царь, Царевна, Генерал, Баба Яга, например: «вообще», «жрать», «башка», «аль», «сурьезный», «рожа», «чаво», «энто» (Потешник: «верьте аль не верте...»; Нянька: «Постеснялся хоть посла б!.. Аль совсем башкой ослаб?...»; Потешник: «И есть для кручины сурьезные причины»; Царь: «Я с тобою не шуткую, Я сурьезно говорю!» и т.д.), – однако, позицию он выражает иную, что является чертой сказа.

Как сказочный сказитель, Потешник знакомит нас с удивительным миром «Расеи», с значимыми для её собирательного портрета персонажами, извещает о смене времени и места действия. Но выполняет эти сказочные функции сказовыми методами. Как посредник между героями и воспринимающим сознанием он прямо обращается не только к читателям, но и к зрителям: «верьте аль не верьте», «рядом – ты глянь-ка! – царевна да нянька», но и к героям: «пошлет на медведя – пойдешь на медведя, а куда деваться – надо, Федя!» [6].

Как видно из представленного материала, уже в первом тексте Потешника наблюдается своеобразный синтез сказового и сказочного.

Сказовое начало усиливается по мере того, как возрастает несправедливость царя, его желание «извести» Федота – при этом ирония героя-рассказчика предстает в градации не столько по отношению к власти, сколько по отношению к главному действующему лицу, к его покорности, бездействию, безволию. Так, при первом задании царя Федот «пришел...домой от горя немой. Сел в уголок, глядит в потолок, ясные очи слезой заволок. Маня есть кличет, а он шею бычит, ничаво не хочет, супится да хнычет»[6, с.147]. При втором - «у царя-

злодея – новая затея», а Федот «пришел...домой, сопли – бахромой! Сел перед лучиной в обнимку с кручиной... сидит, плачет – горюет, значит»[6, с. 152]. Ирония при изображении героя после третьего задания, достигает своего пика: очередное поручение царя «государственного значения» вызывает у Потешника восклицание-вопрос, который, скорее, обращен к Федоту – «Да когда же кончится это мучение!»[6, с. 157]. На что стрелец, удалой молодец «пришел... домой – жутче смерти самой! Бел, как мел, лицом занемел...будешь в печали, коли смерть за плечами» [6, с. 158]. Сказовая манера позволяет выявить позицию Потешника, его иронию («сопли бахромой», «плачет»), переходящую в негодование, вызванное нежеланием, неготовностью, неспособностью что-либо менять как Федота, так и всего *расейского народа*.

Последняя речь Потешника – в сильной позиции действия, в выражении авторского сознания, строится в соответствии с традиционным сказочным концом: «был и я на том пиру, ел зернистую икру. Пров ел плов, Филат ел салат. Устин ел галантин. А Федот-стрелец ел соленый огурец. А как съел он огурец – тут и сказке конец» [6, с. 182]. Однако и здесь проявляется элемент сказа – повествование заканчивается выражением самоиронии героя-повествователя: «а что сказка дурна – то рассказчика вина. Изловить бы дурака да отвесить тумака, ан нельзя никак – ведь рассказчик-то дурак! А у нас спокон веков нет суда на дураков»[6, с. 182].

Таким образом, речь Потешника обнаруживает компоненты и сказового и сказочного. Со сказовой манерой в традиционный сказочный сюжет истории стрельца вводится социальная проблематика, индивидуально-иронические возможности ее выражения, благодаря чему сказочные события позволяют показать общие, характерные, устойчивые для русского менталитета типы поведения (пьеса Л.Филатова имеет фольклорную основу – она создана по мотивам русской народной сказки «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» [10, с. 151-162]).

Следовательно, разные авторские версии жанрового определения рассмотренной «фантазии для театра» возникали не случайно, действительно, произведение своеобразно соединяет обе тенденции.

***Литература:***

1. Моторин С.Н. Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80-90-х годов XX века: дис. М., 2002.
2. Бугров Б.С. Дух творчества (Об отечественной драматургии конца века) // Русская словесность. - 2000. - №2.
3. Старченко Е.В. Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980-90-х годов, автореферат дис. 2005.//

- <http://www.dissercat.com/content/pesy-nv-kolyady-i-nn-sadur-v-kontekste-dramaturgii-1980-90-kh-godov>
4. Филатов Л. Про Федота-стрельца, удалого молодца. М.: изд-во АСТ, 2008.
  5. <http://www.goldbiblioteca.ru/audioknigi/audioknigi1kn/90.php>
  6. Филатов Л.А. И год как день: Поэзия и проза. – М.: Изд-во Эксмо, 2002. – С. 127-190.
  7. Яндекс. Словари «Лит. энциклопедия», 1929-1939// <http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%9B%D0%B8%D1%82.%20%D1%8D%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F/>
  8. Литературный энциклопедический словарь под общей ред. В.М. Коженикова и П.А. Николаева, М., «Советская энциклопедия», 1987. – С. 382-383.
  9. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов, 2005 // <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrд=%D1%CA%C0%C7%CA%C0%20%CB%C8%D2%C5%D0%C0%D2%D3%D0%CD%C0%DF&bukv=%D1&PH PSESSID=223efa91f69231c3d49798c5b8069e08>
  10. Народные русские сказки. Москва, художественная литература, 1991.

## **ГЕРОЙ-ФАНТАЗЁР В РАССКАЗЕ В. ШУКШИНА «МИЛЬ ПАРДОН, МАДАМ»**

*Ю. Ишутина*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е.А. Полева, к.ф.н., зав. кафедрой, доцент*

Существует несколько классификаций персонажей В. Шукшина. Практически все они включают такие типы героев, как «чудаки» и «чудики». Необходимо разграничивать эти два типа хотя бы потому, что отношение автора к ним существенно различается: к «чудикам» автор выражает уважение без иронии, а к чудаку – возникает ирония. Думается, в таком разграничении есть основания. Шукшинский «чудик» ближе к такому определению, как «чудной», то есть «странный, удивляющий необычностью», а «чудак» – «странный, со странностями человек» (курсив мой – Ю.И.) [1, с. 1162]. Казалось бы, понятия близкие, но характер странности в них различен.

Героя рассказа «Миль пардон, мадам» Броньку Пупкова мы относим к чудакам. Кроме того, Бронька подпадает под определения «маленький»<sup>1</sup>, «смешной человек». Его образ в рассказе обусловлен драматичным для героя и смешным для окружающих несопадением его реального облика и идеальной фантазии о себе<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Есть ряд работ, рассматривающих персонажей Шукшина в логике трансформации образа «маленького человека». См., например, [2].

<sup>2</sup> О проблеме идеального и реального в рассказах В. Шукшина см. [3].

Повествование в рассказе «Миль пардон, мадам» ведётся от третьего лица, автору важно показать героя со стороны, в восприятии окружающих. Но не менее важно Шукшину раскрыть психологию, внутренний мир смешного человека, поэтому Бронька является субъектом речи, рассказывает свою историю.

Оценка героя рассказа «Миль пардон, мадам» (1968) окружающими дана в самом начале повествования. Его личность вызывает улыбку, пренебрежительное отношение: «...А вот Бронька Пупков...он у нас мастак по этим делам. <...> – И как-то *странно улыбаются*» [4, с. 345]. Повествователь же даёт портрет Броньки, отмечая, с одной стороны, внутренний потенциал личности, которого никто не замечает, с другой, – его нелепую судьбу, его поведение, вызывающее иронию, насмешки, несерьёзное восприятие односельчанами. Герой рассказа Шукшина носит имя Бронислав (означающее «охраняющий славу»), но оно не соответствует его смешной фамилии – Пупков и совсем забывается, заменяется сокращённым «Бронька». Такое именование героя показывает отношение деревенских к нему.

Бронька – мастер своего дела («охотник был умный и удачливый»), в прошлом фронтовик. В его облике есть особенность, могущая указывать на героизм, – покалеченная кисть правой руки, но повествователь отмечает, что это последствие не подвига, а глупости: в зимнее время Бронька захотел пить и начал бить прикладом об лёд, предохранитель сорвался «и два пальца, что закрывали дуло, пропали» [4, с. 346].

Бронька живёт обыденной жизнью, почти ничем не выделяется среди сельских жителей. Отношение к нему как к смешному, ненормальному наблюдается только со стороны хорошо знающих его земляков и вызвано одной его особенностью, проявляемой в общении с приезжающими на охоту городскими (то есть чужаками, нездешними людьми).

Броньке в общении с городскими важен был вечер перед их отъездом в город, накануне расставания: «...он наступал, желанный, с утра сладко ныло под сердцем...» [4, с. 346]. Именно в этот вечер Бронька раскрывал слушателям как бы подлинную историю о себе и своём прошлом. Шукшин в деталях передаёт психологию маленького человека, желающего хотя бы в вымышленном мире почувствовать себя готовым спасти мир, доказать другим свою способность к подвигу.

В своём рассказе, который Бронька не просто рассказывает, а эмоционально переживает и каждый раз заново проживает как реальное событие, он обращается к своему военному прошлому, таинственно молчит про покалеченную руку и подводит слушателей к истории по-



кушения на Гитлера: «...Насчет покушения на Гитлера не слышали?» [4, с. 347]. «Городские» отвечали, что слышали, но Бронька уверял, что речь идёт о другом покушении, про которое никто не знает. В момент рассказа Бронька выдерживал паузы, накалял напряжение, нагнетал интерес. Он чувствовал себя центром внимания, он, простой мужик, открывал своё возможное значение в истории всего человечества: «...пройдет еще сто лет, и тогда много будет покрыто мраком...много героев остаются под сукном» [4, с. 348]. Проигнорировав вопрос о том, где было покушение, после затяжного молчания Бронька говорил о том, что это он стрелял в Гитлера. Он наслаждался удивлением, серьезно и грустно смотрел на недоверчивых.

Только после установления доверия он позволял себе выпить и в процессе рассказывания напивался. Этот нюанс значим, так как жена и односельчане воспринимают вымысел Броньки как повод напиться за счёт городских, повествователь же открывает другую причину лжи героя. Она связана с его представлениями об идеальном, которым он не соответствует. Она связана с его малостью и незначительностью, которые он желает преодолеть хотя бы в своей фантазии.

Рассказ Броньки проявляет, что несерьёзное отношение к нему сопровождало его и в прошлом: на вопрос генерала, почему же обладатель такого хорошего имени им не доволен, герой ответил, что во время переключки в строю сочетание его имени и фамилии вызывало смех.

Рассказ Броньки должен удостоверить то, что он человек не смешной, а трагической судьбы. Он передаёт якобы состоявшийся разговор в *тайном* штабе с *генералом*; его внимательно слушают старшие по званию, ему, санитару, доверяют сверхответственное задание, спасение мира от фашизма, разглядев в нём не смешного человека, а отличного стрелка, знающего немецкий язык, готового на самопожертвование ради Родины. Сам генерал говорит Броньке: «...Ждем тебя оттуда Героем Советского Союза» [4, с. 349].

Наиболее эмоционально Бронька описывает кульминационный момент: к нему подходит Гитлер, он испытывает страх промахнуться, гнев в адрес Гитлера, готовность стрелять «За кровь советских людей!». Но повествование о самой ответственной минуте встречи сопровождается речевым «ляпом», служащим самым откровенным авторским знаком того, что всё рассказанное Бронькой – вымысел: «Подходит один генерал, тянется к пакету: давай мол. Я ему вежливо ручкой – *миль пардон мадам, только фюреру*» (курсив мой – Ю.И.) [4, с. 351].

Потом Бронька очень резко и внезапно снижает интонацию и говорит о том, что выстрелил; он держит долгую паузу, поднимет голову и с трепетом и ужасом признаётся в самом сокровенном: он промахнулся. Повествователь обращает внимание на производимый Бронькой эффект: ему, если и не верят, то явно находятся под впечатлением, не способны возражать. Это впечатление городских связано с тем, что Бронька не актёрски играет, а по-настоящему переживает то, о чём говорит.

Если сравнить реакцию городских и местных, деревенских, становится понятно, почему Броньке был важен именно последний вечер. Приезжие увезут с собой яркое впечатление о Броньке, оставленное им, не будут над ним смеяться. В деревне же все обычно знали, когда снова будет рассказана история про «покушение», и поэтому заранее смеялись, представляя городским Броньку. Шукшин показывает, что окружающими фантазия Броньки расценивается как нечто преступное, ненормальное и требующее исправления (это показано в реакциях жены, председателя сельсовета). Бронька терпит насмешки, но не способен отказаться от своей фантазии. Своему смешному облику он противопоставил в своём вымысле облик героический. Переживание своей малости Бронька подменяет в своём сознании трагедией неисполненного долга.

Причинами побега героя от реальности в мир своей фантазии можно считать пренебрежительное отношение к нему «деревенских», его взаимоотношения с женой, не понимающей, подавляющей его. Но это не является, с точки зрения автора, чем-то оправдывающим героя. Шукшин не случайно сопоставляет поведение Броньки во время своего рассказа и на следующий день, когда он становился трезвым. Сам герой-фантазёр оценивает своё поведение как нечто мешающее жизни его семьи. Отправляя сына в магазин, Бронька говорил: «Никого там не слушай... Возьми бутылку и домой» [4, с. 352]. Наказ никого не слушать свидетельствует о том, что из-за чужачества отца страдал его сын. Храбрый в своей фантазии, Бронька трусил отвечать за своё поведение перед семьёй и односельчанами. Оправдываясь, он лишь бормотал: «Да ладно!.. Да брось ты! Ну?... Подумаешь!...» [4, с. 352], тогда как в своей фантазии Бронька проявляет невероятную находчивость, «за словом в карман не лез». Авторским знаком служит то, что в реальности герой-фантазёр не делает ничего для приближения своей личности к идеалу. Вместо саморазвития герой выбирает побег от себя реального при помощи алкоголя. В состоянии алкогольного опьянения Бронька становился гордым и смелым: «...засучивал рукава и

объявлял громко...», повторял фразу из своей фантазии «Миль пардон!» [4, с. 352].

Повторение фразы, на наш взгляд, многозначно. Во-первых, возможно, оно свидетельствует о том, что и реальность Бронька воспринимал как опасную и враждебную, во-вторых, вероятно, когда слушателей у Броньки не было, он прокручивал свою фантазию в сознании. И в-третьих, нужно учесть, что повторяет вслух Бронька просьбу о прощении, в чём выражается его неоднозначное отношение к собственному чудачеству (оно ему психологически необходимо, но он понимает, что его поведение не соответствует социальным нормам).

Шукшинская оценка персонажа-фантазёра неоднозначна. С одной стороны, автор с симпатией относится к герою, видит в нём потенциал, во-первых, к творчеству (Бронька не лгун, а фантазёр, способный заинтриговать свой фантазией слушателя), во-вторых, к искусству стрельбы («А стрелок он был правда редкий» [4, с. 352]). Но автор и иронизирует над персонажем, констатирует его отказ от саморазвития. Ирония проявляется в том, что даже в воображении Бронька оказался неспособен переломить судьбу, стать по-настоящему героем, ведь замысел спасения Родины он провалил даже в фантазии.

### *Литература*

---

1. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Оникс 21 век; Мир и Образование, 2003. 1200 с.
2. Филиппова С.И. Трансформация образа «маленького человека» в концепт «чудик» в прозе В.М. Шукшина // Провинциальная экзистенция. Барнаул, 1999. С. 82 – 84.
3. Спиридова И.А. Проблема идеального и реального человека в творчестве В. М. Шукшина // В.М. Шукшин: Жизнь и творчество. Барнаул, 1989. С. 42 – 44.
4. Шукшин, В. Собрание сочинений в трёх томах. Т. 2: Рассказы 1960-х годов. М.: Молодая гвардия, 1992. 560 с.

## **БЛИЗКОЕ/ДАЛЕКОЕ КАК СВОЕ И ЧУЖОЕ В ПЬЕСЕ «ОСТРОВ РИКОТУ» Н. МОШИНОЙ**

*Е.Г. Сумина*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: В.Е. Головчинер, д-р филол. наук, профессор*

Сегодня творчество молодого автора Наталии Мошиной известно многим театральным коллективам – репертуары российских, в том числе столичных, театров уже пополнились её пьесами «Пуля», «Тех-

ника дыхания в безвоздушном пространстве», «Жара», «Остров Рикоту». Всего драматургом написано 8 пьес, но её имя уже ставится в один ряд с именами Ивана Вырыпаева, Вячеслава и Михаила Дурненковых, Олега Богаева, Василия Сигарева, Николая Коляды, Елены Исаевой, Павла Пряжко, Вадима Леванова, других известных современных авторов, пишущих для театра, - Александра Архипова, Владимир Зуев, Анна Богачева, Ольга Погодина, представляющих то культурное явление, которое называют «новая драма».

Содержание понятия «новая драма» применительно к современному художественному процессу в науке пока еще в полной мере не утвердилось. New writing — устоявшийся в Европе термин, обозначающий современные формы экспериментов на материале актуальной реальности для театра, получил в русском языке своё оформление в знакомом понятии «новая драма».

На круглом столе «Теория и практика новой драмы», состоявшемся в марте 2011 года в рамках программы «Новая пьеса» фестиваля «Золотая маска», прозвучало следующее определение термина: «новая драма» - «театрально-драматургическое движение конца XX — начала XXI века, а также пьесы, производимые в рамках данного движения. Как движение «новая драма» отличается собственной групповой картиной мира, не признающей кумиров, авторитарное слово всегда подвергается сомнению, за ориентир принимается некое знание, чувствование реальности как объективного мерилла окружающей действительности; предметы и явления в этой картине мира выступают сами по себе и часто не рассматриваются как предметы, имеющие символическое значение» [2].

Пьесы «новой драмы» пишутся современниками о современниках, зачастую жестким, бескомпромиссным языком. Творчество Наталии Мошиной отчетливо вписывается в круг произведений этой «новой, новой драмы», как её иногда называют. Её письму присущ «мужской» стиль, тяга к четкой структурированности, логической сухости [3].

В пьесе «Остров Рикоту», написанной в 2007 году, она воспроизводит мир далекий, странный с точки зрения нормального большинства населения средней, столичной России, мир, в котором четко ощущается «своё» (освоенное, знакомое) и «чужое» (далекое, часто непонятное, если не враждебное).

«Остров Рикоту» начинается как обычная производственная пьеса: на остров, расположенный, как можно узнать из ремарки, «на Дальнем Востоке – таком дальнем, что «дальнее» просто не бывает», приезжает журналист из Москвы для того, чтобы написать очерк о его жизни, его обитателях. Для бойкого столичного журналиста Игоря Воеводина,

задача которого как можно быстрее справиться с производственной задачей, жители Рикоту - всего лишь материал для очередного репортажа, поездка на остров – ординарный, будничней эпизод работы, одна из многих командировок, которая со временем забудется.

Старожил острова Степанова (живет здесь «уже лет десять»), у которой Игорь берет интервью, бесхитростно рассказывает о том, как она попала на Рикоту, о подробностях быта рыбацкого поселка, нелегком труде обработчика морского зверя:

Степанова: -...Вон, руки видишь какие?

Игорь: Н-ну... красноватые..

Степанова: Тю! «Красноватые!» Ты с солью-ка повозись семь годков, посмотрим, какие у тебя «красноватые» будут [1].

Игорь в этом интервью вял, инертен, ему самому не важны подробности темы, не интересны здешние, чужие ему люди – он нацелен на то, чтобы скорее сделать дело, вернее, отделаться и уехать, как будто его здесь и не было.

Чем больше журналисту открывается остров и его обитатели - оторванные, изолированные от материка, живущие в аскетических условиях быта (жилье - «не хоромы, ясно дело», магазина нет – «приезжает раз в месяц баркас, типа автолавка»), тем всё более чужими становятся они Игорю – жителю столичного мегаполиса. Разговаривая со Степановой на одном языке, Игорь с трудом понимает её: московскому гостю не понятны местные слова, они звучат как чужие «шеллега», «шквара», «баткак»; бурный протест вызывает предложение отведать незнакомое блюдо - тюленьё мясо.

На вопрос еще одного островитянина Тимофеева, вторгшегося в живописный диалог журналиста со Степановой «кто таков?», она отвечает: «Корреспондент. Из Москвы типа». Одной фразой здесь подвергается сомнению реальность существования этой самой Москвы для жителей Рикоту. Как потом и других мест.

Постепенно кажущийся примитивным житейский быт островитян, чуждый московскому журналисту, оказывается все более непонятным и все более таинственным миром: он узнает, что погибшего мужа Степановой Кольку «прибрала» какая-то Водоросль, а с появлением нового персонажа пьесы - Ани – девушки с фантастически странно звучащей специальностью альголог, водоросли занимают все больше места в диалогах. Само слово начинает звучать для слуха Игоря (и читателей/слушателей, погружающихся в подробности местного быта) все более странно, связывается с несоответствующей среднестатистическому русскому сознанию, какой-то непонятной семантикой.

Режим существования московскому корреспонденту, сначала незаметно, а потом все более ощутимо задают общие для всех природные обстоятельства. Как везде, наступает вечер первого дня его пребывания на острове, приходит пора ужинать, и по законам гостеприимства, жители собираются вместе (не часто у них бывает новый человек), выставляют на общий стол своё, изготовленное в местных условиях угощение. Подкладывают журналисту на тарелку одно за другим диковинного, неожиданно нового вкуса блюда. Он изумляется с каждым съеденным кусочком все более, когда узнает, что напоминающие знакомые для него то грибочки, то варенье – они все изготовлены из водорослей. Именно водоросли оказываются главным угощением, которым островитяне потчуют гостя.

В начале застолья Игорь, чувствуя «себя королём вечеринки», в ответ на расспросы «шо ж там за Москва такая?», начинает с энтузиазмом говорить о городе, в котором живет: «Столица нашей Родины, город-герой Москва. Кремль, Красная площадь, Арбат, метро, все дела». Но рассказ не складывается, и островитяне подводят итог: «никакой Москвы нету, да и всё», «шутка – это Москва твоя». Не может Игорь рассказать и о России: «Ну, как «какая»? Большая, красивая... На севере Сибирь, там снег всегда и всё такое. На юге...ну, юг на юге, там тепло. Море... Ну, что ещё?... Россия и Россия, что тут ещё скажешь?».

Постепенно становится очевидным, что Москва, Россия не только географически далеки от Рикоту, но предстают в сознании жителей острова не просто далекими, глубоко чужими, но сомнительными в своем существовании. А маленький остров, который по утверждению Ани, им «принадлежит», - это и есть их дом, именно здесь островитяне нашли свою родину и специфическую семью.

На вопрос Игоря: «... Неужели на родину не хочется съездить?», один из персонажей пьесы – Антонов отвечает: «Ну, какая-то родина, так сказать? Поживешь тут – она и забывается, родина-то».

Главное для островитян то, что «Рикоту есть», здесь они живут, работают, Рикоту – реален, а все остальное не видимо и не известно.

Встретившись с людьми такой странной и сначала дикой, чужой для него позиции, столичный житель, журналист сначала почти возмущен, у него не находится слов объяснить то, что известно, принято среди людей его круга. Но он должен написать свой репортаж, сформулировать свои впечатления, и в том материале, что он записывает на диктофон в отведенном ему для ночлега месте, начинает звучать если не оправдание этого неожиданного для него мироощущения, то допущение возможности его существования: «Москвичей часто упре-

кают в том, что они не знают России, лежащей за пределами МКАД. Но на Рикоту мне впервые пришлось столкнуться с тем, что и Россия не знает Москвы. Более того - здешние жители уверяли меня, что Москвы не существует! Но, не веря в существование нашей столицы, они имеют столь же смутное представление и о России в целом. Эти люди живут на самом её краешке, и страна видится им абсолютно чужой, посторонней, как бы выдуманной. Она очень далеко от них, поэтому - есть ли она вообще? Или есть только этот остров, на котором нашли свою новую и единственную родину эти пятнадцать человек».

Наговаривая этот текст, Игорь еще не знает о том, что и ему придется «найти здесь свою новую родину».

Уже в сцене застолья появляются намеки на то, что судьба журналиста predetermined: принимая угощения Игорь, сначала с опаской, а потом с удовольствием поглощает приготовленные из водорослей (порфира, ламинария, алария) разносолы, тем самым все больше становясь своим для островитян. Вот уже звучат слова: «ай, наш человек», «это с непривычки, так сказать. Потом привыкните».

Количество странностей жизни на Рикоту драматург, наконец, переводит в качество, обнаруживает за бытийным пластом, архаическое мифическое сознание и поведение: показывает сцену, в которой женщины Рикоту поклоняются как своему богу, как сверхъестественной природной силе – великой матери моря Водоросли, – они просят задержать Игоря на Рикоту, молятся о возможности продолжении жизни на своём острове.

И утром, еще не зная о том, что во время разыгравшегося шторма разбило баркас – единственную возможность связи с землей, о том, что с острова нельзя выбраться, Игорь подсознательно принимает свою судьбу – он рассказывает Ане о своем сне: «Знаете, я так спал... Так странно, знаете... Такие сны... Что-то морское такое, необычное..... Знаете, это были водоросли. Всю ночь водоросли во сне видел» [1].

После известия о гибели баркаса, предостерегая Игоря от непродуманного решения – чинить старую лодку, чтобы уплыть с Рикоту, Аня, дает свою характеристику того мира, в котором жил прежде Игорь: «Весь этот ваш человеческий мир – одна большая выдуманная проблема. И вообще всё придуманное, ничего настоящего».

Как молитва звучат слова Ани о близком, своём мире, в них - её вера в настоящее и будущее острова:

«...Ведь здесь... здесь совершенно особенный мир. Рикоту – это всё, что у нас есть. Он... он настоящий, понимаете? И жизнь здесь тоже... Вы увидите, насколько она не похожа на ту вашу, выдуманную

жизнь. Весь этот придуманный мир, о котором вы нам рассказывали – про это, конечно, забавно послушать, посмеяться, но это не более чем сказка. Вы сами поймете... чуть позже. А вот то, что здесь – наш остров, наша жизнь, - это, может быть, единственная настоящая вещь. Это наша реальность, и ничего другого нам не надо, да и нет ничего другого» [1].

Все больше уводя читательское восприятие от бытовой жизни Рикоту, автор продолжает погружать нас в другую, полумистическую реальность - островитяне, узнав о гибели баркаса, уже не слышат Игоря, который все ещё лихорадочно ищет возможность вырваться с острова. Для них он уже *свой*, - «поживёт, пообвыкнется...», они благодарят великую мать Водоросль, уверены, что «будет жить Рикоту».

Откровенно простодушные и провинциальные островитяне, которые на протяжении всей пьесы атакуют главного героя вопросами («Просто никакой Москвы нету, да и всё», «Это что ж за Россия такая?»), застенчивая девушка Аня, которая может не только приготовить любое блюдо из водорослей, но и подчиняет себе стихию, оказываются сильнее, чем все жители огромной, но, по-видимому, виртуальной страны, потому что их единство не разорвешь, а у жителей больших мегаполисов, таких как Игорь порушены всякие связи. Они заставляют Игоря Воеводина ощутить вымороченность его прежней профессии, несостоятельность, неукорененность его московской жизни. В финале пьесы, Игорь, оставшийся на острове, чинит лодку, но не для того, чтобы покинуть остров, он хочет «вокруг Рикоту кататься» вместе с Аней и их ребенком, он связывает свое будущее с островом как пространством своей жизни..

### *Литература*

---

1. Мошина Н. «Остров Рикоту»
2. Круглый стол «Теория и практика новой драмы» в рамках программы «Новая пьеса» фестиваля «Золотая маска» 18 марта 2011 <http://rudocs.exdat.com/docs/index-45745.html>
3. Банасюкевич А. «Мы уже проиграли»: Наталья Мошина. «Жара». Театр «Практика» (Москва). Режиссер Владимир Агеев 23 ноября <http://ptj.spb.ru/blog/my-uzhe-proigrali/>



## ПРИТЧЕВОЕ НАЧАЛО В РОМАНЕ А. МАРИНИНОЙ «ФАНТОМ ПАМЯТИ»

*М. С. Харламова*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Чернявская Ю.О., к.ф.н., доцент*

Притча – один из древнейших литературных жанров. В связи с древностью и самобытностью, притча стала объектом множества исследовательских работ. Крупнейшими исследователями в этой области принято считать С.С. Аверинцева, В.И. Тюпу, Е.К. Ромодановскую, Е.А. Струкову, Л.И. Кушнареву.

Изначально, притча является жанром каноническим, субъектом ее выступает «рассказ о действительности, которая предстаёт в абстрагированном виде, без хронологических и территориальных примет, без конкретных имён действующих лиц; её предикат — аллегория, в которой содержится назидание религиозного характера» [1]. Таковы притчи Иисуса Христа о Сеятеле, о Блудном сыне, о Царствии Небесном и др. С развитием литературы происходила постепенная трансформация жанра; притча освобождается от религиозных мотивов, превращается в жанр авторский, где фантазия писателя становится определяющей, а идея более глубокой. В XIX-XX к жанру притчи активно обращались и русские, и зарубежные писатели. Это обусловлено стремлением к назидательности, поучению (в притчах XIX в. автор представлен как всеведающее, вездесущее, анализирующее и поучающее начало), позднее, в XX веке популярность жанра объяснялось желанием донести свою идею до широкой аудитории. В XX в. характерной чертой жанра становится «размывание притчевых границ, стремление отнести к притче любые условные формы - любое метафорическое, символическое и просто философски-обобщенное пересоздание действительности» [4, С. 7-12]. Следствием подобного расширенного понимания притчи становится возникновение новых понятий, таких как роман-притча, драма-притча, мифопритчевая проза.

Можно сформулировать следующее определение: притча – это универсальный фольклорный жанр, близкий к басне, афоризму, отличающийся тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка в иносказательной (аллегорической) форме; в ней нет обрисовки характеров, указаний на место и время действия, изображения явлений в развитии: её цель не изображение событий, а сообщение о них.

Субъект авторской притчи, по определению Л.И. Кушнаревой, — это «рассказ о вымышленной автором действительности, в котором действуют конкретные персонажи, проживающие в определённом месте, а предикат — назидание в аллегорической, иносказательной форме» [1]. Современная проза часто обращается к древнему жанру, хотя притча зачастую не вводится в повествование сама по себе, а определяющие черты жанра отсутствуют или могут быть размыты.

Объектом нашего исследования стал роман А. Марининой «Фантом памяти», где авторская притча вплетена в повествование о главном герое – преуспевающем писателе, чьи произведения переведены на 38 иностранных языков. Герой пользуется популярностью среди читателей, у него солидный счет в банке, любящие и заботливые родственники. Утратив в результате аварии память, герой испытывает страх, он боится встречи с близкими, боится возвращения в собственный дом и предпочитает оставаться на «нейтральной» территории комфортабельной больницы. Здесь, в окружении заботливого персонала герой пытается вспомнить утраченные два года собственной жизни и в процессе воспоминания, неожиданно для самого себя, начинает писать странное произведение, жанр которого он сам затрудняется определить. Так рождается текст притчи, переплетающийся с событиями основного романа.

Текст становится своеобразным проводником, ведущим героя к познанию самого себя – писателя Корина, заблудившегося в собственной жизни. Цитата из Данте подчеркивает условность происходящих в притче событий: «Земную жизнь пройдя до середины, я очутился в сумрачном лесу...» <...>. Я так долго шел по этому темному влажно шуршащему лесу, что невыносимым казалось повернуть назад, ... И кой же черт занес меня сюда? ... И что теперь?»[2,С.206]. Герой вспоминает, что до этого он жил в «очаровательном кукольно-сказочном поселке на берегу озера», он и не подозревал о существовании леса, о том, что где-то за лесом может существовать совершенно иной мир, населенный странными и загадочными людьми.

Сопоставления с текстом Данте продолжают – герой начинает рассуждать о том, что его возраст – 45 - означает середину жизни, зрелость, вслед за которой ожидает увядание и смерть. В густом лесу сомнений его встречает девочка, которая становится его проводником в иной мир – деревню. На первый взгляд, в самом факте существования лесной деревни нет ничего странного, настораживает, правда, тот факт, что о существовании этой деревни герой никогда не подозревал. Более того, он никогда о ней не слышал, не смотря на то, что деревня

оказывается вполне обустроенным, комфортабельным местом, которое посещает множество людей.

Деревня в лесу действительно становится символом инобытия, другой жизни – в нее невозможно попасть просто так, не случайно герой оказывается в ней благодаря наличию проводника – девочки. Лес оказывается границей, символизирующей переход из реального мира (комфортабельный поселок) к миру загробному (деревня в лесу), где искатель обретет смысл жизни.

Девочка приводит героя в дом к своей матери, прекрасной Анне. И сразу становится ясно, что Анна – не простая женщина. Автор стремится дать описание не столько ее внешности, сколько старается передать то впечатление, которое она производит на героя. Анна красива и холодна – эта холодность сквозит в ее голосе, который герой сравнивает со звуками виолончели и арфы (не живой, человеческий голос, а звук музыкальных инструментов), ее руки холодны как лед, холоден ее взгляд. Обстановка в доме тоже вызывает удивление – очень старая, древняя посуда, с полустертыми цветами, ни одной фотографии на стенах... Анна живет одна с четырьмя детьми, носящими странные имена – Буллит, Аксицент, Лакримоза, Эспера. Как выясняет герой, имена эти не настоящие, детские, вырастая дети получают другие – таковы правила в этой деревне.

Благодаря Анне герой узнает еще о нескольких странностях, принятых в этом удивительном мире – у нее никогда не было мужа («так не принято»), она совершенно не следит за своими детьми, («им никто не причинит вреда»), в эту деревню люди попадают случайно... Но самое главное заключается в том, что сближение с Анной грозит опасностью – мужчины, приблизившиеся к Анне, неизбежно умирают. Об этом героя предупреждают все, с кем он сталкивается в деревне. Анна – сама смерть. Об этом подспудно догадывается читатель, уловивший авторские намеки в деталях интерьера, треснувшей посуде (атрибуты погребально обряда), ощущения холода и отстраненности, которые исходят от влекущей красоты этой женщины. К выводу о том, кем на самом деле является Анна читателя подталкивают и удивительные имена детей, которые в тексте притчи даются без перевода (Буллит - Пуля, Аксицент - Несчастный случай, Эспера – Безнадежность, Лакримоза - Слезная).

С другой стороны дома живет полная противоположность прекрасной и холодной Анне – старая Мария. «Абсолютно высохшая, до песочной хрупкости. Белоснежные волосы делают морщинистое лицо еще более темным, почти коричневым. Ярко-красные брюки и сочно-зеленая блузка с вычурным бантом. Пальцы лежащих на подлокотни-

ках кресла рук унизаны кольцами и перстнями»[2, С.264]. Образ старухи с «белыми, как снег, волосами, длинным лицом, выпученными глазами, огромным ртом» традиционно в мифологии ассоциируется с матерью, прародительницей человечества [4, С. 342]. Мудрая старушка привлекает героя своей энергией, силой и интеллектом. «Ее пожатие оказалось неожиданно сильным, а руки – теплыми и вовсе не безжизненными» [2, С.265], (в то время как пальцы у Анны постоянно холодные, даже ледяные). И быт дома Марии приятно удивляет героя: дорогая антикварная мебель, картины, бронзовые светильники и пушистый ковер на полу [2, С.266]. Станным наивному герою кажется и то, что в одном доме живут «стесненная материально Анна с четырьмя детьми и невероятно богатая старуха»[2, С.266]. Если в присутствии Анны он чувствует внутреннюю неловкость, то с Марией, наоборот, свободно и легко, она оказывается даже привлекательнее молодой и красивой Анны.

Текст притчи пронизан диалогами, которые ведет наивный герой-искатель с мудрыми женщинами. Диалог построен таким образом, чтобы побудить интерес читателя к самостоятельному поиску ответа, так как все ответы звучат как скрытый шифр, загадка:

«-Здесь всегда много приезжих. –Почему? Здесь есть исторические достопримечательности? –Нет, ни одной. Но здесь свои особые порядки, и они создают особую атмосферу, в которую многие хотели бы окунуться»[2, С.222] Анна ничего не объясняет, просто удивляет героя, рассказывая о непривычных ему местных порядках, познакомиться с которыми он должен самостоятельно.

Беседы с Марией– беседы об устройстве мира, о смысле жизни, о познании жизни. Герой постепенно через цепь вопросов и логических умозаключений заново открывает для себя новые знания. Сначала говорит о жизни и смерти, о свободном выборе человека, при котором «душа может построить себя и укрепить»[2, С.289], о душе, ее бессмертии, то есть о тех вопросах, которые всегда являлись для человечества важнейшими – вопросы о смысле бытия, роли человека в этом мире, о дозволенности и запретах, о возможности выбора в той или иной ситуации.

Все беседы построены в форме диалога, точнее, по методу Сократа. Свои приёмы ведения диалога Сократ сравнивал с искусством повивальной бабки; его метод вопросов, предполагающих критическое отношение к догматическим утверждениям, получил название «сократовской иронии». Свои мысли Сократ не записывал, полагая, что это ослабляет память, а своих учеников приводил к истинному суждению

через диалог, где задавал общий вопрос, получив ответ, задавал следующий уточняющий вопрос и так далее до окончательного ответа.

Мария наводящими вопросами заставляет героя неотступно приближаться к истине, например: «А душа-то откуда появилась? Ну-ка, ответьте! – Не знаю. А откуда, в самом деле?<...> – Как у вас все просто<...>А сами подумать не хотите?<...> Вы хотя бы попробуйте порассуждать. <...> - Дайте мне только первую посылку,<...> подскажите, с чего начать рассуждения. – Начните, как принято у ученых, с двух противоположных гипотез<...>»[2, С.314-315]. Таким образом, герой при помощи логических рассуждений приходит к рациональному выводу, который никак не соотносится с его изначальными представлениями. Мы вместе с героем постигаем новое знание, герой задает свои «наивные» вопросы, как бы не понимая сути происходящего. Читатель оказывается в позиции ведомого – герой подсказывает варианты ответа, которые, однако, не дают исчерпывающего объяснения происходящему.

Остальные диалоги (с местными жителями, детьми, внутренние) также кажутся таинственными, потому что в них не дается окончательных ответов, все содержит скрытый подтекст, который герой понимает спустя некоторое время. Именно в подтексте, аллегории и проявляется притчевость диалогов. Все в тексте можно трактовать как притчу: диалоги, внутренние монологи героя, ситуации, в которые попадает герой.

Герой «реального» романа также приближается к истине, заводит новые знакомства, приобретает новый жизненный опыт – к этому его подталкивает собственный текст, заставляющий по-новому оценивать мир и людей, живущих в нем. Но если герой «реального» пласта стремится вспомнить собственное прошлое, то герой притчи познает «инобытие» - посещает в деревне цирк, где простые люди выступают в роли акробатов, и где зрители испытывают наслаждение, наблюдая за их игрой со смертью; бал, на котором Анна околдовывает своей неземной красотой очередную жертву, которая становится ее «женихом».

В реальном повествовательном пласте герой постепенно приближается к правде о себе самом, и, в конце концов, завеса забвения рушится, в то время как в притче герой обретает гармонию в общении с обеими женщинами - Марией и Анной. Прозрение одновременно постигает героя притчи и героя «реального» романа.

Постепенно, понимая устройство мира, которое предлагает ему Мария, герой понимает устройство деревни, которое поначалу кажется ему очень странным и непривычным, подлинную сущность Марии,

Анны и ее детей. Но для всего этого ему необходимо сначала научиться любить и благодарить Марию, что он и делает, день ото дня посещая старушку и беседуя с ней на вечные темы, подружиться с Анной. В конце концов, у него это получается. Во время обеда, впервые проведенного с обеими женщинами, герой отмечает, что они прекрасно дополняют и оттеняют друг друга. «Две женщины, сидящие со мной за одним столом, были для меня в тот момент самыми любимыми, самыми умными и самыми красивыми. Самыми дорогими существами на земле. Кажется, я впал в эйфорию» [3, С.190]. В этот момент герой сделал самое главное – сбалансировал свои отношения с Жизнью и Смертью, принял их обеих и полюбил.

Он возвращается в поселок ведомый Эсперой, и благодарит судьбу за то, что она дала ему именно этого проводника. Герой прозревает и понимает, что Мария – это Жизнь, Анна – это Смерть, а ее дети – это виды смертей: Лаки – самоубийство, Буллит – смерть от насилия, Акси – несчастный случай, Эспера – болезнь. Герой в последний раз возвращается в деревню, чтобы узнать у Марии, для чего нужна Смерть, если жизнь так прекрасна. И получает ответ – «Бог создал смерть единственно для того, чтобы люди научились любить и ценить жизнь. Только в сравнении со смертью вы постигаете красоту и очарование жизни» [3, С.316-317].

Притча является как бы разъяснением того, что происходит с героем в реальности. Реальность для нас и для самого Корина – загадка, которую следует разгадать, а притчевый план – ключ к разгадыванию. Герой романа сам для себя открывает суть жизни и смерти, понимает, что любая жизнь, как бы тяжела она ни была, всегда лучше смерти. Все в его руках. И сам он виноват в том, что оказался в тупике. Как окажется впоследствии, не случайно, а, скорее, сознательно герой утрачивает память, т.е. знание о своих последних годах жизни. Он осознает, что вся его прежняя жизнь – фантом, спектакль, в котором все «близкие» разыгрывают роли – заботливой матери, любящей жены и дочери, поскольку им, так же как и самому герою, важен не сам процесс жизни, а иллюзия, т.е. уютное и комфортное существование, не имеющее смысла и цели. Выйдя из «леса сомнений», герой обретает новое знание о смысле бытия. Теперь герой пытается выстроить свои отношения с миром заново. Финал романа остается открытым.

### *Литература*

---

1. Кушнарева Л.И. Канонические и авторские притчи [Электронный ресурс] / Л.И. Кушнарёва. – Режим доступа: [http://pritchi.ru/post\\_12021](http://pritchi.ru/post_12021)

2. Маринина А.Б. Фантом памяти: Роман в 2-х тт. Том 1-й. / А.Б. Маринина. – М.: Изд-во Эксмо, 2007. – 320 с.
3. Маринина А.Б. Фантом памяти: Роман в 2-х тт. Том 2-й. / А.Б. Маринина. – М.: Изд-во Эксмо, 2006. – 320 с.
4. Мелетинский Е.М. Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
5. Мельникова С.В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова: диссертация / С.В. Мельникова.- М., 2002.- 164 с.

# РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА И РУССКО-ЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

## В ЧУМИКОВ – ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ПЕРЕВОДЧИКОВ ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

*Е. А. Адам*

«Национальный исследовательский Томский  
политехнический университет»

Чеховская драматургия стала известна за рубежом, в том числе в Германии, уже при жизни писателя. «С особым интересом, – как отмечает Э.А. Полоцкая [1, с. 353], – за творчеством Чехова, в частности за его пьесами и успехом их на сцене Художественного театра, следили русские, жившие за границей». Переводчик Владимир Александрович Чумиков (Wladimir Czumikow) был именно таким «русским», проживающим то на родине, то за рубежом. Он стал не просто одним из первых переводчиков произведений Чехова на немецкий язык, но также инициатором издания его первого Собрания сочинений на немецком языке, выходявшего в 1901-1909 гг. Благодаря этому началу в 1902 г. впервые в Германии появляются драматургические произведения русского писателя – в «Собрании сочинений» издательства «Eugen Diederichs» в переводе В. Чумикова были напечатаны пьесы «Три сестры», «Дядя Ваня» и «Чайка». Этим был внесён огромный вклад в дело распространения творчества Чехова в немецкоязычных странах.

Переводчик не случайно выбрал произведения именно этого русского писателя. Он высоко ценил талант Чехова, что подтверждает сохранившаяся переписка. Так, в одном из первых писем Чумикова от 27 октября 1896 г. сообщается, что мюнхенский модный иллюстрированный журнал «Die Jugend» предлагает ему перевести «... несколько образчиков современной новеллистики». Переводчик обращается к Чехову для получения согласия на такой перевод, потому что он не представляет данное издание без произведений любимого русского писателя: «... Я думаю, что этот жанр русской литературы не может предстать перед Западом в лучших образцах, как именно в Ваших рассказах. Хотя, как Вам известно, между Германией и Россией не



существует литературной конвенции, тем не менее, я считаю долгом вежливости, прежде чем приступить к переводу Ваших произведений, испросить на это Ваше разрешение» [2, с. 383]. Опасаясь конкуренции, Чумиков предлагает Чехову подписать специальные циркуляры в периодическое издание Биржевого союза немецких книготорговцев («Borsenblatt für den deutschen Buchhandel») и к дирекциям немецких театров, подтверждающие, что лишь его переводы, изданные фирмой E. Diederichs, – это «единственные авторизованные» автором переводы. Он жалуется, что администрация театров выжидает «возникновения и решения литературно-издательского спора». Именно эту причину, которую упускают из своего поля зрения многие критики, он называет как основную среди всех других, препятствующих популяризации драматургического творчества Чехова за рубежом, так как именно она «значительно тормозит распространение драм» [2, с. 404]. Однако, несмотря на все предпринятые переводчиком и его издательством меры, авторизованные, а главное – близкие к оригиналу переводы Чумикова – не смогли выдержать усиленной конкурентной борьбы и практически не ставились в немецких театрах. По данным австрийского исследователя немецкоязычных переводов драматургии Чехова К. Беднарца, они побывали на сцене только дважды: «...лишь в 1903 г. в Мюнхене – «Дядя Ваня» – и в 1904 г. в Эльберфельде «Чайка» [3, с. 239]. Учёный отметил высокое качество переводов Чумикова: «Несмотря на некоторые ошибки в переводе – ... и единичные недочёты в выборе слов... – эти переводы на протяжении почти 50 лет (за исключением перевода «Дяди Вани» Артуром Лутером) необходимо считать самыми лучшими немецкими редакциями драм Чехова вообще. Они точны, хотя достаточно свободны, немецкий язык в них устарел только в некоторых местах – прежде всего, относительно отдельных выражений, а также определённых форм слов, – однако в остальном язык перевода очень живой и абсолютно приемлем для театральной сцены» [3, с. 239-240].

К. Беднарц писал в своей работе также о том, что основным условием перевода драматургии Чехова является его установка на сцену: «Сценичность у Чехова – как у всех великих драматургов – заложена непосредственно в самом слове. Слово как таковое является носителем театрального события, посредством слова не только что-то «обозначается» (идейное содержание, интрига и т.д.), но как будто из самого слова непосредственно и неизбежно вырастает соответствующее театральное действие» [3, с. 204].

Проделанный анализ драмы «Три сестры» в переводе Чумикова позволил убедиться в его профессионализме – в целом для работы ха-

рактерна установка на оригинал и в ней практически реализованы те требования, которые предъявлял к переводчикам сам Чехов (В письме от 3 августа 1887 г., адресованном поэту И.А. Белоусову, писатель указал на три необходимых условия, которых должен придерживаться переводчик: 1) уметь выбрать для перевода достойный читательского внимания оригинал, 2) добросовестно отнестись к своей работе, 3) представить по возможности полно творческую физиономию переводимого автора [2, с. 292]).

Драматургическую функцию языковых средств выражения, которая является одним из важнейших компонентов сценичности и представляет особую сложность для переводчиков, Чумиков передаёт в соответствии с авторским текстом. Это проявляется уже в начале первого действия, где Чебутыкин и Тузенбах говорят между собой, но, как заметил З.С. Паперный, «их реплики вступают в нечаянный диалог с признаниями Ольги» [4, с. 176]:

*Чебутыкин.* Чёрта с два!

*Tuzenbach.* Конечно, вздор [1, с. 120].

*Tschebutikin.* Jawohl, was nicht noch!

*Tusenbach.* Naffirlich Unsinn. [5, с 2].

(Чебутыкин. Конечно, как бы не так!)

(Тузенбах. Естественно вздор).

В следующем вопросе Ирины о Вершинине Чумиков также верно подхватил авторский акцент на человеческой личности персонажа: Вершинин – выразитель определённой человеческой позиции в мире, в достаточной мере типичной:

*Ирина.* Интересный человек? [1, с. 122]

*Irina.* Eine interessante Personlichkeit? [5, с. 4] (Интересная личность?)

По отношению к Чебутыкину переводчик добросовестно пытается передать значение слова «низенький», которое совмещает просто малый рост с косвенной духовной оценкой. Это совмещение он сначала передал двумя словами, а потом оставил то, в котором акцент на духовной характеристике. Тем самым невольно упростил, «выпрямил» в образе Чебутыкина то, что в оригинале проясняется и развивается постепенно:

*Чебутыкин.* Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой; но люди всё же низенькие... (Встаёт.) Елядите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь [1, с. 129].

*Tschebutikin.* Sie sagten eben, Baron, daß man unser Leben ein hohes nennen wird; aber die Menschen sind dennoch sehr klein und nichtig... (erhebt sich). Sehen Sie, wie mächtig ich bin [5, с. 17]. (Вы только что сказали, барон, что нашу жизнь назовут высокой; однако люди всё-таки очень маленькие и ничтожные... (Поднимается). Смотрите, как ничтожен я).

Интерес, который у немецкоязычного зрителя и читателя вызывает драма «Три сестры», обусловлен её национальной спецификой, глубокой связью с русскими культурными традициями. Здесь Чумиков в целом учитывает эту очень важную особенность пьесы. В его переводе, однако, обращает на себя внимание следующая особенность: чёткое разграничение персонажей с помощью лексической специфики их речи, для чего он вносит свои изменения в авторский текст. У Чехова многие персонажи говорят с просторечным оттенком, включая и сестёр. Чумиков, напротив, сохраняет признаки просторечия только в речи Анфисы, а из речей сестёр, для которых тоже свойственна тесная связь с культурой своего народа, эти элементы изымает, подгоняя их под литературные нормы языка. Так, в оригинале сестры часто употребляют сокращённые варианты отчеств с суффиксами -ыч/ -ич, называя так близких им людей. Такое произношение имеет не только фамильярный оттенок, но и опирается на фольклорную традицию. В переводе отчества произносятся в полном варианте, а речь сестёр становится слишком официальной:

*Ирина.* Иван Романыч, милый Иван Романыч! [1, с. 122]

*Irina.* Iwan Romanowitsch, lieber Iwan Romanowitsch! [5, с. 5] (Иван Романович, дорогой Иван Романович!).

*Ольга.* Это мой брат, Андрей Сергеич [1, с. 130].

*Olga.* Mein Bruder, Andrej Ssergejewitsch [5, с. 18] (Мой брат, Андрей Сергеевич).

При отражении национально-культурных реалий драмы Чумиков применяет то транслитерацию, тем самым вводя в другой язык русское понятие, то использует близкие немецкие эквиваленты, не будучи, вероятно, полностью уверенным, что немецкоязычным читателям будет сразу ясно значение того или иного, характерного только для

России, специфического наименования. Так, неизменный атрибут русского застолья «самовар» передаётся без изменений – «Samowar», а слово «пирог» заменяется чередованием немецких названий: «Pastete» (паштет), что не совсем точно, и «Kuchen» [5, с. 10, 25] (пирог, пирожное, торт, печенье, кекс), что очень многозначно. Для передачи такой русской реалии, как «блины» [1, с. 141], переводчик верно использует эквивалентное немецкое слово «Pfannkuchen» [5, с. 37] (блинчик, оладья). Также вполне оправдан выбор Чумикова при упоминании в пьесе национальных русских напитков – водка [1, с. 134, 182] и квас [Там же, с. 182]: «водку» он заменяет на близкий эквивалент «Schnaps» [5, с. 26, 100] (водка), а «квас» передаёт в транслитерации – «Kwas» [Там же, с. 101].

Таким образом, Чумиков был не только одним из первых переводчиков Чехова, но и, как показала практика, одним из тех, для которого слово автора стояло на первом месте. Его переводы не стали популярными в Германии вовсе не по причине их качественного уровня, а вследствие тех конкурентных интриг в издательском мире, которые существовали в немецкоязычных странах в тот период вокруг имени чрезвычайно востребованного русского писателя.

### *Литература*

---

1. Чехов А.П. Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13: Пьесы 1895-1904 / Вступительная статья к примечаниям Э.А. Полоцкой. М: Наука, 1986. 526 с.
2. Чехов в переписке с переводчиками / Вступительная статья, публикация и комментарий Е.М. Сахаровой // Литературное наследство. М.: Наука, 2005. Т. 100. Чехов и мировая литература.
3. (Кн. 3). С. 292-540.
4. Bednarz K. Theatralische Aspekte der Drameniibersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Ubertragungen und Buhnenbearbeitungen der Dramen Anton Cechovs. Wien: Verlag Notring, 1969.300 S.
5. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М: Искусство, 1982. 285 с.
6. Tschechhoff Anton. Drei Schwestern. Drama in vier Aufzugen. Einzig autorisierte Ubersetzung von Wladimir Czumikow. Verlegt bei Eugen Diederichs, Leipzig, 1902.110 S.

## ТВОРЧЕСТВО Н.В. ГОГОЛЯ В КОНТЕКСТЕ «ГОФМАНИАНЫ»

*Е. К. Бушмина*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Е.К. Макаренко, к.ф.н., доцент.*

В данной статье представлена проблема соотношения творчества Н.В. Гоголя с немецкой творческой традицией, и, в частности, с Гофманом. Особое внимание уделяется нами рассмотрению трансформации гофмановских тем, мотивов, образов в самой мистической повести Гоголя «Портрет». Надо сказать, что и в повести «Портрет», и во многих других произведениях Н.В. Гоголя присутствует много романтических тем, мотивов и образов.

Творчество Гоголя относят и к романтической, и к реалистической эстетике. Хотя Белинский был отчасти прав, когда говорил о том, что фантастическое не совсем даётся Гоголю. Дело в том, что романтизм Гоголя не байронический, как у Пушкина и Лермонтова, а гофмановский или, иными словами, гротескно-фантастический. Эту мысль подтверждает факт, что в начале 1930-х гг. в Германии вышла монография, озаглавленная «Гоголь и Гофман», а позднее ещё множество разных статей, посвященных сопоставлению этих двух писателей. Это косвенно свидетельствует о влиянии немецкого романтизма на Гоголя. Надо учитывать и то, что первым его опубликованным сочинением была юношеская поэма из немецкой жизни «Ганц Кюхельгартен».

Одним из романтических принципов было изображение поэтических, необыкновенных личностей, энтузиастов, противоположных филистёрам. Гоголь, напротив, в своей повести показывает трагедию «падения» талантливой души художника, променявшего свой талант на богатство и человеческую славу. Эта проблема у Гофмана отсутствует, она заменена проблемой конфликта художника и филистеров и трагедией одинокой и непонятой окружающими высокой поэтической души художника. Гоголь трансформирует идеи и принципы романтиков, создав нечто поразительно новое: «Гоголь делает смелый и чрезвычайно важный для дальнейшего развития русской литературы шаг, подвергая пристальному аналитическому рассмотрению бедную, жалкую душу, улавливая в ней «задавленные» в обычном состоянии возможности...» [1,с.104]. Судьба художника выступает глубоко детерминированной его характером и общественным положением. В этом принципиальная новизна Гоголя по сравнению с романтическим способом создания образа героя.

В повести «Портрет» особенно ощутимо влияние немецкого романтизма на Гоголя, и в особенности Гофмана. В этом произведении внимание автора направлено на раскрытие личности и судьбы художника. Эта тема художника и творческой личности нашла многогранное раскрытие в романтическом искусстве. Романтики не только противопоставили поэтическую натуру обществу, не только показали страдания художника, они впервые выдвинули тему гибели таланта в буржуазном мире. В повести «Портрет» писатель прослеживает сам процесс падения и деградации личности художника в современной действительности. Ужас века, по мысли Гоголя, состоит в том, что враждебные человеку силы не только давят извне, они пытаются разрушить прекрасное, человеческое «изнутри».

Белинский был одним из тех исследователей, которые говорили о близости первой редакции «Портрета» к повестям Гофмана.

Остановимся подробнее на двух произведениях Гофмана, которые имеют много похожих тем и мотивов с «Портретом» Гоголя – это роман «Эликсиры сатаны» и новелла «Песочный человек». Именно эти произведения Гофмана, как нам представляется, были наиболее близки своими темами, мотивами и образами Гоголю и по-своему перерабатывались в его повести.

Судьба художника в повести «Портрет» определяется какими-то внешними силами, влиянием антихриста, подобно тому, как судьба монаха Медарда в «Эликсирах дьявола» оказывается связанной с дьявольским напитком. Сравнивая эти два произведения в данном аспекте, можно сделать вывод, что влияние враждебных сил, что в одном, что в другом случае происходило против воли героев. Для того, что бы убедиться в этом, достаточно вспомнить, при каких странных обстоятельствах художник Чартков покупает портрет на Щукином дворе. И начать стоит с того момента, как он оказался перед картинною лавочкою: «В это время невольно остановился перед лавкою проходивший мимо молодой художник Чартков...Наконец овладело им невольное размышление...» [2,с.317]. Автор начинает повествование с совершенно обычной ситуации: молодой, неизвестный художник, направляясь в сторону дома, из интереса остановился напротив картинной лавки. Но именно с того момента дьявольские силы уже впустили когти в Чарткова. Встреча с портретом, поразившим его до глубины души, произвела на него огромное впечатление, но, несмотря на это, художником овладело неприятное чувство и, маловероятно, что он захотел бы по собственной воле купить портрет на последние деньги, если бы не хозяин лавки, навязавший ему покупку. Таким образом, Чартков совершенно неожиданно для себя купил старый портрет и в

то же время подумал: «Зачем я его купил? На что он мне?» [2,с.318]. Становится совершенно очевидным, что герой, находясь во временном забвении, позволил навязать себе бессмысленную покупку, но не хозяином лавки, который в данной ситуации выступал лишь орудием злых сил, а, возможно, самим сатаной.

Подобным орудием выступает и брат Кирилл в «Эликсирах сатаны», который передаёт Медарду ключи от шкафа, в котором находилась бутылка с дьявольским напитком. И именно с этого момента в душе молодого монаха появляется соблазн взглянуть на редкостную достопримечательность, соблазн, который он тщётно пытается подавить в себе. Таким образом, монах Медард, сам того не подозревая, оказался вовлечённым в борьбу с самим собой и с духовным врагом.

Исходя из представленных примеров можно сделать вывод, что именно внешние враждебные силы вопреки воли и желания героя (и в одном, и в другом произведениях) оказали пагубное воздействие на судьбу человека.

Следует отметить, что и Гоголь, и Гофман изображают своих героев как людей уязвимых. Чартков в начале повести предстаёт перед нами как благочестивый, талантливый, но бедный художник. Ещё до прямого столкновения со злосчастным портретом в его душе борются два противоположных чувства: правдивость его кисти, его талант, который не приносит пользы, и зарождающаяся в его душе тяга к богатству и славе. Именно с того момента, когда в душе героя уже посеяно зерно сребролюбия и тщеславия, некие внешние силы всё сильнее оказывают воздействие на него: «...Зачем я мучаюсь и, как ученик, копаюсь над азбукой, тогда как мог бы блеснуть ничем не хуже других и быть таким, как они, с деньгами... Произнесши это, художник вдруг задрожал и побледнел: на него глядело, высунувшись из-за поставленного холста, чьё-то судорожно искажённое лицо.» [2,с.323].

В «Эликсирах сатаны» те же мотивы греховного искушения выступают более отчётливо. Ещё до того, как Франциска постригли в монахи, а соответственно и до столкновения его со злыми чарами, в его душе возникают нечестивые мысли: его греховное увлечение дочерью регента, а так же гордыня и ложь. Именно поэтому всеми любимым юноша Франциск, а в монашестве Медард, становится уязвимым и судьба преподносит ему тяжелейшие испытания, одно за другим. В повести Н.В. Гоголя «Портрет» не последнюю роль играет «предупреждение» Чарткова, которое он получает от профессора в начале произведения: «Смотри, брат, у тебя есть талант, грешно будет, если ты его погубишь...смотри, чтоб из тебя не вышел модный

живописец. Берегись...» [2,с.322]. Это предупреждение оказалось пророческим.

Нечто подобное мы можем встретить и у Гофмана. Монах Медард получает похожее предупреждение от Леонарда, который крайне обеспокоен его поведением. Слова Леонарда несут в себе страшное предсказание судьбы несчастного Медарда: «В душу твою проникло нечто такое, что отвращает тебя от жизни, исполненной благочестия и простоты... в речах твоих царит зловещий мрак... Берегись, лукавый опутал тебя сетями, постарайся же выскользнуть из них...» [3,с.55]. Эти предупреждающие слова и в том, и в другом произведении проникнуты глубоким авторским сопереживанием, опасением и, что не маловажно, предсказывают события, которые произойдут с героями.

Исследованием общих мотивов этих двух произведений занимался известный исследователь С. Родзевич в своей статье «К истории русского романтизма». Однако Родзевич сравнил повесть Гоголя «Портрет» и роман Гофмана «Эликсиры сатаны» несколько в другом контексте: общая психологическая фигура Франческо напоминает Родзевичу Чарткова, хотя мотив остается тот же – «мотив о художнике, погубившем свой талант». Образ ростовщика из повести Н.В. Гоголя этот исследователь сопоставляет также с несколькими персонажами из Гофмана – с Альбано из «Магнетизёра», Коппелиусом из «Песочного человека» и с доктором Дапертутто из «Потерянного отражения».

Действительно, «Портрет» Н.В.Гоголя представляется нам как бы «сбитым из разных досок», взятых из разных произведений Гофмана. Духовное падение героя в «Портрете», разлад с самим собой и трагичный исход находят своё отражение и в других произведениях Э.Т.А. Гофмана. Ярким примером такого сходства может служить новелла «Песочный человек». Однако надо заметить, что отношение к своему герою у писателей было принципиально разным. Для Гофмана романтический герой – это, прежде всего, носитель божественного вдохновения, энтузиаст, существо, противопоставленное филистерскому бытию, причастное к гармонии и тайнам вселенной. Так, герой повести «Песочный человек» - это человек с высокими духовными порывами и ценностями, ранимый и трогательный. Бедный Натанаэль сходит с ума от своей любви к Олимпии, а когда узнаёт, что она бездушная кукла, то не может выдержать такого потрясения и попадает в сумасшедший дом.

В повести же Гоголя художник – это человек талантливый, кроткий, но впоследствии потерявший своё «Я». Но, тем не менее, и в той, и в другой повестях следует отметить общие черты в поведении геро-



ев. И эти черты проявляются, прежде всего, в переломный момент в жизни героев. Их одолевает буря эмоций, безумие охватывает их души. Сравним:

«Песочный человек»: «...Натанаэль неумолчно кричал страшным голосом и нелепо бил вокруг себя кулаками. Речь его перешла в ужасающий звериный вой...» [4,с. 132].

«Портрет»: «Припадки бешенства и безумия начали оказываться чаще, и наконец, всё это обратилось в самую ужасную болезнь. Ему начали чудиться давно забытые, ужасные глаза необыкновенного портрета, и тогда бешенство его было ужасно» [2,с. 348].

Но если Натанаэль потерял рассудок в один миг, когда узнал страшную правду, то Чартков сходит с ума на протяжении длительного времени. Он меняется на глазах. От доброго и скромного художника со временем не остаётся и следа. Желчь и злость съедают его изнутри, они порождают тяжёлую болезнь и в результате наступает ужасная, мучительная смерть: «Наконец жизнь его прервалась в последнем, уже безголосом, порыве страдания. Труп его был страшен» [2,с. 349].

Таким образом, эти два произведения объединяет мотив безумия.

На известную зависимость от чужого источника может указывать описание внешности ростовщика у Гоголя (2 часть повести). В его облике подчёркнута экзотическая чужеродность. Вот как описывает автор ростовщика, злобного Коппелиуса в «Песочном человеке»: «Высокий, плечистый человек с большой нескладной головой, землисто – жёлтое лицо; под его густыми седыми бровями злобно сверкают зеленоватые кошачьи глазки; огромный, здоровенный нос навис над верхней губой. Кривой рот его нередко подёргиваются злобной улыбкой; тогда на щеках выступают два багровых пятна и странное шипение вырывается из-за стиснутых зубов...» [4,с. 105] .

Также Гофман постоянно подчёркивает зловещую сущность ростовщика: «адский смех его», «отвратительный Коппелиус», «призрачный колдун», «бесчестный злодей».

Трактовка фигуры ростовщика у Гоголя (в первой редакции он прямо именуется антихристом) направлена на то, чтобы показать чужеродность и мистическую непостижимость воплощаемого в ней явления, той «странной силы богатства», о которой говорится в повести. При описании ростовщика и производимого им действия обращает на себя внимание обилие определений такого рода, как «непостижимый», «необыкновенный», «странный», «невыразимый» и т.п. Вот какое описание даёт Гоголь ростовщику: «Это был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым; черты лица, казалось, были

схвачены в минуту судорожного движения. Пламенный полдень был запечатлен в них. Он был драпирован в широкий азиатский костюм» [2, с. 317]. Гоголь, подобно Гофману, даёт мистическое описание зловещему ростовщику, которое отражает всю дьявольскую его сущность: «вошёл к нему ужасный ростовщик», «какая дьявольская сила!», «что-то демонское в глазах», «дух тьмы». Это эпитеты явно заимствованы из арсенала романтической поэтики.

Новеллу «Песочный человек» объединяет также с гоголевской повестью мотив глаз, который создает общую атмосферу ужаса и в том, и в другом произведении. Особенно чётко этот мотив прослеживается в «Портрете» Гоголя: «Необыкновеннее всего были глаза. Казалось, в них употребил всю силу кисти и всё старательное тщание своё художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странной живостью». «...Но здесь, однако же, в сём, ныне бывшем перед ним, портрете было что-то странное. Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза!» [2, с. 318]. Сравним с новеллой Гофмана «Песочный человек»: «Образ Олимпии витал перед ним в воздухе, выступая из-за кустов, и большими светлыми глазами глядел на него из прозрачного родника». «...Её можно было бы почтить красавицей, когда бы взор её не был так безжизнен, я сказал бы даже, лишён зрительной силы» [3, с. 139]. Этот загадочный мотив глаз и в том, и в другом произведении очень явно отражает мистическую, страшную сущность творения, созданного человеком. Кукла и Портрет. Оба творения воплощают в себе что-то непостижимое, необъяснимое. Разница лишь в том, что Портрет несёт в себе, как уже было сказано, зловещую силу, ужасающую мощь, он вызывает страх у всех, кто его видит. Кукла Олимпия пугает лишь тем, что в ней нет жизни, нет души.

Исходя из приведённых примеров, сходство творчества Гоголя и Гофмана становится очевидным. Безусловно, в разные периоды творчества Гоголя влияние на него «гофманианы» проявлялось по-разному. После написания «Петербургских рассказов» Гоголь всё больше отдаляется от традиции гофманской эстетики и поэтики, но уже впитав в себя опыт романтической мысли и художественного освоения действительности.

### *Литература*

---

*Белинский В.Г. О русской повести и повестях Гоголя. – М.: 1953. – 165 С.*

*Ботникова А.Б. Гофман и русская литература/Гофман и Гоголь. – В.: 1975. – 107 С.*

1. Карташова И.В. Этюды о романтизме. – Тверь: ТГУ.: 2002. – 2-е изд. доп. – 189 С.
2. Гоголь Н.В. Портрет: рассказы и повести/Н.В. Гоголь. – М.: Профиздат, 2005. – 317 С.
3. Эликсиры сатаны. – М.: 1993. – Изд. Химия. – 5 С.
4. Эрнст Теодор Амадей Гофман. Песочный человек. – М.: Советская Россия, 1991

## **ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ: ГУМАНИЗМ ИЛИ БОГОСЛОВИЕ (АСПЕКТ СВОБОДЫ В ПОНЯТИИ «ЛИЧНОСТЬ»)**

*М. В. Вокин*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: Н.И. Сазонова, д.ф.н., проф.*

Что такое личность? Это понятие неразрывно связано с понятием неограниченной свободы. Личность - это то, что не является ни чем обусловленным, само являясь источником всякого обуславливания. Является ли человек такой личностью?

В этой статье мы попытаемся взглянуть на эту проблему с двух сторон - с точки зрения так называемой «мирской» философии (а это будет преимущественно западный экзистенциализм, как поднявший эту проблему наиболее остро в современной культуре) и с точки зрения православного богословия, которое, на наш взгляд, преимущественно личностно.

Данную проблему, проблему личности и свободы, в двадцатом веке рассматривал ни один крупный философ и богослов. Эту проблему, как мы уже отметили выше, мы можем назвать одной из центральных в современной культуре и цивилизации. Современный греческий богослов митрополит Иоанн (Зизиулас) посвятил этой проблеме не малую часть своего труда «Бытие как общение», где особо нас будет интересовать первая часть «Личность и бытие». Другой известнейший греческий богослов Христас Яннарас также много говорит об интересующей нас теме в своей фундаментальной работе «Личность и Эрос». На данные этих работ мы будем опираться при изложении нашего материала. Это, прежде всего, связано с тем, что этим авторам прекрасно удается, на наш взгляд, говоря на языке современной культуры, поднимать очень злободневные христианские вопросы, ответы на которые порою может дать только вдумчивое вчитывание в творения отцов Церкви, прекрасными знатоками которых и являются вышеназванные авторы.

«Конечным вызовом свободе личности является «необходимость» самого существования. Моральный смысл свободы, к которому приучила нас западная философия, сводится к простой способности выбора - к власти выбирать: человек свободен, если он может выбрать одну из имеющихся у него возможностей. Однако эта свобода уже оказывается связанной «необходимостью» имеющихся возможностей, и предельная, наиболее обязывающая из этих «необходимостей» для человека – это само его существование. Как можно рассматривать человека как абсолютно свободного, если ему ничего не остается, как принять свое собственное существование?» [1, с. 264]

Ф. М. Достоевский в романе «Бесы» ставит эту проблему в предельно заостренной форме. Кириллов говорит: «Всякий, кто хочет главной свободы, тот должен сметь убить себя... Дальше нет свободы; тут все, а дальше нет ничего. Кто смеет убить себя, тот Бог. Теперь всякий может сделать, что Бога не будет и ничего не будет...» [1, с. 264]

«В этих словах Кириллова выражен наиболее трагичный аспект устремления личности: преодолеть «необходимость» существования, обрести возможность утверждать свое существование не путем признания фактической данности, «реальности», но путем реализации своего свободного согласия, свободного самоутверждения. Именно этого – и никак не меньше – ищет человек как личность» [1, с. 264]

Попытку обрести подобную неограниченную свободу демонстрирует и современное искусство, которое развивается параллельно с экзистенциальной философией, и которое интересуют по сути те же проблемы. Современное искусство (относительно которого можно заметить, что исторически оно связано с особым акцентом на свободе и на личности) игнорирует или даже разрушает и упраздняет форму и природу сущего (естественные и словесные структуры и т. п.), тем самым показывая то же стремление личности к выходу из всех сдерживающих ее барьеров, т. е. к абсолютной онтологической свободе. Но, как мы увидим далее, лишь основанное на «мирском» понимание свободы, приводит личность в тупик. А предельное, а также честное и до конца последовательное, «мирское» стремление к абсолютной онтологической свободе личности, приводит, как то прекрасно показал Достоевский в своем Кирилове, к аннигиляции самой личности, к самоубийству.

Однако и чисто «мирской» человек не освобожден от, временами находящих на него, «проклятых» вопросов бытия. Это говорит о том, что личность в нас в определенном смысле неуничтожима. Аннигиляция личности, также как и ее восхождение в область Божественного,

происходит на «незыблемом» фундаменте изначально данного. Личность стремится освободиться через свое самоутверждение от «необходимости» существования, стремится к абсолютной онтологической свободе, которая, в своем окончательном осуществлении, есть либо актуализация ее в аннигиляции (самоубийство), либо утверждение положительное – выход в область Божественного, в область Любви. Существенно, что это стремление внутренне связано с понятием личности.

Однако, в случае с человеком, это стремление к свободе вступает в конфликт с его наличным бытием, так как человек не выбирает: появляться ему на свет или – нет, следовательно – он не может избежать «необходимости» собственного существования. Либо же эта «необходимость» является его онтологической сущностью. Но тогда не приходится говорить ни о какой свободе человека, тогда она есть лишь иллюзия. Отсюда все попытки гуманистической философии обосновать свободу человека исходя только из его временного, земного, существования, которое неизбежно завершается смертью, величайшей «необходимостью» и «крестом» свободы, являются тщетными. Следовательно, личность не может быть представлена как реальность «внутримирская» и полностью человеческая.

Как раз здесь и проходит линия раскола между чисто мирской гуманистической философией и богословием. «Философия может прийти к утверждению реальности личности, однако только богословие может говорить о подлинной, истинной личности, так как истинная личность – как абсолютная онтологическая свобода – должна быть реально (то есть абсолютно не отвлеченно – М. В.) выше наличного бытия, то есть «нетварной», не связанной какой-либо «необходимостью», в том числе и «необходимостью» самого ее существования.

А последнего личность может достичь, лишь обретя свою истинную «родину» - такое Бытие, Которое не стеснено никакими рамками, в том числе рамками Своего существования. Как пишет св. Дионисий – «Бог выше всякой сущности, Он – сверхсущность». Любая сущность (усия) является ограничением свободы субъекта. Только обретя себя в Боге, человек находит оправдание себя как личности. Ни на что другое личность не сводима, и в этом смысле мы можем назвать ее «божественной», не в платоническом конечно же контексте.

Все это позволяет митрополиту Иоанну (Зизиуласу) сделать такой дерзновенный вывод: «Если такой личности не существует в реальности, значит понятие личности – пустая фантазия. Если не существует Бога, то не существует и личности». [1, с. 264]

«Резкие слова, вложенные Достоевским в уста Кириллова, звучат как сирена: если единственный путь реализации абсолютной онтологической свободы для человека – это самоубийство, значит свобода ведет к нигилизму; личность оказывается отрицанием онтологии. Эта экзистенциальная тревога, этот страх перед нигилизмом настолько серьезны, что, в конечном счете, они сами должны быть подвергнуты анализу на предмет их ответственности за релятивизацию понятия личности». [1, с. 265]

Второй момент в сравнении двух «богословий», который бы нам хотелось освятить в своей статье, есть момент возможности реализации такой свободы личностью в объективном мире. Здесь мы увидим ту же картину неспособности чисто гуманистической философии дать ответ на вторую грань свободы личности – возможности существования «другого», возможности принятия «другого» с чисто земного плана.

«Конечно, любое требование абсолютной свободы всегда встречается с аргументом, согласно которому ее удовлетворение приведет к хаосу. Понятие «закона» - как в этическом, так и в юридическом смысле – всегда уже предполагает определенные ограничения личной свободы во имя «порядка» и «гармонии», во имя необходимости сосуществовать с другими. Так «другой» становится угрозой для личности, ее «адам» и «грехом», если вспомнить слова Сартра. И снова понятие о личности заводит человеческое существование в тупик: гуманизм оказывается не в состоянии быть утверждением личности». [1, с. 265]

Как мы пытались показать в этой статье: на вопрос о личности с полным правом может отвечать лишь богословие (буквально: «речь или мысль о Боге»), если мы хотим сообщить личности положительное содержание.

Какое же богословие может являться оптимальным ответом на «личность»? По крайней мере, мы можем утверждать преимущественно личностную ориентацию именно христианского богословия, особенно же его выражение в патристической традиции (или, как говорят православные – святоотеческой традиции). То есть, проблема личности и свободы была и остается центральной проблемой святоотеческой традиции (это связано и исторически и экзистенциально – по выражению митрополита Иоанна (Зизиуласа)). В задачу нашей статьи не входит показывать особенности возникновения, имеющие важное значение в формировании понятия «личность», святоотеческой греческой традиции. Здесь же мы ограничились лишь неполным сравнением двух мировоззренческих систем в их попытке решения столь

сложного и фундаментального вопроса нашей цивилизации – вопроса о личности.

### *Литература*

---

1. Иоанн (Зизиулас) митр. Личность и Бытие//Электр. версия. Санкт-Петербургский Институт Богословия и Философии. Официальный сайт. <http://idif.org.ru/articles/nachalo06/06-07.pdf>

## **ТЕМА ТВОРЦА И ТВОРЧЕСТВА В ЦИКЛЕ «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ» Н. В. ГОГОЛЯ**

*Ю. В. Нехорошева*

Томский государственный педагогический университет

*Научный руководитель: С.В. Бурмистрова, д.филол.н., доцент*

Творчество Николая Васильевича Гоголя никогда не оставляло читателя и исследователя равнодушным. Его произведения многократно изучались и анализировались. В последнее десятилетие в литературоведении наметился новый подход, основанный на изучении Гоголя с позиции православного мировоззрения.

Данная статья обращается к проблеме, всегда остро стоящей в литературе, часто называемой устойчивым выражением «Поэт и поэзия». Искусство в понимании Гоголя было совершенно особым родом деятельности, и наиболее глубоко его рефлексия нашла отражение в цикле «Петербургские повести». Цикл является неким рассуждением автора о художнике и его творении, о предназначении искусства и пути творца. Актуальность работы, таким образом, заключается не только в подробном анализе темы художника и искусства в цикле повестей, но и в более глубоком понимании самого Гоголя как писателя.

Тема творца и творчества с одной стороны проявляется в произведениях Гоголя в романтическом ключе, так как немалое влияние на мировоззрение писателя оказали немецкие романтики. Большую роль в разработке этой темы сыграли труды И. В. Карташовой, которая выделяет общие черты в творчестве Гоголя и Вакенродера, яркого представителя немецкого романтизма, такие как: абсолютизация искусства, романтическая идеализация прошлого, противопоставление мира искусства и действительности. [1]

Исследователь В. Лепяхин в своей работе «Живопись и иконопись в повести Н. В. Гоголя «Портрет»» в свою очередь говорит о том, что основу творчества писателя составляет религиозное начало. Искусст-

во для Гоголя понимается, как некое единение Бога и человека. Талант - это невидимый союз, даже завет, заключаемый Богом с человеком. Человек получает от Бога талант и призван вернуть его Богу десятирицею, то есть умноженный собственным трудом, любовью, служением людям и Богу. [2]

Мнения этих исследователей демонстрирует эволюцию творчества Гоголя от традиций романтизма к традициям реализма и христианства. При этом необходимо отметить, что романтизм писателя изначально был основан на религиозной почве, так как Гоголь придерживается той точки зрения, принадлежащей Вакенродеру, где романтик отождествляет искусство с религией.

Искусство, равно как и религия, осуществляет связь человека с трансцендентным: «творчество приближает нас к божеству». [3]

В творческом акте художник познает истину и собственную душу, как верующий постигает ее посредством молитвы. Так, художник, создавая свое чистое творение, облагораживает, преображает душу, следовательно, искусство влияет на духовную жизнь человека.

Таким образом, под влиянием этих направлений Гоголь намечает особую типологию художника: истинный художник, творец от Бога и ремесленник. Ранее к этой проблеме обращались и немецкие романтики, но, Гоголь, в отличие от Вакенродера, трактует процесс ученичества у мастера не как подражание, а как акт восхождения к совершенству, и следует в данном случае не романтической традиции, а православной, которая связана не с живописью, а с иконописью. [2]

Образ художника становится центральным в «Петербургских повестях» Гоголя. Сущность героев несет в себе конфликт эстетического и морального, нравственного начала. Также эти повести объединяются в одно целое прежде всего общей темой, определённой Гоголем как «столкновение мечты с существенностью» (действительностью).

В повести «Невский проспект», написанной в 1834 году Гоголь раскрывает романтическое понимание искусства и творца. Герой этой повести, художник Пискарев, относится к художникам-творцам от Бога, «питает в себе истинный талант», «с наслаждением трудится над своей работой». Он человек искусства, наделенный богатым воображением и ранимой, тонкой душой, жаждущей прекрасного.

Как истинный художник он предавал действительности неповторимый образ, его посещала только духовная, чистая мысль, а никакая земная. Именно так он воспринимает девушку, которая повстречалась ему на Невском проспекте, она предстает перед ним как воплощение божественной красоты, «как красота мира, венец творения». Глядя на



нее «он не был разогрет пламенем земной страсти, <...> он был в эту минуту чист и непорочен, как девственный юноша». [4, с. 17]

До встречи с небесной незнакомкой, Пискарев, как истинный художник, живет в мире мечты и не видит той порочной, грешной, пошлой действительности, которая его окружает. Но столкнувшись с этой «существенностью», молодой мечтатель утратил способность видеть мир сквозь призму своего таланта. И несчастному художнику остается искать спасения, только полностью отдавшись миру снов. «Наконец сновидения сделались его жизнью, и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне». [4, с. 26]

Картина сна Пискарева была высоко оценена Белинским: «Я не хочу пересказывать его сна, этого дивного, драгоценного перла нашей поэзии, <...> здесь Гоголь поэт в высочайшей степени. Кто читает эту повесть в первый раз, для того в этом дивном сне действительность и поэзия, реальное и фантастическое так тесно связано, что читатель изумляется, узнавши, что все это только сон». [5]

Крушение мечты, иллюзии привела молодого художника к гибели. Он не выдерживает «всей низкой, всей презренной жизни,— жизни, исполненной пустоты и праздности...» и гибнет трагической жертвой разлада мечты и действительности. «О, как отвратительна действительность! Что она против мечты?» - восклицает герой.[4, с. 25]

Все это отражает основную проблему романтизма, представленную Вакенродером как противостояние действительности и идеального, божественного искусства. Гоголь, создавая образ Пискарева, показывает в первую очередь творческую личность, художника и его внутренний мир, а внутренний мир художника это и есть дух искусства. Искусство, как нечто идеальное, максимально возвышенное, божественное является самым ярким противопоставлением «земному убожеству». Попытка же привести божественное искусство в действительность, соединить идеальное и реальное, оказывается крайне болезненным для художника. Именно поэтому художественное, творческое существование является для него таким трагичным.

В повести «Портрет», первоначальная редакция которой вышла в свет в 1835 году, а вторая была напечатана в «Современнике» в 1842, Гоголь создает несколько образов героев-художников. Один только молодой художник Чартков проходит путь от истинного творца, наделенного талантом, божественным даром, имеющим связь с высшим, неземным до «модного живописца».

Он потерял свой талант, некогда пророчивший ему многое, а, следовательно, и себя, встав на путь легкой наживы. Позабыв о творче-

стве, и выбрав позицию ремесленника, он растрчивает данный ему свыше талант, теряет вдохновение, использует искусство, как ремесло, приносящее деньги, а не творчество, которое дает духовное удовлетворение. Но и слава не дает наслаждения герою, так как он «украл ее, а не заслужил». Такое творчество становится для него грехопадением. Гоголь говорит о том, что в Чарткове изначально была заложена потребность в самодовольстве: «Зачем я мучусь, и как ученик, копаюсь над азбукой, тогда как мог бы блеснуть ничем не хуже других и быть таким, как они с деньгами», а таинственный портрет лишь послужил причиной искушения. [4, с. 78]

Лишь после встречи с картиной бывшего своего знакомого, уехавшего в Италию и постигавшего там секреты великих мастеров прошлого, Чартков понимает весь ужас, произошедший с ним. Однако это не наставило его на истинный путь возрождения, а наоборот, словно убило в нем последние остатки человечности. Чартковым «овладела ужасная зависть, зависть до бешенства. Желчь проступала у него на лице, когда он видел произведения, носившие печать таланта». [4, с. 106] Какое адское намеренье родилось в его душе! Но в конце он, все же проигрывает, наказание – безумие. «Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою. Другому простится многое, но ему не простится...» [4, с. 127] Он не выполнил своего предназначения в этом мире и был наказан нравственной гибелью, так как «постепенно впал в равнодушие не только к искусству, но ко всему вообще. Незаметно наступил конец не только художника, но и личности». [2]

В этой же повести Гоголь дает нам и другой тип художника – художника, сумевшего сохранить и возвеличить свой талант, верность своему признанию. Именно поэтому картина, присланная им из Италии, так поразила Чарткова своей невинностью, непорочностью. «Это произведение свидетельствовало об Истине и Красоте. Гоголь по-разному характеризует это творение. Оно «божественно», как талант, как гений, очевидно, потому что талант и гений от Бога, и художник поставил их на службу Творцу». Этот человек «всем пренебрег, все отдал искусству», и талант его стал гениальным. Писатель подчеркивает: «Там, (в Риме), как отшельник, погрузился он в труд и в не развлекаемые ничем занятия». [4, с.120] Если же Чартков слепо копировал природу, то этот же человек – творец. «И стало ясно даже не просвещенным, какая пропасть существует между созданием и простой копией природы», - говорит писатель.

Все это говорит о том, что художник не должен становиться ремесленником, а призван совершенствоваться и беречь свой талант путем очищения, в противном же случае, он утратит дар, данный ему свыше.

Скрытое и явное сопоставление художников в повести Гоголя прослеживается как противопоставление иконописи и живописи, иконописца и живописца, иконы и картины. Следовательно, возникает еще один тип художника – это иконописец. Для Гоголя художественное творчество было тесно связано с душевным очищением и духовным ростом человека. В «Портрете» художник, будучи в монастыре, прежде чем написать образ для церкви, сказал, что «трудом и великими жертвами он должен прежде очистить свою душу, чтобы удостоиться приступить к такому делу».[4, с. 124]

Анализ этих образов способствует выявлению некоторых особенностей, взглядов Гоголя на взаимосвязь веры, религии и искусства.

Так, В. Лепяхин говорит о том, что в творческом сознании писателя художественное творчество и монашество были тесно взаимосвязаны, что художник, как отшельник, погружается в труды, «отдается своему делу, как монах монастырю», «ведет жизнь истинно монашескую, корпя день и ночь над своей работой и молясь ежеминутно...»[2]

Но иконописец, в отличие от художника, должен изменить себя, иконизировать, исполниться святости. Должен стать живой иконой, и только тогда перед ним откроется путь иконописания, только тогда он сможет изобразить святость и на иконе.

Именно так рассказчик описывает иконный внешний вид отца: «Я увидел старца, на бледном, изнуренном лице которого не присутствовало, казалось, ни одной черты, ни одной мысли о земном <...> он сидел передо мною, как святой, глядящий с полотна, на которое перенесла его рука художника, на молящийся народ...».[4, с 127]

Посредством создания разных типов художников Гоголь показывает нам разные типы отношений к творчеству, и высказывает мысль о том, что творчество – прежде всего духовный процесс, и его нельзя загрязнить тщеславием. Художник несет ответственность за свой талант, ибо талант не есть его принадлежность, а «драгоценнейший дар Бога».

Писатель несет идею религиозного служения художника искусству как лица священного, но хорошо сознает, что бес может проникнуть в самое вдохновение художника, и понимает, что нельзя обожествлять искусство. В повести выразилось осознание Гоголем того, что искусством можно служить Богу или дьяволу. Но предназначением

истинного художника должно являться служение не дьяволу, не самому себе, а служение Богу.

### *Литература*

---

1. Карташова И. В. «Портрет» Н. В. Гоголя и эстетические принципы В. Г. Вакенродера // Филологические науки. – 1984. - №4.
2. Лепяхин В. В. Живопись и иконопись в повести Гоголя «Портрет» // Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – М., 2002.
3. Из переписки В. Г. Вакенродера и Л.Тика // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – с. 91.
4. Гоголь Н. В. // Гоголь Н. В. Собр. Соч.: в 6 т., государственное издательство художественной литературы. – М., 1952. – Т. 3.
5. Белинский В. Г. О русской повести и повестях Гоголя // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. – М., 1953-1959. Т. 1.

## **«ДОН ЖУАН» МОЛЬЕРА В ТОМСКОМ ТЕАТРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.**

*Ю. И. Родченко*

Томский государственный университет

В конце XIX – начале XX вв. пьесы Мольера, яркого представителя французского классицизма и создателя классической комедии, обязательно входили в репертуар многих российских театров. Королёвский театр в Томске не стал исключением, несколько раз на его сцене была инсценирована знаменитая мольеровская пьеса «Дон Жуан».

Во Франции судьба пятиактной комедии в прозе «Дон Жуан, или Каменный гость», написанной Мольером в 1665 г., оказалась довольно печальной. При жизни комедиографа пьеса была показана всего пятнадцать раз. Многократно переписанная сначала итальянцами, а затем французами занимательная фабула о Дон Жуане успела приобрести широкую популярность у парижских зрителей еще до появления комедии Мольера. Однако именно Мольеру «Дон Жуан» обязан своей всемирной славой.

Генезис мольеровской комедии связан не столько с литературными источниками, сколько с современной французской действительностью. В характере Дон Жуана Мольер отобразил существенные черты аристократической «золотой» молодежи из окружения молодого Людовика XIV. Именно поэтому комедия произвела настоящий фурор в аристократических и клерикальных кругах и была запрещена после пятнадцатого представления. Мольер до конца своих дней ничего не предпринимал для сценического возобновления или публикации пьесы.

сы. Она вернулась на французскую, а затем и мировую сцену только спустя сто семьдесят шесть лет.

Согласно газетным данным, впервые в Томске «Дон Жуан» был поставлен в зимний сезон 1896/97 г. Антрепренером Королёвского театра в то время был Н. А. Корсаков, актер, режиссер, член Московского общества драматических писателей, автор многочисленных переводов, переделок и оригинальных пьес. В состав его труппы входили А. П. Андросова (инженю), В. Н. Журина, Н. Н. Неверова, Ю. Ф. Строгова, Е. А. Яблочкина (артистка императорских театров); М. Н. Белина-Белинович (комик-резонер), Б. С. Борисов, Л. В. Головинский (комики), В. М. Янов (герой-любовник из Петербурга), И. А. Покровский и другие.

В числе актеров были уже известные или ставшие таковыми в дальнейшем: Евгения Александровна Яблочкина-Журина (1952–1913), дочь основателя известной династии русских артистов, А. А. Яблочкина, работавшая в Александровском театре, а затем в провинции, а также Борис Самойлович Борисов (Гурович) (1873–1939), выступавший в провинции, а затем получивший известность в московском театре Ф. А. Корша.

Подводя итоги сезона 1896/97 г. один из томских журналистов, писавших для московского журнала «Театрал», охарактеризовал томскую труппу следующим образом: «Вообще труппа г. Корсакова была вполне удовлетворительная. Один существенный недостаток – малочисленность персонала, через это многим приходится выступать в таких ролях, которые мало подходят к их средствам» [1,с.59]. В конце заметки автор заметил, что «по части развлечений Томск положительно растет, и любовь к театру заметно усиливается в массе», поэтому труппа получила жалование сполна [2,с.60].

Рецензия на первую постановку комедии Мольера «Дон Жуан» на томской сцене была опубликована на страницах «Сибирского вестника» за 1897 г. Официальным редактором этого издания являлся томский присяжный поверенный В. П. Картамышев, неофициальным – уголовно-ссылный Е. В. Корш.

Непосредственной рецензии на спектакль предшествовала небольшая заметка, анонимно опубликованная в рубрике «Местная хроника» в № 9 за 12 января 1897 г.: «Спектакль в бенефис Покровского, если и нельзя считать успешным в материальном отношении, то в отношении исполнения комедии Мольера вполне удавшимся...» [3,с.3]. Автор также заметил, что подробности о спектакле будут даны в следующем номере.

В № 10 за 14 января 1897 г. содержалась сама рецензия на спектакль с прозрачной подписью «В. До-ков» (очевидно, Всеволод Алексеевич Долгоруков). Акцент в интерпретации пьесы перенесен на идейное содержание образов Дон Жуана и Сганареля. По мнению критика, комедия «сосредоточивает весь интерес» на роли главного героя и его слуги, остальные действующие лица являются «не более, чем аксессуарами, ничего из себя не представляющими». В связи с этим основное внимание рецензента сосредоточилось на игре двух главных героев пьесы И. А. Покровского (Сганарель) и В. М. Янова (Дон Жуан). Актерское мастерство артистов заслужило похвалу Долгорукова: «Впечатление было сильное. Иллюзия полная» [4,с.3]. В то же время остальные актеры труппы подверглись критике, рецензент сетовал на отсутствие «ансамбля в исполнении». «Уровень театральных трупп конца XIX – начала XX вв. был, конечно, несопоставим со столичным, поэтому в рецензиях на местные постановки мы находим свидетельства как триумфа одних актрис, так и провала других» [5,с.150]. Именно с плохой игрой второстепенных артистов Долгоруков связал неудачу спектакля: «Вот почему – исполнение на нашей сцене “Дон-Жуана” Мольера, насколько мы заметили, и не произвело в общем сильного впечатления и публика была, видимо, расхоложена» [6,с.3].

В следующий раз в Томске «Дон Жуан» был поставлен гастролирующей труппой известного артиста М. М. Петипа летом 1905 г. Мариус Мариусович Петипа (1850–1919) являлся драматическим актером Александринского театра, но из-за недоразумения с дирекцией ему пришлось выйти в отставку, покинуть императорскую сцену и работать в провинции.

Рецензия на этот спектакль была напечатана в «Сибирском вестнике» 11 июня 1905 г. Автором рецензии явился Г. Вяткин, который предпочел скрыться за инициалами «Г. В-ин» [7,с.3]. От предыдущей рецензии В. А. Долгорукова данную рецензию отличает отсутствие анализа актерского мастерства. Короткая заметка Г. Вяткина полна сарказма в адрес зрителей, которых уже больше «не завлекает» мольеровская пьеса: «Говорят даже, что Мольер устарел» [8,с.3]. Упрекая публику в подобном мнении, рецензент прибегнул к сравнению французского драматурга со звездами, которые не могут потускнеть со временем. Отсутствие интереса у местных зрителей к постановкам мольеровских пьес критик оправдал тем, что в современной ему России «Дон Жуаны» и «Гартюфы» «не ко времени»: «Наши мысли и чувства сконцентрировались вокруг одного великого центра общест-

венности и борьбы, и вне этого центра нас, в данную минуту уже почти ничего не интересует....» [9,с.3].

Действительно, летом 1905 г., когда волна революционного движения постепенно стала захватывать всю страну, трудно было ожидать от томских зрителей чрезмерной увлеченности театральным искусством. Более того, спустя три месяца после гастролей М. М. Петипа Королёвский театр был сожжен толпой погромщиков, в огне погибли десятки людей.

Эта трагедия была описана В. А. Долгоруковым в его корреспонденциях в петербургский журнал «Театр и искусство»: «Театр у нас сгорел и вместе с ним погибла вся театральная обстановка, мебель, декорации, костюмы и погибла также библиотека принадлежавшая капельмейстеру Апрельскому, собрание которой стоило ему долголетних трудов» [10,с.801]. Владелица сгоревшего театра вдова Е. И. Королёва решила не восстанавливать его. Прослужив городу двадцать лет, Королёвский театр навсегда прекратил свою деятельность. Его гибель отрицательно сказалась на дальнейшем развитии сценического искусства в Томске, которое долгие годы ютилось в клубах и неприспособленных для театральных постановок помещениях.

Спектакли ставились в Бесплатной библиотеке, в Железнодорожном и Коммерческом собраниях, а небольшая сцена Общественного собрания стала своего рода городским театром. В летнее время постановки проходили в летнем деревянном театре, открытом в 1908 г. ресторатором В. Л. Морозовым и расположенном в городском саду «Буфф». Именно там в июне 1911 г. была вновь поставлена комедия Мольера «Дон Жуан» в переводе В. И. Родиславского.

Весна и лето всегда вносили оживление в театральную жизнь Томска. В провинции в отличие от центральной России летние сезоны зачастую были продуктивнее зимних. Всегда оставался сравнительно большой избыток сценических сил, который искал приложения своего труда на окраинах. В то время и знаменитости не прочь были совершить турне в «глушь», чтобы с прибылью использовать вакации.

В летний сезон 1911 г. Томск посетила труппа известного российского антрепренера и театрального предпринимателя М. М. Бородай. *Михаил Матвеевич Бородай (1853-1930) являлся одним из главных организаторов театрального дела в Казани. В летние сезоны он вместе с созданным им товариществом гастролеровал в провинциальных городах.* По сути Бородай один ведал всем хозяйством театра, читал все пьесы, сам составлял репертуар, сам раздавал роли, выбирал декорации и смотрел все спектакли. В Томске постановки его труппы про-

ходили в театре сада «Буфф». Комедия Мольера «Дон Жуан» также вошла в репертуар гастролирующих артистов.

Газета «Сибирская жизнь», редактируемая известным сибирским меценатом, просветителем и общественным деятелем П. И. Макушиным, осветила данную постановку «Дон Жуана» в нашем городе. Это была единственная статья о постановке мольеровской комедии, опубликованная в данном издании.

Рецензия на этот спектакль была написана критиком, подписавшимся криптонимом «Г.», и напечатана в № 131 «Сибирской жизни» за 1911 г. Статья выдержана в критическом духе, по словам рецензента, «Дон Жуан» оставил «какое-то неопределенное впечатление». Провал спектакля «Г.» связал с недостатком репетиций, слабым знанием ролей, «убогими» декорациями и «редкой» невнимательностью труппы Бородая, которая, тем не менее, успела зарекомендовать себя с хорошей стороны в предыдущих спектаклях. Говоря о рассеянности артистов, критик упомянул о непрофессиональной звуковой оркестровке спектакля: «... при появлении статуи командора в четвертом акте каждый его шаг сопровождался глухим стуком, что создавало иллюзию движения статуи, при уходе же командора это было упущено, как будто статуя одела туфли» [11,с.3]. Упущение подобных на первый взгляд мелочей, по мнению рецензента, разрушает гармоничную целостность спектакля.

Анализ представленного на страницах томской периодики материала показывает, что комедия Мольера «Дон Жуан» не была популярна в нашем городе в конце XIX – начале XX вв. Комедия ставилась с промежутком в несколько лет, поэтому каждая ее постановка игралась различным актерским составом и в разные театральные сезоны, репертуар которых определялся конкретным антрепренером. Тем не менее, ни один театральный сезон не показал особого интереса томской публики к классицистической пьесе.

Несмотря на то, что отзывы принадлежали разным рецензентам, никто из них не разъяснял проблематики пьесы (как это делалось во многих других случаях). Очевидно, она была достаточно хорошо известна, поэтому внимание критиков сосредоточивалось на исполнительском мастерстве артистов. Такая позиция может объясняться тем, что в конце XIX – начале XX вв. провинциальный театр был в основном актерским, а режиссерский театр только начинал развиваться в столице. Таким образом, в отношении качества рецензий провинциальная критика достаточно сильно отставала от столичной.



## *Литература*

---

1. От наших корреспондентов. Томск // Театрал. 1897. № 115. С. 59.
2. Там же. С. 60.
3. Сибирский вестник. 1897. № 9. (12 января). С. 3.
4. Сибирский вестник. 1897. № 10. (14 января). С. 3.
5. Олицкая Д. А. Г. Зудерман в томской периодике рубежа XIX–XX вв.: литературно-театральный портрет // Европейская литература в зеркале сибирской периодики конца XIX – начала XX в. Томск : Изд-во Томского ун-та, 2009. С. 150.
6. Сибирский вестник. 1897. № 10. (14 января). С. 3.
7. Сибирский вестник. 1905. № 121. (11 июня). С. 3.
8. Там же. С. 3.
9. Там же. С. 3.
10. Провинциальная летопись. Томск // Театр и искусство. 1905. № 51. С. 801. Подпись: Всеволод Сибирский.
11. Сибирская жизнь. 1911. № 131. (15 июня). С. 3.

*Научное издание*

**II Всероссийский фестиваль науки  
XVI Международная конференция  
студентов, аспирантов и молодых ученых  
«Наука и образование»,  
посвященная 110-летию ТГПУ  
(23–27 апреля 2012г.)**

**В 5 ТОМАХ**

**Том II  
ФИЛОЛОГИЯ  
Часть 1  
РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА**

Технические редакторы: П. А. Шевченко, В. Ю. Горбунов

Ответственный за выпуск: Л. В. Домбраускайте

---

Подписано в печать: 04.07.2012

Сдано в печать: 16.07.2012

Тираж: 100 экз.

Заказ: 665/Н

Формат: 60x84<sup>1/16</sup>

Бумага: офсетная

Печать: трафаретная

Уч. изд. л.: 11,1

Усл.-печ. л.: 12,75

Гарнитура: Times NR

---

Издательство Томского государственного  
педагогического университета

634061, г. Томск, ул. Киевская, 60. Тел.: (382-2) 52-12-93

e-mail: [tipograf@tspu.edu.ru](mailto:tipograf@tspu.edu.ru)

Отпечатано в типографии ТГПУ,  
г. Томск, ул. Герцена, 49. Тел.: (382-2) 52-12-93